

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 316.32: 316.423.2

Цитування:

Денисюк Ж. З. Інтернет-меми у вимірі масової культури. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 2. С. 3–8.

Denysiyuk Zh. (2022). Internet memes in the dimension of mass culture. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 3–8 [in Ukrainian].

Денисюк Жанна Захарівна,

доктор культурології,

доцент кафедри культурології

та міжкультурних комунікацій

*Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0833-2993>

ResearcherID:

<http://www.researcherid.com/rid/G-9549-2019>

jannet_d7@ukr.net

ІНТЕРНЕТ-МЕМИ У ВИМІРІ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Мета роботи – дослідження мемів як об’єктів інтернет-творчості, що за жанровою типологією та характером поширення належать до масової культури та маскультурного цифрового типу комунікації в інтернет-мережі. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні аналітичного, семіотичного та культурологічного методів у вивченні візуально-графічних та вербальних типів інтернет-мемів, які завдяки змістово-комунікативним характеристикам здатні утворювати цифрові твори, що належать до масової культури. **Наукова новизна** роботи полягає в систематизації типологічних характеристик мемів як окремого сегменту інтернет-творчості та комунікації, що належать до масової культури та визначають її зміст новими семантичними кодами і значеннями. **Висновки.** Меми як феномени масової культури та інтернет-творчості є як вербальними, так і графічно-візуальними текстами, що володіють жанровим та структуроутворюючим потенціалом у побудові інших семіотично ускладнених текстів масової культури в цифровому середовищі. Інтернет-меми зароджуються переважно в соціальних мережах, поступово поширюючись рештою каналів комунікації. На популярність і масову поширюваність мемів впливає їх здатність використовуватися в багатьох значеннях і різних комунікативних ситуаціях. За своїм змістовим наповненням меми належать до прецедентних феноменів, які в стисненому вигляді містять інформацію про актуальні події та явища суспільної дійсності, формуючи відповідний контекст. В процесі комунікації, впізнавання і «читання» конотацій мема забезпечується очікуваний результат досягнення головної його ідеї тексту, що, в свою чергу, може слугувати джерелом для подальшого креативу. Меми стають джерелами масовокультурної творчості в інтернеті та засобами міжкультурної комунікації, за допомоги яких висловлюється як певна думка, так і підтверджується власна референтність в межах комунікативного середовища.

Ключові слова: меми, масова культура, інтернет-комунікація, інтернет-середовище, соціальні мережі.

Denysiyuk Zhanna, D.Sc. in Cultural Studies, Head of the Research and Publishing Department of National Academy of Culture and Arts Management

Internet memes in the dimension of mass culture

The purpose of the work is to study memes as objects of Internet creativity, which by genre typology and nature of distribution belong to mass culture and mass culture digital type of communication in the Internet network. **The research methodology** consists of the application of analytical, semiotic, and cultural methods in the study of visual-graphic and verbal types of Internet memes, which, thanks to their content-communicative characteristics, can form digital works belonging to mass culture. **The scientific novelty** of the work consists in the systematization of the typological characteristics of memes as a separate segment of Internet creativity and communication, which belong to mass culture and determine its content with new semantic codes and meanings. **Conclusions.** Memes as phenomena of mass culture and Internet creativity are both verbal and graphic-visual texts with genre and structure-forming potential in constructing other semiotically complicated texts of mass culture in the digital environment. Internet memes originate mainly in social networks, gradually spreading through other communication channels. The popularity and mass spread of memes are influenced by their ability to be used in many meanings and different communicative situations. According to their content, memes belong to precedent phenomena, which is a compressed form contain information about current events

and phenomena of social reality, forming the appropriate context. In the process of communication, recognition, and "reading" of meme connotations, the expected result of achieving the text's main idea is ensured, which, in turn, can serve as a source for further creativity. Memes become sources of mass cultural creativity on the Internet and means of intercultural communication, with the help of which both a certain opinion is expressed and one's referentiality within the communicative environment is confirmed.

Key words: memes, mass culture, Internet communication, Internet environment, social networks.

Актуальність теми дослідження. Розвиток масової культури безпосереднім чином пов'язаний з поширенням засобів масової комунікації, соціальних мереж, здатних чинити вплив на аудиторію. Інтернет-середовище, яке утворило окремий культурний універсум зі своєю складною семіотичною системою текстів та принципами їхнього функціонування, стало феноменом візуальної масової культури сучасності з її сегментованістю, мінливістю та знаково-символічним кодом. Опосередковане віртуальне спілкування в мережі інтернет підкріплюється візуальною складовою, яка стала домінуючою в культурі інформаційного суспільства. Твори, породжені інформаційно-культурним середовищем, де апіорі передбачено їхнє циркулювання в комунікативних потоках, вибудовуються на засадах підвищеної діалогічності та змістової насиченості, з яскравим, «викличним» форматом задля привернення уваги, втілення актуальних ідей і концептів. Вони формують нову якість сприйняття, що полягає в певному «декодуванні» всіх закладених сенсів та своєрідний стиль образного мислення під впливом концентрованого потоку візуальної інформації. Окремий сегмент масової культурної творчості, що сформувався в мережі інтернет та в своїй основі має візуальну складову, є меми, які за допомоги графічних зображень, відео, анімації набувають привабливості та популярності в ході комунікації.

Меми стали справді феноменом масової культури її невід'ємною частиною і набули масового охоплення аудиторії. У широкий вжиток увійшли безліч відредагованих фотографій, фотомонтажів та відеороликів, які миттєво поширюються та тиражуються завдяки інформаційним мережам. Меми можна описати як «моментальні зрізи» важливих елементів культури, що включають опис новин та їх інтерпретацію в спільнотах. Присутність в мемах парадоксальності, незвичності, іронічності, подвійного сенсу, який трансформує усталені погляди на звичні речі та цінності, несподіваної інтерпретації, забезпечують в такий спосіб відповідні

культурні потреби в середовищі інтернет-комунікації. Інтернет-меми починають формувати нову культуру масового формату та перетворюються на феномен сучасного масового мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню мемів як частини цифрової масової культури а та їх окремих жанрових різновидів присвятили свої наукові праці вітчизняні дослідники О. Завадська [2], В. Каптюрова [3], Н. Космацька [5], Л. Макарук [6], Л. Найдьонова [7], С. Панченко [9] Т. Пода [10], К. Соколова [11], О. Чернікова [12]; а також зарубіжні науковці: Л. Берзей [13], Дж. Бланк [16], Л. Бюлов [17], Г. Влахос [15], Х. Гантінгтон [19], М. Джуза [18], М. Йоган [17], Д. Кастано [14], Р. Мілнер [21], К. Хараламбос [15], С. Христова [20], Л. Шифман [22] та ін.

Мета роботи – дослідження мемів як об'єктів інтернет-творчості, що за жанровою типологією та характером поширення належать до масової культури та маскультурного цифрового типу комунікації в інтернет-мережі.

Виклад основного матеріалу. Інтернет-мережа стала не лише комунікативним середовищем, але й вмістилищем інформації та різних культурних зразків в цифровому вигляді, платформою реалізації творчого потенціалу користувачів і звичайного обміну повідомленнями, знаками й картинками на рівні повсякденного спілкування. Швидкість передавання, сприйняття та взаємообмінів такою інформацією і контентом акцентували особливу увагу на візуалізації всіх моментів, що дає змогу цілісного і швидкого сприйняття та реагування. Масовокультурна творчість, що в цифрову епоху набула інших вимірів, повною мірою реалізовує свій тематичний та жанровий потенціал в нових знаково-символічних, візуальних моделях інтернет-культури, що також є масовою за своїм охопленням. Одним із поширених об'єктів цифрового середовища стали меми, які своєю універсальністю репрезентують пласт сучасної масової культури, яка відповідає смакам та очікуванням широкої публіки користувачів та творців цього

контенту.

Вперше поняття мему ввів Р. Докінз (в його варіанті – міму), яким вважав «мелодії, ідеї, модні слівця і вирази, способи варіння юшки або спорудження арок. Так само, як гени поширюються в генофонді, ... міми поширюються в тому ж сенсі, переходячи з одного мозку в інший за допомогою процесу, який в широкому сенсі можна назвати імітацією» [1, 137]. Мем може виступати як самостійним об'єктом, цілісним твором, так і досить рухомою складовою інших культурних текстів цифрового середовища. Меми присутні майже у всіх формах інтернет-комунікації – в блогосфері, чат-комунікації, соціальних мережах, в коментарях на сайтах і форумах тощо. Мемом може стати будь-який знак, візуальне зображення, словесний вислів, фраза, жест, що резонує із загальними умонастроями користувачів, актуальними подіями, поширеними/модними стереотипами сприйняття, реакції на будь-що. На думку Л. Борсеї, «інтернет-мем є однією з форм візуальних розваг, яка може виявлятися в різних форматах, таких як нерухоме зображення, анімована GIF-ка, або навіть відео» [13].

Меми та меметика вже давно потрапили в поле зору дослідників, особливо в період наростаючої технізації, загальної медіатизації суспільного буття з переважанням візуального компоненту в культурі і особливо тих її сегментах, що формувалися за допомоги цифрового інструментарію. Мем може набувати візуальних обрисів та слугувати основною багатьох творів масової культури, а візуальний знак, навпаки – доповнюватися варіаціями різних текстів. Як правило, меми відображають стереотипи і явища сучасної дійсності, які актуальні й цікаві для користувачів інтернету.

Можна стверджувати, що мем є комплексним вмістилищем сенсів і значень як суто мережевої культури, так і різних субкультур, творів аудіовізуальної культури тощо. Головна здатність і місія мему – викликати емоції, які в подальшому стають важливим чинником для запам'ятовування мема і стимулом для подальшого його поширення та осмислення. В основі будь-якого успішного мема лежить висвітлення ділянки «суспільного несвідомого», теми, яка з якоїсь причини цензурувалася, придушувалася, вважалася неприйнятною. Мем – це ефективний спосіб одночасно «пробити» захисний бар'єр у свідомості великої кількості людей. Фактично мем є знаком, який містить

певну інформацію, і, циркулюючи просторами інтернету, може вдосконалюватися, обростати іншими значеннями і подробицями, стаючи певним кодом, що виражає магістральний сенс і під час комунікації стає своєрідним маркером ставлення комуніканта до тієї чи іншої актуальної проблематики. Тим самим, меми набувають масового поширення, резонують з думкою більшості і саме нею й поділяються.

На думку ізраїльської дослідниці Л. Шифман, меми можуть розумітися як культурна інформація, що переходить від людини до людини, але поступово звужується в спільне соціальне явище. Хоча меми поширюються на мікрорівні, відчувається вплив мемів і на макрорівні: вони формують міркування, форми поведінки та дії соціальних груп. Сегмент мемів сумісний є показником того, як культура формується в добу Web 2.0, що позначена прикладними платформами для полегшення створення користувальницького контенту. YouTube, Twitter, Facebook, Wikipedia та інші подібні додатки засновані на поширенні контенту користувачами. Такі сайти являють собою «експрес-траєкторії» для дифузії мемів: їх вміст поширюється окремими особами та може збільшуватися до масових рівнів протягом декількох годин. Відповідно, імітація та ремікс, якими керуються користувачі інтернету, стали важливими «стовпами» сучасної культури участі, яка керується гіпермеметичною логікою [22].

Меметика як частина масової культури слугує виразником суспільної свідомості та ціннісних орієнтирів, ґрунтується на засадах гумору, іронії, ігрової комунікації. В основу таких модусів інтернет-мережі покладений принцип гіпертекстуальності. Зазвичай він створює ефект гри, коли кількість значень початкового тексту розширюється завдяки формуванню змісту чи сюжетної лінії самими користувачами та дописувачами.

Колективність та анонімність творення текстів в інтернет-мережі, варіативність цих культурних зразків породжує особливе середовище культурної комунікації, яке постійно оновлюється в залежності від інформаційних приводів у медійному фокусі, актуальних суспільно значимих подій, які близькі за тематикою для користувачів інтернету. Відтак меми слугують «дзеркалом суспільних і культурних цінностей» [16, 4].

Інтенсивність і різноманітність комунікації інтернет-мережі зумовлює породження нових символів і культурних артефактів, які водночас виконують функцію засобів графічно-візуальної комунікації у

повсякденних комунікативних практиках людини. Активна участь користувачів завдяки технологічним можливостям у створенні і поширенні мемів як зразків масової культури в мережі, сприяє надшвидкісному розповсюдженню і популяризації цих культурних об'єктів, що, в свою чергу, призводить до особливого типу комунікативної взаємодії, що ґрунтується на творах маскультури. Завдяки розтиражованості меми стають пізнаваними та формують окремий сегмент інтернет-культурного середовища. Меми відповідно до популярності стають превалюючим типом візуальної масової культури та об'єктами комунікації з різним ступенем поширення та потенціалом подальшої видозміни, які в різній якості присутні в інформаційно-розважальному контенті інтернету.

Інтернет-мем являє собою семіотично ускладнений текст, що зародився й опосередковується інтернет-комунікацією та здатен до спонтанного розповсюдження різними засобами і каналами комунікації. Підвищена лаконічність, інформаційність, універсальність робить їх структуроутворюючими елементами для низки інших, семіотично складніших текстів маскультури (демотиватори, комікси, картинки-фотожаби тощо). Окрім цього, важливу роль відіграє ступінь комічності, можливість численної креативної видозміни й наповнення мему актуальною для користувачів мережі інформацією та новими контекстами. Більшість популярних мемів стають шаблонами для висловлення власних креативних думок, сентенцій, утворюючи нові твори масової культури, які постійно поширюються в інтернет-мережі.

Змістово меми, що формуються користувачами інтернету, відображають актуальну реальність, яка підлягає щоденному осмисленню з можливістю «поділитися» власними враженнями та думками в процесі комунікації. Відтак, у фокус постфольклору можуть потрапити абсолютно всі особи, об'єкти, артефакти, події і явища соціокультурного простору, що становлять певну значимість, цінність, цікавість, або те, що є незвичним чи просто абсурдним.

Майже всі меми функціонують в контексті розважально-сміхового дискурсу. У сучасних умовах, окрім такого своєрідного соціально-комунікативного регулятора, сміхова культура, як зазначає О. Колісник, виступає модулятором самосвідомості

суспільства, виразником його ціннісних орієнтацій, слугуючи, водночас, оперативним засобом передачі спеціальної, особистої чи публічної інформації [4, 58]. Сміхова культура завжди соціально спрямована та визначається конкретним соціокультурним середовищем, яке й постулює свої цінності та ідеали, долаючи, тим самим, соціальний деструктив, розбіжності, суперечності реалій буття. Про те, що сміхова культура є живим середовищем, яке миттєво реагує на значущі зміни у соціокультурному просторі, наголошувала Л. Панкова [8, 3].

Постмодерна іронія з її принципами нівелювання будь-яких серйозних сенсів, вільне жонглювання ними за допомоги гумору і комічності та загальна спрямованість на карнавалізацію всього соціального, багато в чому визначила самі модуси розважально-сміхової культури за нових умов. Сміхові принципи постмодерну передбачають іронічне й гумористичне переосмислення минулого та всього важливого у цивілізаційному набутку людства, створюючи своєрідну гру без правил. Відтак помітно зміщеними стали й акценти сміхового та його формати, змінюючи, водночас, свої суспільні ролі та функціональність.

Середовищем найповнішої реалізації постмодерно-карнавалізованої комунікації та загалом форматів сміхової культури, що знайшли втілення у мемах, стала інтернет-мережа з її гіпертекстуальністю, анонімністю та ігровим характером. З огляду на подвійні закладені сенси, що містять твори сміхової культури, доречно говорити про безпосередньо сміхову комунікацію, яка несе не лише ціннісно-сміслові навантаження, але й змінює звичну ситуацію на протилежну, тим самим змінюючи кут погляду на об'єктивну дійсність, явище чи ситуацію, що часто виходить за межі раціонально-логічного розуміння.

Меми, які функціонують в інтернет-мережі, що безпосередньо створюється користувачами-комунікантами, завдяки своїй гумористично-сміховій основі є найбільш дієвим і оперативним способом реагування на події, винесення власної позиції на загальне висловлення оціночних суджень. Закладена в них інформація та сенси опосередковуються відповідним соціокультурним середовищем, яке є однаково зрозумілим усім учасникам комунікації. Для осіб, включених в поле спільної знаково-семантичної культури, «прочитання» всіх ціннісних та смислових значень, які репрезентуються текстами

інтернет-фольклору, відбувається шляхом осягнення цих значень задля прийняття та символічного єднання в розумінні вищого сенсу, спроектованого сміхом.

Наукова новизна роботи полягає в систематизації типологічних характеристик мемів як окремого сегменту інтернет-творчості та комунікації, що належать до масової культури та визначають її зміст новими семантичними кодами і значеннями.

Висновки. Меми як феномени масової культури та інтернет-творчості є як вербальними, так і графічно-візуальними текстами, що володіють жанровим та структуроутворюючим потенціалом у побудові інших семіотично ускладнених текстів масової культури в цифровому середовищі. Інтернет-меми зароджуються переважно в соціальних мережах, поступово поширюючись рештою каналів комунікації. На популярність і масову поширюваність мемів впливає їх здатність використовуватися в багатьох значеннях і різних комунікативних ситуаціях. За своїм змістовим наповненням меми належать до прецедентних феноменів, які в стисненому вигляді містять інформацію про актуальні події та явища суспільної дійсності, формуючи відповідний контекст. В процесі комунікації, впізнавання і «читання» конотацій мема забезпечується очікуваний результат досягнення головної його ідеї тексту, що, в свою чергу, може слугувати джерелом для подальшого креативу. Меми стають джерелами масовокультурної творчості в інтернеті та засобами міжкультурної комунікації, за допомоги яких висловлюється як певна думка, так і підтверджується власна референтність в межах комунікативного середовища.

Література

1. Докінз Р. Егоїстичний ген / Пер. Я.Лебеденко. Харків: Книжковий клуб "Клуб Сімейного Дозвілля", 2017. 540 с.
2. Завадська О. В. Феномен креолізованого тексту: актуальна проблема сучасних лінгвістичних досліджень. *Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г.С. Сковороди*. 2016. Вип. 43. С. 163–169.
3. Каптюрова В. В. Креолізовані тексти у соціальній мережі Facebook. *Мовні та концептуальні картини світу*. 2012. Т.2. С.113–123.
4. Колісник О. В. Феномен сміху в соціально-інформаційному просторі сьогодення. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2015. Вип.5. С. 57–61.
5. Космацька Н. В. Комікс як синкретичний текст: вихідні положення. *Науковий вісник*

Волинського національного університету імені Лесі Українки. 2011. № 5 (ч. 2). С. 64–68.

6. Макарук Л. Л. Проблеми дослідження семіотично ускладнених текстів. *Науковий вісник Чернівецького університету. Німецька філологія*. 2014. Вип. 692–693. С. 69–72.

7. Найдьорова Л. М. Візуальна творчість в інтернет-спілкуванні. *Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г.С.Костюка АПНУ України «Актуальні проблеми психології» у 12 томах / За ред. В. О. Моляко*. Т.12. Вип. 10. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. Ч. І. 2010. С. 406–413.

8. Панкова Л. О. Сміхова культура України в контексті сучасних трансформаційних процесів: автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.03 / Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2008. 19 с.

9. Панченко С. А. Лінгвістична гра як основа розважального дискурсу. *Система і структура східнослов'янських мов*. 2015. Вип. 8. С. 190–196.

10. Пода Т. А. Інтернет-меми як феномен інформаційного суспільства. *Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія*. 2017. № 1 (25). С.117–120.

11. Соколова К. В. Меми як засіб комунікації в інтернет-середовищі. *Гуманітарний часопис*. 2012. № 1. С.118–123.

12. Чернікова О. І. Вербальний мем: лінгвістичний аспект. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна*. 2015. №51. С. 354–356.

13. Börzsei L. Makes a Meme Instead: A Concise History of Internet Memes. URL: http://works.bepress.com/linda_borzsei/2 (дата звернення: березень 2022).

14. Castano D., C.M. Defining and characterizing the concept of Internet Meme. *Revista CES Psicologia*. 2013. Vol. 6(2). P. 82–104.

15. Charalambos K., Vlachos G. Internet Memes: Humor in late modernity and encroachment upon the mainstream. URL: www.academia.edu/.../Internet_Memes_Humor_in_late_mo.. (дата звернення: березень 2022).

16. Folklore and the Internet: Vernacular expression in a digital world.. *Folklore and the internet : vernacular expression in a digital world / edited by Trevor J. Blank*. Logan, Utah: Utah State University Press, 2009. 272 p.

17. Johann M., Bülow L. One Does Not Simply Create a Meme: Conditions for the Diffusion of Internet Memes. *International Journal of Communication*. 2019. Vol. 13. P. 1720–1742.

18. Juza M. Internet memes – creation, distribution, social meaning URL: www.studiamedioznawcze.pl/Numery/2013_4_55/juza-en.pdf (дата звернення: березень 2022).

19. Huntington H. E. Subversive memes: Internet memes as a form of visual rhetoric. *Selected papers of Internet Research*. 2013. Vol. 3. URL: <http://spir.aoir.org/index.php/spir/article/view/785> (дата звернення: березень 2022).

20. Hristova S. Visual Memes as Neutralizers of Political Dissent. *TripleC*. 2014. № 12(1). Pp. 265–276. URL: <http://www.triple-c.at> (дата звернення: березень 2022).

21. Milner R. M. Media Lingua Franca: Fixity, Novelty, and Vernacular Creativity in Internet Memes. URL: <https://spir.aoir.org/index.php/spir/article/view/806> (дата звернення: березень 2022).

22. Shifman L. Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker DOI: 10.1111/jcc4.12013. URL: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jcc4.12013/full> (дата звернення: березень 2022).

References

1. Dawkins, R. (2017). The selfish gene. Kharkiv: Book Club "Family Leisure Club" [in Ukrainian].

2. Zavadzka, O. V. (2016) The phenomenon of creolized text: an actual problem of modern linguistic research. *Linhvistychni doslidzhennia: Zb. nauk. prats KhNPU im. H.S. Skovordy*, 43 [in Ukrainian].

3. Kaptyurova, V. V. (2012). Creolized texts in the Facebook social network. *Movni ta kontseptualni kartyny svitu*, 2 [in Ukrainian].

4. Kolisnyk, O. V. (2015). The phenomenon of laughter in today's social and information space. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*, 5 [in Ukrainian].

5. Kosmatska, N. V. (2011). Comics as a syncretic text: initial provisions. Scientific bulletin of Volyn National University named after Lesya Ukrainka, 5 (Part 2) [in Ukrainian].

6. Makaruk, L. L. (2014). Problems of the study of semiotically complicated texts. *Naukovyi visnyk Chernivetskoho universytetu. Nimetska filolohiia*, 692–693 [in Ukrainian].

7. Naidyonova, L. M. (2010). Visual creativity in Internet communication. *Zbirnyk naukovykh prats Instytutu psykholohii im. H.S.Kostiuka APNUkrainy «Aktualni problemy psykholohii»*: in 12 volumes. Vol. 10. Zhytomyr: Publication of ZhDU named after I. Franka., Ch. I [in Ukrainian].

8. Pankova, L. O. (2008). Laughter culture of Ukraine in the context of modern transformational processes: author's review. Dis... Cand. philosopher. Sciences: 09.00.03 / Kharkiv. national University named after V. N. Karazina. Kharkiv [in Ukrainian].

9. Panchenko, S. A. (2015). Linguistic game as the basis of entertaining discourse. System and structure of East Slavic languages, 8 [in Ukrainian].

10. Poda, T. A. (2017). Internet memes as a phenomenon of the information society. *Visnyk NAU*.

Seriia: Filosofiia. Kulturolohiia, 1 (25) [in Ukrainian].

11. Sokolova, K. V. (2012). Memes as a means of communication in the Internet environment. *Humanitarnyi chasopys*, 1 [in Ukrainian].

12. Chernikova, O. I. (2015). Verbal meme: linguistic aspect. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia»*. *Seriia: Filolohichna*, 51 [in Ukrainian].

13. Börzsei, L. Makes a Meme Instead: A Concise History of Internet Memes. Available at: http://works.bepress.com/linda_borzsei/2 [in English].

14. Castano, D., C.M. (2013). Defining and characterizing the concept of Internet Meme. *Revista CES Psicologia*, 6(2) [in English].

15. Charalambos, K., Vlachos, G. Internet Memes: Humor in late modernity and encroachment upon the mainstream. Available at: www.academia.edu/.../Internet_Memes_Humor_in_late_mo.. [in English].

16. Folklore and the Internet: Vernacular expression in a digital world. (2009). Folklore and the internet: vernacular expression in a digital world Logan, Utah: Utah State University Press[in English].

17. Johann, M., Bülow, L. (2019). One Does Not Simply Create a Meme: Conditions for the Diffusion of Internet Memes. *International Journal of Communication*, 13 [in English].

18. Juza, M. Internet memes – creation, distribution, social meaning. Available at: www.studiamedioznawcze.pl/Numery/2013_4_55/juza-en.pdf [in English].

19. Huntington, H. E. (2013). Subversive memes: Internet memes as a form of visual rhetoric. *Selected papers of Internet Research*, 3. Available at: <http://spir.aoir.org/index.php/spir/article/view/785> [in English].

20. Hristova, S. (2014). Visual Memes as Neutralizers of Political Dissent. *TripleC*, 12(1). Available at: <http://www.triple-c.at> [in English].

21. Milner, R. M. Media Lingua Franca: Fixity, Novelty, and Vernacular Creativity in Internet Memes. Available at: <https://spir.aoir.org/index.php/spir/article/view/806> [in English].

22. Shifman, L. Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker DOI: 10.1111/jcc4.12013. Available at: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jcc4.12013/full> [in English].

Стаття надійшла до редакції 21.03.2022

Отримано після доопрацювання 19.04.2022

Прийнято до друку 23.04.2022

УДК 792.2(546.37)

Цитування:

Жукова Н. А. Концептуалізація моральнісних пошуків сучасної людини в творчості Карін Альвтеген. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 9–19.

Zhukova N. (2022). Conceptualization of Modern Man's Moral Quest in the Work of Karin Alvtegen. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 9–19 [in Ukrainian].

Жукова Наталія Анатоліївна,
доктор культурології, доцент,
професор кафедри графіки
Видавничо-поліграфічного інституту
Національного технічного університету України
«Київський політехнічний інститут
імені Ігоря Сікорського»
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5710-2372>
natnina1970@gmail.com

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ МОРАЛЬНІСНИХ ПОШУКІВ СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ В ТВОРЧОСТІ КАРІН АЛЬВТЕГЕН

Метою роботи є концептуалізація моральнісних пошуків сучасної людини в романах шведської письменниці К. Альвтеген «Сором» та «Ефект метелика». **Методологічною основою дослідження** є загальнонаукові методи аналізу: історизм, систематизація, порівняння та узагальнення досліджуваної проблеми. Значну роль в аналізі специфіки творчого процесу, розкриття в художній творчості моральнісних пошуків сучасної людини відіграє міждисциплінарний підхід, який дозволив залучити наукові доробки з галузей культурології, філософії, етики та психології. **Наукова новизна:** вперше у вітчизняній культурології проаналізовано творчість К. Альвтеген в контексті розкриття проблеми моральнісних пошуків людини в сучасній літературі. **Висновки:** проаналізовано романи К. Альвтеген «Сором» та «Ефект метелика». Показано, що авторка створює образи своїх героїв, передусім, в психоаналітичному ракурсі, спираючись на ідеї різних філософських шкіл, намагаючись при цьому зафіксувати увагу читачів на моральному аспекті людського буття, зокрема на прояві сорому, провини та страху. Зазначено, що творчість К. Альвтеген є значущим явищем у логіці розвитку сучасного літературного процесу.

Ключові слова: сором, провини, страх, «воля до сенсу», психологічна травма, «екзистенційний поворот».

Zhukova Nataliia, Sc. D. of Culturology, Associate Professor, National Technical University of Ukraine «Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute»

A Conceptualization of Modern Man's Moral Quest in the Work of Karin Alvtegen

The aim of the work is to conceptualize the moral quest of modern man in the novels «Shame» and «The Butterfly Effect» by the Swedish writer K. Alvtegen. **The methodological basis** of the study is general scientific methods of analysis: *historicism, systematization, comparison and generalization of the problem under study*. A significant role in the analysis of the specificity of the creative process, the disclosure of the moral quests of modern man in the artistic work is played by an *interdisciplinary approach*, which allowed to attract scientific developments from the branches of cultural studies, philosophy, ethics and psychology. **Scientific novelty:** for the first time in Russian cultural studies the work of K. Alvtegen was analyzed in the context of the disclosure of the problem of moral quests of man in modern literature. **Conclusions:** K. Alvtegen's novels «Shame» and «Butterfly Effect» have been analyzed. It is shown that the author creates images of his characters, first of all, in the psychoanalytical perspective, relying on the ideas of different philosophical schools, while trying to fix the attention of readers on the moral aspect of human existence, in particular on the manifestation of shame, guilt and fear. It is noted that the work of K. Alvtegen is a significant phenomenon in the logic of the development of the modern literary process.

Key words: shame, guilt, fear, «will to meaning», psychological trauma, «existential turn».

Актуальність теми дослідження. Процеси, які відбуваються в сучасному мистецтві, доволі суперечливі. З одного боку, спостерігається поява великої кількості масової низькопробної продукції, з іншого, з'являється література, яка засвідчує початок нової художньої епохи, адже відбувається повернення до відображення дійсності у цілісних, конкретно-чуттєвих, художньо-

виразних формах, піднімаються проблеми моралі, моральності та гуманізму. Одним із зразків такого мистецтва є творчість талановитої шведської письменниці Карін Альвтеген, твори якої насичені драматизмом і психологізмом. Її герої розчиняються в потоці психічних станів, що безперервно змінюються. Це стани психічного хаосу, який розвивається за принципом «ефекту метелика».

Невипадково новий роман авторки, який нещодавно вийшов друком, так і називається «Ефект метелика». «Ефект метелика» К. Альвтеген – це не просто психологічний трилер. Авторка створює образи своїх героїв, передусім, в психоаналітичному ракурсі, спираючись на ідеї різних філософських шкіл, намагаючись при цьому зафіксувати увагу читачів на моральнісному аспекті людського буття, зокрема на прояві сорому, провини та страху.

Аналіз досліджень і публікацій. Ми вже звертались до аналізу романів К. Альвтеген «Сором»¹ та «Зрада»². Повернутися знов до розгляду творчості цієї письменниці нас спонукали дві обставини:

1. Моральнісні ситуації, на яких фіксує увагу читача авторка, є актуальними для сучасного соціуму, перед яким сьогодні гостро постає питання: чи є почуття сорому за зраду; яким чином провинна, сором та страх впливають на життя людини та історію суспільства взагалі?

2. Як вже зазначалось, образи своїх героїв письменниця «формує» в психоаналітичному ракурсі, спираючись при цьому на ідеї різних філософських шкіл, що є однією з ознак протомистецтва (термін М. Епштейна), аналіз особливостей розвитку якого не може не викликати інтерес у дослідника.

Як відомо, культура створила три основних ціннісних механізми регулювання поведінки людей: сором, провинна і страх. Вивченню цих феноменів в різних аспектах (філософському, етичному, антропологічному, психологічному) присвячено багато праць (Платон, Августин, Н. Мак'явеллі, Б. Спіноза, Т. Гоббс, М. Монтень, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, З. Фрейд, К. Г. Юнг, Р. Мей, В. Франкл, К. Ясперс, М. Гайдеггер, С. К'еркегор, Е. Фромм, Ж.-П. Сартр, Х. А. Марина, М. Фуко, М. Якобі, А. Ленгле, Ж. Дельоз, М. Епштейн, Е. Еріксон, С. Жижек та ін.). Водночас моральнісний аспект цих феноменів на прикладі творчості К. Альвтеген залишається мало дослідженим.

Мета роботи. Концептуалізація моральнісних пошуків сучасної людини в романах шведської письменниці К. Альвтеген «Сором» та «Ефект метелика».

Виклад основного матеріалу. Як ми вже зазначали, сором, провинна і страх – це три основні ціннісні механізми регулювання поведінки людей. Почнемо з першого. Сором – одна з основних емоційно-етичних категорій, що виконують функцію регуляції поведінки

людини; це складна і серйозна емоція, складне і серйозне почуття. Сором підточує найглибші основи «Я», підриває силу духу. Усім відомий вислів: «Померти від сорому». Отже, іноді людина готова загинути або вбити, аби тільки уникнути ганьби. Сором має безліч варіацій. Це і прислухання до «голосу» совісті як внутрішнього судді (коли він є), і почуття неповноцінності і приниження, це і сором'язливість, скутість і багато іншого. Всі ці переживання викликають почуття неспокою, тривоги. Одна з причин сором'язливості – брак впевненості в собі і самоповаги. Е. Еріксон в роботі «Дитинство та суспільство», зауважив: «Сором – емоція недостатньо вивчена, оскільки у нашій цивілізації почуття сорому досить рано та легко поглинається почуттям провини» [11, 139]. Отже, почуття сорому завжди супроводжується почуттям провини, які в сукупності піднімають питання про «добро» та «зло», рішення якого знаходиться в моральнісній площині – на рівні совісті. Сором стимулює виникнення страху, оскільки він неприємний, руйнівний. Людина боїться сорому, як боїться будь-якого болю. «У почутті сорому я визнаю, що я є я, яким мене бачать інші», – писав Ж.-П. Сартр [цит. за: 5]. Сором письменника був пов'язаний з дитячим комплексом некрасивості: він носив окуляри. З роками він почав ставитися до своєї «некрасивості» з філософським оптимізмом, заявляючи: «Якщо в сорок років людина некрасива, значить, вона сама того хоче» [цит. за: 5]. Не можна не погодитися з гештальпсихологами, які стверджують, що переживання людиною себе відбувається в «цілому», в якому розкриваються індикатори буття людини: цінності, прагнення, світоглядні конструкції, які задають параметри існування людини у світі. Людина бере на себе відповідальність за дії, якими вона зачіпає іншого, або навпаки зачіпає не-діянням. І те, й інше викликає відповідальність, готовність взяти провинну на себе (те, що можна назвати проявом совісті). Відмова від відповідальності зрештою призводить до виправдання зла та насильства.

Страх. Є різні види страху, є різні причини страху. «Влада страху може поширюватися не лише на окремих людей, а й на суспільство загалом. Вся історія людства відзначена прагненням звільнитися від страху, пошуком безпеки і водночас нечестивим бажанням поневолити інших, залякати їх» [5]. Людина так влаштована, що існує між спогадами та уявою, між особистісним

сприйняттям минулого та примарами майбутнього. Людина схильна воскрешати страхи минулого, наново їх переживати і вигадувати нові погрози. Іноді це призводить до того, що реальність і вигадка починають об'єднуватися у свідомості, що не може не впливати на поведінку людини та її ставлення до оточуючого та оточуючих, на цілісність внутрішнього «Я». Як пише іспанський дослідник Х. А. Марина, страх – це емоція, і «той, хто вміє підпорядкувати собі стихійні сили емоцій, зможе і управляти ними» [5]. Ця думка, безперечно слушна, але крім проблеми «управління емоціями» є ще моральнісний аспект почуттів сорому, провини та страху. Спробуємо розібратись у цих аспектах, аналізуючи поведінку, вчинки, почуття та емоції героїв творів К. Альвтеген.

У ситуації відчуття провини й необхідності вибору між добром та злом опинилася одна з героїнь роману К. Альвтеген «Сором» – Ванья Турен. Письменниця знайомить читача з цією героїнею лише наприкінці роману, однак протягом всієї оповіді, паралельно з подіями, які розгортаються з іншими героями та навколо них, ми дізнаємося, що є така Ванья Турен – подруга дитинства Май-Брітт, яка раптом багато років потому вирішила знайти останню і написати їй лист, який, до речі, дуже роздратував колишню подругу. Далі з листування ми нічого не можемо зрозуміти щодо долі Ваньї, але багато чого починаємо розуміти про родину Май-Брітт³. Про те, що сталося з самою Ваньєю Турен ми дізнаємося з її останнього листа майже наприкінці роману: вона вийшла заміж за чоловіка з яким як їй здавалося почувала себе захищеною, адже він нагадував батька, а «почуття захищеності пояснювалося тим, що (вона) ніби повернулася у власне дитинство» [1, 124]. На вимогу чоловіка вона кинула роботу, щоб не провокувати скандали, полишила усіх друзів. Приблизно через рік, стала, за її висловом, його кріпосною.

Як виявилось, її чоловік ріс в родині, де постійно було присутнє насильство, «і жив він за законами, які засвоїв з дитинства» [1, 125]. Своє розуміння родинних стосунків чоловік переніс на власне сімейне життя. «Все почалося непомітно. З грубих слів, які він дозволяв собі вимовляти». А потім він почав бити. «Іноді він бив мене так, що я не могла поворухнутися, а він говорив, це добре, оскільки тепер впевнений, що я дійсно належу тільки йому» [1, 125]. З часом Ванья почала думати про дітей і про «безкінечні ЯКЩО». І вирішила, що

повинна «взяти їх з собою в інший світ, щоб позбутися пекла, <...> для якого сама їх і народила. Іншого виходу у мене не було. Я безумно втомилася від вічного страху» [1, 126]. Врешті-решт вона дала дітям снодійне і задушила їх уві сні, облила будинок бензином, лягла поруч з дітьми, вперше за все життя «відчувши свободу» [1, 127]. Але найстрашніше було потім, коли жінка за кілька тижнів прийшла до тями в лікарні. Вона вижила, а її діти ні. Ванью засудили на багато років. На той момент, коли читач дізнається про її долю, вона вже відсиділа майже сімнадцяти років.

Що ж сталося з жінкою, в куточках очей якої «завжди виблискували іскорки, а з обличчя не сходила усмішка»? [1, 338] Чому вона дозволила чоловікові так з собою чинити, чому допустила, щоб діти переживали пекло знущань, і в врешті-решт, не знайшовши кращого виходу, зважилася на вбивство їх і себе? Зазначимо, що в наш час, на жаль, в повсякденному житті приниження людської гідності, іноді і на тлі зради (в родині, на роботі), увійшло в норму. Такі травми бувають дуже чутливі і підсилюють відчуття знедоленості, ображеності, приниження, призводять до душевних самокопань, пошуків причин такого ставлення з боку оточуючих і поглибленню комплексів.

Але повернемося до Ваньї Турен. Відповіді на поставлені запитання слід шукати в її самості. Як наголошують відомі психологи, зокрема, З. Фрейд, М. Кляйн, В. Штерн, Р. Шпіц, А. Фрейд, Е. Еріксон, Е. Нойманн, Х. Когут, М. Якобі Д. Стерн та ін., походження відчуття самості слід починати розглядати в дитинстві, коли «самість пробуджується», коли дитина починає «переживати саму себе» [13, 58]. Водночас існує переживання буття разом з «іншим» – з годувальницею (як правило, з мамою). Дитина переживає зміни в своєму власному організмі, які відбуваються через «іншого», наприклад, через годування, купання тощо. «Від годувальниці також залежить і відчуття себе (самості), пов'язане з потребою в безпеці...» [13, 59]. Всі дитячі переживання відкладаються в пам'яті і трансформуються в певні знання, в якісь фантазії і очікування з приводу взаємодії з іншими людьми.

«Мене батько не бив, але він бив матір, що по суті одне і те ж», – пише Ванья подрузі [1, 347]. Будуючи стосунки з чоловіком, вона, так би мовити, наклала кальку стосунків батьків і поведінки батька в родині. Здається дивним, що вона вважала себе в дитинстві захищеною. Цю нібито захищеність можна

пояснити припущенням З. Фрейда, що в цій ситуації почуття провини перед матір'ю, знайшло своє задоволення в хворобливому стані і тому жінка не захотіла (позасвідомо) відмовитися від покарання у вигляді страждань [8, 108].

Дуже скоро після весілля Ваня чомусь погодилась з тим, що вона гідна такого ставлення з боку чоловіка. Таке «погодження» можна назвати «ідентифікацією з агресором» (термін М. Якобі). Це захисний механізм, який несвідомо використовується для «роззброєння» потенційних ворогів. Таким чином людина намагається попередити неприємні судження ззовні, роблячи їх відносно себе сама» [13, 55].

Іноді дійсно корисно дослухатися до думки оточуючих, але не заганяти себе в почуття неповноцінності. І не слід забувати, що «негативні або позитивні цінності, які ми надаємо своєму образу, діють на весь наш емоційний стан і, в свою чергу, впливають на спосіб сприйняття інших людей» [13, 56]. І в цьому випадку важливо розуміння самості, як «Я є», «Я дію», і «Я відчуваю», думаю, реаую. При цьому не слід забувати, що «Я є» відрізняється від «Хто я є», «Як я живу» тощо.

Ще один важливий момент. Ваня поводить по-рабськи слухняно, переконуючи себе в тому, що це її місія: зберегти сім'ю заради дітей. Дійсно, психічне, фізичне, сексуальне насильство травмує почуття людської гідності жертви настільки тяжко, що сором назавжди забороняє їй говорити про це. Водночас, все ускладнюється ще й тим, що, з одного боку, вона приймає все, що з нею відбувається свідомо, з іншого, – заперечує свою відповідальність, компенсуючи її почуттям сорому. «Не думаю, що хто-небудь зможе зрозуміти, наскільки мені було соромно, що я дозволяю йому все це, – зауважує жінка, – Я навіть свого часу написала статтю, про те, що йти потрібно після першого удару» [1, 346].

Переживання сорому і відчуття провини не завжди є наслідком, так би мовити, реальної провини, а може бути й результатом вигаданої, навіяної оточуючими провини, як сталося з Монікою – однією з героїнь роману К. Альвтеген «Сором». Провина без вини винної Моніки перетворюється на хворобливу нав'язливу ідею, яка зрештою приводить її до в'язниці³. Як слушно зауважує німецький психоаналітик М. Якобі, «сором в багатьох його формах – кожна з її особливим боєм і побічними невротичними наслідками – займає важливе місце в нашій психічній і соціальній організації» [13, 44].

Згідно з теорією З. Фрейда, сором і провинна – це аспекти феномена тривоги, яка, у свою чергу, є складовою феномену страху, сором і страх – це симптоми невирішеного внутрішнього конфлікту. Отже, життя – не найбезтурботніше заняття. У сукупності сором, провинна та страх викликають «ефект метелика». Як ми вже говорили, не випадково саме таку назву має роман К. Альвтеген, який вийшов друком у 2021 р. Як своєрідний епіграф авторка дає пояснення поняттю «ефект метелика»: «Найменший вплив на будь-який елемент системи може в перспективі мати далекосяжні та непередбачувані наслідки для інших елементів» [2, 5].

Зауважимо, що термін «ефект метелика» запозичений гуманітаристикою з природознавчих наук, а ввів його у науковий обіг американський математик та метеоролог Едвард Лоренц (1917–2008). Погоджуючись з думкою А. Сокала та Ж. Брінкмана щодо того, що не можна переносити поняття точних наук у гуманітарні науки без будь-якого емпіричного чи концептуального обґрунтування, зауважимо, що в цьому випадку це поняття використовується задля підкреслення каузальності всього, що відбувається у світі й, зокрема, у житті кожної людини, це своєрідна метафора, яка означає, що існують моменти, випадковості, які сплітаються поступово в ланцюг подій, який може змінити не тільки долю людей, а й хід історії.

Отже, в романі є три основних персонажі: Андреас, Буділь та її донька Вікторія. Обмовимося одразу, що доля Андреаса опосередковано пов'язана з долями цих двох жінок, про існування яких він ніколи навіть не дізнається. Усі троє в певний період свого життя переживають психологічні травми, які згодом призводять до моральнісних пошуків на тлі переживання сорому, відчуття провини та страху.

Почнемо з Андреаса – успішного архітектора, хорошого чоловіка і батька двох дітей, життя якого «протікало як по маслу, день за днем, все за планом: відвезти дітей до школи, потім – робота, покупки, приготування, гості в суботу ввечері», облаштування особняка, поїздки з сім'єю у відпустку [2, 19]. Він був тією людиною, чиї плани завжди здійснювалися. Все здавалося стабільним і назавжди до того часу, коли він випадково виявився жертвою фізичного і емоційного насильства під час пограбування ювелірного магазину, куди він зайшов, щоб скласти компанію колезі – Кароліні, яка хотіла купити подарунок

чоловікові. Грабіжник приставив пістолет до скроні Андреаса і той мимоволі підняв руки над головою, опустився на коліна і ліг на підлогу [2, 48]. Не вдаючись до розповідання сюжету, зауважимо, що після цієї події життя героя К. Альвтеген повністю змінилося. Страх власної вразливості, ганебного, як він вважає, боягузтва породжує в ньому ще й сором, адже він злякався настільки, що замочив штани, він не захистив свою гідність і не спробував змінити ситуацію. Йому соромно. Соромно за все, в тому числі і за те, що його в такому стані бачили співробітники магазину, колега і поліцейські. Такий непомірний сором викликаний усвідомленням того, що його принизили і поглумилися, призводить до того, що Андреас починає себе зневажати. Йому здається, що інші дивляться на нього зневажливо, зверхньо, прикрившись жалем. Він переживає безсонні ночі, в яких бичує себе роздумами про свою нікчемність. Усе це разом призводить до емоційного порушення і зрештою до божевілля, наслідком якого стає залізнична катастрофа, що призвела до загибелі людей.

Згідно теорії Х. А. Марина, страх викликає потрібну реакцію, що звужує межі сприйняття: фізіологічну, психологічну та поведінкову. При першій виникають тілесні відчуття пригніченості, стиску, почуття страху заважає вільно дихати. Під час другої «світ представляється нам осередком небезпек. Спотворюється система інтерпретації, змушуючи сприймати нейтральні впливи як загрозливі. Як і при депресії, виникає відчуття, ніби ми замкнені в тісному тунелі, увага повністю прикута до загрози, що насувається» [5]. Остання спонукає людину бути весь час напготові, готуватися до втечі.

Отже, Андреас переживає сором за образу, приниження та ганьбу, разом з тим, страх за дітей і страх за себе. Провину за свій сором і страх герой Альвтеген бере на себе. Характеризуючи подібні стани, французький філософ, психолог Л. Бурбо, використовує поняття «травма приниженого» і «маска мазохіста». Людина, яка страждає на таку травму, часто буває схильна у всьому звинувачувати себе і навіть брати на себе провину інших людей. Це своєрідний вид мазохізму: брати на себе провину за те, в чому не винний / не винна, і засуджувати себе, при цьому ще й відчуваючи щодо себе почуття огиди. З цієї причини Андреас приховав те, що з ним відбулось і відбувається від своєї дружини і дітей.

Як вже зазначалось, страх – це стан душі,

пов'язаний з пригнобленістю, пригніченістю або хвилюванням перед якоюсь небезпекою, відчуття загрози. Слово «страх» має велику кількість синонімів, що передають різноманітні відтінки цього почуття: тривога, боязкість, паніка, жахливість, жах, граничний вираз жаху – *La terribilità*. Останнє поняття італійці використовують для характеристики «Страшного суду» Мікеланджело: «Це образний жах, ніби уламки світу й людства були кинуті на велику стіну Сікстинської капели, у гігантському безладді, з ненаситною люттю руху»⁴ [17]. А сам Мікеланджело як *terribilità* сприймав свою творчу діяльність. Підтвердженням того, що художник відчував муки творчості через оголений нерв є той факт, що Мікеланджело у «Страшному суді» в образі святого Варфоломія, з якого язичники зідрали шкіру, зобразив себе.

У роботі «Поняття страху» С. К'еркегор використовує поняття «емпіричний страх» та «метафізичний страх». Перший викликають конкретні предмети та обставини, до цього страху схильні не тільки люди, але й тварини. Другий – страх перед Ніщо, до відчуття такого страху схильні тільки люди, адже вони усвідомлюють, що їхнє існування не вічне. метафізичний страх датський філософ пов'язує з можливістю вчинення гріха. З. Фрейд говорив про «реальний страх», який він протиставляв невротичному страху, прихованому у настороженості людини перед своїми інстинктами. М. Гайдеггер пов'язує поняття «страх» з *Dasein* – тут-буттям. «У прагненні врятуватися від чогось – від-цього-ось – вони (люди – Н. Ж.) губляться і щодо решти, тобто в цілому “втрачають голову”» [10, 21]. Що і сталося врешті-решт з Андреасом. Його страх поступово перейшов у жах, навіть можна сказати у *terribilità* (жахливість). А жах, за М. Гайдеггером, це принципова неможливість будь-що визначити, коли «сущє в цілому вислизає і насувається пряме Ніщо» [10, 21]. В цій ситуації сущє стає хитким, а «тут-буття» виявляється у самотності. У свідомості людини розпадаються всі звичні основи, світ відчувається чужим та небезпечним. Водночас «тут-буття» пробуджується до справжнього існування, спонукаючи до відповідальності за власні дії. Запалена свідомість Андреаса трансформує спонукування до відповідальності (на тлі страху, страху та сорому) у нав'язливу поведінку.

Сором і страх у героя К. Альвтеген супроводжуються спогадами про погляд грабіжника: два палаючі ока в отворі бандитської маски, що ніби встромили кілок

[2, 48], «від них немов опік залишився на сітківці. ... Він завжди впізнає мене при зустрічі з його – ніколи» [2, 63]. Тепер будь-які погляди, спрямовані на Андреаса не просто доставляють муки, а «обпалюють» його, адже усе навколо й особливо погляди він сприймає так, ніби в нього немає шкіри. Не в силах «прибрати» ці очі, які породжують сором і страх, єдиним бажанням Андреаса залишається самому стати невидимим. Чоловік поступово перетворюється в суцільний оголений нерв. Він прагне стати «нічим». К. Бенеке та М. Хенкель, посилаючись на німецького філософа О. Пьотгелера, відмічають, що німецьке слово страх (*die Angst*) етимологічно пов'язане зі словом *angustiae*, що означає тісноту [14]. У страху людина відчуває почуття тісноти. «Я», сформоване повсякденними турботами та клопатами, зникає. Цей досвід безґрунтовності, зависання перетворює людину на чисте тут-буття, в яке вона вкинута і перебуває в ній без захисту та допомоги. Відтак страх – це негативний афект, який перешкоджає адекватному розумінню себе як «Я». Відбувається поступовий перехід від страху до жаху.

Не можна не погодитися з Е. Еріксоном, на думку якого, сором – це гнів, звернений на самого себе [11, 241]. Але гнів, звернений на самого себе не з'являється з нічого, він – породження дитячих травм. Ця думка проходить лейтмотивом крізь весь роман К. Альвтеген. Тут слід звернути увагу ще на один момент. Німецький філософ і культуролог Х. Плєснер в роботі «Щаблі органічної та людини: Введення у філософську антропологію» акцентує увагу на тому, що, на відміну від тварини, яка живе відповідно до своїх інстинктів, людина має можливість залишати точку зору істоти, пов'язаної біологічною стороною її існування, і розглядати своє життя як сторонній спостерігач. Водночас людина, будучи «твариною соціальною» (термін Аристотеля), все одно залишається біологічним видом, зокрема, наприклад, реагує на запахи. Як відомо, в тваринному світі реакція на запах чужака викликає відповідну реакцію. У людини з запахами можуть бути також певні асоціації.

Повертаючись до героя її роману Андреаса, зауважимо, що він, окрім очей злодія запам'ятав запах його тіла, «змішаний із запахом мила або дешевого одеколону» [2, 48]. Причому запах раптово викликав у пам'яті інший епізод, який спочатку зник, але згодом пригадався. Схожі запахи починають

викликати в нього нові приступи, які проявляються з кожним разом сильніше. Наприкінці роману ми дізнаємось, що в школі на перервах його бив старшокласник, від якого виходив такий само запах. Під час цього знущання інші школярі мовчки спостерігали за цим знущанням. Раптом Андреас згадує: «Коли це трапилося вперше я так злякався, що обпісявся від страху» [2, 319]. У дитинстві він не наважився чинити опір, сказати вчителям, не наважився розповісти про все своїм батькам. Його душевні сили були виснажені і виник сором. Думка про те, що він повинен справлятися сам, що всі чекають від нього стійкості, а він безпорадний, переповнює його та посилює травму, адже з іншими хлопцями нічого такого не дозволили. І на тлі цього виникає думка про те, що він сам винний, він просто не може себе захистити, він слабкий. Усе це призводить до відчаю, який, за С. К'єркегором, є одночасно нездатністю бути самим собою і страхом, що ця нездатність стане видна і пізнана. Таким чином, почуття відчаю породжують реакцію сорому. Сором веде до розпачу, а відчай – до сорому. Таким чином складається порочне коло.

Отже, стрес, отриманий Андреасом під час пограбування, спровокував пробудження травми, яку він отримав у дитинстві. Рана «прокинулася» і заглибилася. Звідси і відчуття того, що страх пульсує ніби рана, що кровоточить: «... коли він підступить, мені не захиститися» [2, 140]. Хвороблива самосвідомість змушує страждати. Страждання ж викликане реакцією на переживання, яка зумовлена невилікуваною травмою.

Відтак дитячі переживання відкладаються в пам'яті і трансформуються в певні знання, в якісь фантазії і очікування з приводу взаємодії з іншими людьми. «Судження про самого себе тісно пов'язані з оцінками і судженнями значущих інших, зробленими з приводу нас, починаючи з раннього періоду життя» [13, 66]. Самооцінка – це цінність, яку людина надає своїй особистості. Таке оцінювання глибоко вкорінене в несвідомому. Нав'язана низька самооцінка – це психічна травма, яка накладає відбиток на усе життя людини. Однак і материнські переживання і фантазії з приводу взаємин з дитиною, а також материнські спогади або фантазії з приводу власної матері також впливають на побудову взаємин всередині родини, на самооцінку дітей.

Так сталося, що в родині іншої героїні К. Альвтеген – Буділь, яка у 55 років,

дізнавшись, що смертельно хвора, почала переоцінювати прожиті роки. Зрозумівши, що все своє життя вона підкорялась бажанням спочатку матері, а потім чоловіка, для того, щоб стати гідною в їх очах, жінка йде з дому. Про батьків Буділь, про неї і про її чоловіка і стосунки з ним ми дізнаємось з її спогадів, коли вона починає, як вона сама говорить, «складати пазли свого життя»: намагається дізнатися про себе, знайти свій стрижень і зрозуміти, хто вона є насправді [2, 88]. І ці пазли вимальовуються у невтішну картинку. Її мати була жорсткою, невірноваженою людиною. «Причиною чергового спалаху маминого гніву могло стати все, що завгодно. <...> Пізніше мені стало здаватися, що мама отримує задоволення від сварок», – згадує Буділь [2, 79–80]. Батько – спокійний і небагатослівний – не намагався протистояти дружині. Буділь же, жаліючи мати через її пекельне дитинство, боялася засмутити її, виглядати в її очах гірше, ніж та хоче бачити. Побояючись піти наперекір матері, Буділь не допомогла сестрі, коли та просила про допомогу. Згодом, небажаючи йти наперекір чоловікові, який все життя нею маніпулював, віддала до притулку сина своєї померлої сестри, через що втратила повагу до себе, а каяття та сором за цей вчинок з кожним роком посилювалися. Будучи все життя жертвою маніпуляцій спочатку матері, а потім чоловіка, вона часто відчувала вдячність до катів щоразу, коли ті давали їй перепочинок. Це, за висловом Х. А. Марина, є свого роду збоченою подякою пригнобленого, оскільки відсутність страждань сприймається як подарунок. І ось перед смертю вона раптом усвідомила, що і не жила своїм життям, а просто була присутня в ньому.

Смерть як перед-стояння вказує на кінець перебування в бутті. У рамках екзистенційного розуміння людини, усвідомлення закінченості життя нерозривно пов'язане з оцінкою нею власної долі, з налаштованістю якщо не на боротьбу, то на зміни, що, по суті, і робить її людиною, відроджує або укріплює «Я». Згідно теорії М. Гайдеггера, жах повертає тут-буття до пізнання себе у своїй закінченості, адже людина – це істота-для-смерті. За висловом австрійського філософа, психолога та психіатра В. Франкла, під час загрози життю людина переключає увагу на приватні, особні аспекти буття, що надає їй сил вижити. Відтак, саме на порозі смерті Буділь раптом побачила зірки на небі, на які їй не було коли звертати увагу, красу дерев і квітів, відкрила для себе, дивлячись в дзеркало, що вона виявляється, не зважаючи ні на що, є симпатичною жінкою. «Непотрібне лущиння відпало», і так

захотілося затриматися ще на кілька місяців, «щоб скористатися новою гостротою сприйняття. <...> майбутня смерть зробила мене набагато розумнішою», – каже Буділь, – «готуватися до смерті – найкращий спосіб навчитися жити» [2, 275–276, 301]. Перед обличчям смерті жінка починає навіть піджартовувати над собою й доходить висновку, що «... мужність сміятися з себе властива лише тим, хто твердо вірить у власну цінність» [2, 277]. У неї з'являється, мовою В. Франкла, «воля до сенсу», яка необхідна людині задля розуміння себе.

До речі, В. Франкл виступав проти редукаціонізму З. Фрейда. Так, у листі до М. Бонапарт⁵ у 1937 р. З. Фрейд писав: «У той момент, коли людина ставить питання про сенс і цінність життя, вона хвора, оскільки ні те, ні інше не існує об'єктивно; людина лише визнає, що має запас незадоволеного лібідо, і з ним має статися щось ще, якесь бродіння, що призводить до смутку та депресії...» [16]. На відміну від З. Фрейда В. Франкл зважав на емерджентні характеристики психіки людини, зазначаючи, що «лише тією мірою, якою людині вдається здійснити сенс, який вона знаходить у зовнішньому світі, вона здійснює себе. Якщо вона має намір актуалізувати себе замість здійснення сенсу, сенс самоактуалізації відразу втрачається» [9, 59]. Людина повинна самоактуалізуватися, адже, як слушно висловився К. Ясперс, «людина стає тим, що вона є, завдяки справі, яку вона робить своєю» [9, 59].

«Волю до сенсу» людині знайти доволі складно, адже, на відміну від тварин, жодні інстинкти не вказують людині, що вона повинна робити і як вчиняти, і часто людина просто не знає, чого вона, власне, хоче. Більше того, на думку В. Франкла, сучасна людина налаштована «хотіти лише того, що роблять інші, або робити тільки те, що хочуть інші. У першому випадку ми маємо справу з конформізмом, а в останньому з тоталітаризмом» [18, 178]. Поява «волі до сенсу» супроводжується значними змінами в житті. Це можуть бути потрясіння через розвиток подій або великі втрати.

Австрійський психолог А. Ленгле виокремлює чотири періоди в житті людини, коли може виникнути «питання сенсу». Перший період пов'язаний зі статевим дозріванням; другий виникає «близько 50-ти років», коли «люди роблять проміжну оцінку. Якщо виникає відчуття, що продовження попереднього життя не принесе справжнього наповнення, що найважливіше і найцінніше в

цьому житті ще не прожито, справжня “криза середнього віку” виникає» [16]. Третій, – з виходом на пенсію, коли «відпустка простягається як пустеля до горизонту кінця життя» [16]. Захворювання, які вимагають деякий час перебувати в ліжку, також можуть мати такий вплив. Четвертий пов'язаний з наближенням смерті (невиліковної хвороби чи просто старіння). Питання сенсу найбільш драматично постає перед людьми – незалежно від віку та стадії життя, – коли їм доводиться оплакувати велику втрату [9, 62]. Контрасти загострюють сприйняття. Серйозна хвороба, смерть близької людини, безробіття, переживання деструктивного насильства тощо можуть «спровокувати кризу сенсу, якщо внаслідок цього втрачені фундаментальні цінності, ідентифікації та контекстна інтеграція» [16].

Слід зауважити, що під поняттям сенсу життя, або «волі до сенсу» мається на увазі не лише фундаментальне питання на кшталт: «Навіщо я прийшов у цей світ?». Це й питання сенсу повсякденного життя, у сенсі прийняття рішень цього-дня, у цю годину, що вимагає визнання власних здібностей, відчуття цінності своєї та оточуючих, примирення зі своїм і тим, що сприймається як правильне і неправильне, і, нарешті, розуміння ширшого контексту, в якому це рішення буде мати своє місце. Це такі, так би мовити, маленькі сенси, що вкладаються у великі. Великі сенси готуються маленькими. Якщо цього не відбувається в «систему долі» втручається «ефект метелика».

Як бачимо, у випадку з героїнею К. Альвтеген Буділь збіглися другий та четвертий періоди. Однак, слід зазначити, що усе життя вона відчувала провину і сором за свої вчинки, і тепер намагається розібратися, де її власна провина, а де нав'язана, адже «все, що робить людина – добро і зло, – множиться до нескінченності» [2, 288]. Підлаштовуючись усе життя під інших (матір та чоловіка), зраджуючи сестру, племінника та доньку, Буділь, мовою А. Ленгле, упустила екзистенційний поворотний момент як цінність майбутнього. І ось в неї виникають запитання: «Чому? ... Чому саме зі мною? Чому саме так? Навіщо?»... Ці запитання «затиснуті між початком і кінцем, між відправною точкою і пунктом призначення» [16], адже нерозв'язане минуле може сильно обтяжувати сьогодення та вимагати змін у майбутньому. «Майбутнє, до якого звертаються без урахування минулого, немає історії» [16]. Відтак, запитання «Чому? Навіщо?» ведуть до основ життя людини, до її

буття, до Dasien. Ці запитання – це спроба подолати невизначеність і проникнути крізь неї до основи, яка перебуває у гармонії із життям. Ці запитання висловлюють той факт, що там, куди людина рухається, все по-іншому. Людина шукає певне майбутнє – майбутнє, яке вважається цінним. У випадку ж, коли відповіді на запитання немає, людина спрямовує себе у бік «Ніщо».

Буділь, знаючи про свою смертельну хворобу, все ж намагається рухатися в майбутнє, але страх і сором блокують в неї бажання розповісти про своє життя і про свої проблеми будь-кому, навіть дочці. Але поступово завдяки «волі до сенсу» відбувається «екзистенційний поворот», який врешті-решт призводить до порозуміння з донькою. Ніби для підтвердження того, що цей «поворот» відбувається, К. Альвтеген додає в оповідання опис снів своєї героїні. Так, часто уві сні Буділь бачить воду: «я часто стою біля води. Бачу, як під водною гладдю рухаються великі риби – іноді це просто величезні тіні, а іноді у прозорій воді можна розрізнити кожну блискучу лусочку» [2, 64].

Згідно з К. Г. Юнгом, вода є символом несвідомого, вираженням життєвого потенціалу душі. «Вода – і, особливо, глибока вода – зазвичай має материнське значення <...> і місце відродження», – зауважує психоаналітик в роботі «Символи трансформації» [12, 441, 614]. Вода і риби можуть інтерпретуватися як «Ісусова вода» – «тут перемішані всілякі значення безсмертя, що дарується причастям» [12, 598].

Ще одна героїня роману «Ефект метелика» – Вікторія – донька Буділь, перфекціоністка, як вона сама себе називає. Вона на момент розповіді вже кілька років живе окремо від батьків, майже не спілкуючись з ними, адже батька вона ненавидить, а мати жаліє, хоча й не поважає через її слабкість. Донька розуміє, що її мати жила з батьком «як травинка в тіні засохлого дуба <...> з батьком вона жила як пеклі», але не робила нічого, щоб змінити цю ситуацію [2, 104–105]. У якийсь момент Вікторія зрозуміла, що її перфекціонізм почав виходити з-під контролю: напруга та багатозадачність стали виснажувати її сили. Вона вирішує звернутися за допомогою до психоаналітика.

Користуючись класифікацією Л. Бурбо, можна сказати, що Вікторія носить маску «втікача». «Відмінною властивістю втікача є прагнення до досконалості у всьому, що б він не робив: він вважає, що якщо припуститься

помилки, то його засудять, а бути засудженим для нього те саме, що бути відкинутим. <...> Досягаючи своєї межі, страх у втікача перетворюється на паніку. За однієї думки про можливість паніки він насамперед шукає, куди сховатися, втекти, зникнути.» [3, 30]. З цієї ж причини вона не могла влаштувати особисте життя. Бажаючи вийти заміж, вона водночас не могла налагодити стосунки з чоловіками. «Відносини втомлюють мене», – каже Вікторія психотерапевту, – «Спочатку він починає мене дратувати, <...> а далі в мене з'являється бажання завдати йому болю» [2, 95].

До речі, К. Альвтеген, вибудовуючи образ своєї героїні, її стосунки з батьками, її відчуття і поведінку, спирається на роботу А. Ленгле «Концепція сенсу В. Франкла – внесок у цілісну психотерапію», в якій останній наводить як приклад історію своєї пацієнтки, схожу на ту, яку описує шведська письменниця. Отже, дитяча образа Вікторії спрямована на батьків, згодом переросла у витіснення своїх власних потреб, які навіть для неї самої стали нестерпними, агресивні енергії психіки були позасвідомо звернені на будь-які аспекти залежності. Спрацьовував позасвідомий механізм захисту Его від переживання нестерпного болю. Результатом же сеансів у психотерапевта стане деяке розуміння себе та бажання більше дізнатися про своїх рідних, про яких, як з'ясувалося, вона нічого не знала. Зокрема, не знала про існування двоюрідного племінника, який виявився тим самим грабіжником ювелірного магазину. Хоча, безумовно, Вікторія ніколи не дізнається про те, яку роль він зіграв у житті Андреаса.

Відтак коло замкнулося, «ефект метелика», так би мовити, спрацював. Страждання героїв К. Альвтеген є наслідком психологічних травм, пережитих в дитинстві. Л. Бурбо усі людські страждання виводить з п'яти травм: «відкинули, залишили, принизили, зрадили, були несправедливі» [3, 5]. А переживання чи заподіяння комусь цих травм є зрадою людської істоти. Для того, щоб приховати такі проблеми від оточуючих, а іноді і від самої себе, уникнути страждання людина надягає на себе різні маски, які підказує їй її Его. Однак рано чи пізно маска перестане рятувати. Безумовно, кожна людина у міру дорослішання стикається з безпосереднім впливом зовнішнього середовища, як природного, так і соціального. З метою самозбереження кожен індивід змушений пристосовуватися до довкілля, надягати певну маску, а у разі загрози життєвим потребам та інтересам, боротися та чинити опір. Однак у

людини є можливість вибору між тим, щоб змиритися з існуючими умовами або опротестувати їх. Змиряючись чи протестуючи, окрема людина (або спільноти) створює та оформляє своє життя та культуру відповідно до власних інтересів та потреб. Таким чином, постає питання свободи вибору і свободи як такої. Свобода, яка розкриває істину, протилежна страху. І, хоча страх закриває істину, сама істина розкривається лише через досвід пережитого страху. Більшість людей живуть у стані неприйняття або в засудженні когось або чогось, у почутті провини, страху, жалю та інших формах заперечення. Не розуміючи причин того, чому це відбувається, і, як наслідок, не намагаючись змінити своє ставлення до себе та оточуючих, людина постійно притягує до себе обставини та особистостей, які знову і знову спонукають її до необхідності переживати той самий досвід. Це замкнене коло, яке з кожним разом збільшує навколо себе інші кола, які посилюють ситуацію ще сильніше. Людині необхідно навчитись усвідомлювати наслідки досвіду, адже «все, що ми вирішуємо: робити чи не робити, все, що ми робимо чи не робимо, що говоримо чи не говоримо, і навіть усе, що ми думаємо чи відчуваємо, тягне за собою певні наслідки» [3, 8].

Висновки. Провина, сором і страх – це екзистенціали (сенсожиттєві підстави та способи людського існування). У філософії Гайдеггера страх постає як один із екзистенціалів, тому що через нього розкривається буттєва структура екзистенції, а саме її кінцевість. У цьому випадку повсякденна впевненість руйнується. Водночас саме через екзистенціали відбувається пізнання власного «Я», оскільки вони є квінтесенцією смислів, ціннісних уявлень людини, зокрема й моральнісних. Саме вони, так би мовити, задають параметри присутності людей у бутті.

Сором, провину та страх герої К. Альвтеген переживають на самоті. Саме самота демонструє спустошеність існування людини у світі, концентрує проблематику сенсу існування конкретного «Я», яке у відчутті провини, сорому та страху завжди (або, як правило) внутрішньо дистанційовано від оточуючих, навіть найближчих. У самотності людиною переживаються травми, втрати, покинутість, психологічна порожнеча, соціальний вакуум. Головне у цій ситуації знайти сили «волі до сенсу» і з оптимізмом сприйняти «екзистенційний поворот».

Література

1. Alvtegen K. Shadow. URL: <https://www.scribd.com/document/141011972/Karin-Alvtegen-Shadow> (дата звернення: грудень 2021).
2. Alvtegen K. Fjärilseffekten. Stockholm: Brombergs Bokförlag, 2013. 145 p.
3. Бурбо Л. П'ять травм і масок, які заважають бути собою. / Пер. А.Рєпа. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2020. 256 с.
4. Kierkegaard S. Fear and Trembling. Penguin, 2014. 256 p.
5. Marina J. A. Anatomía del miedo: Un tratado sobre la valentía. Editorial Anagrama S.A.; 6th edition, 2009. 264 p.
6. Plessner H. Philosophische Anthropologie: Göttinger Vorlesung vom Sommersemester 196 / Edited by Julia Gruevska, Hans-Ulrich Lessing, Kevin Liggieri. German: Suhrkamp Verlag AG, 2019. 256 p.
7. Sokal A. and Bricmont J. Fashionable Nonsense Postmodern Intellectuals' Abuse of Science. New York: Picador, 1998. 189 p.
8. Фройд З. Я і Воно. По той бік принципу задоволення. Харків: Фоліо, 2019. С. 61–104.
9. Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі / Пер. О.Замойська. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2020. 160 с.
10. Heidegger M. Being and Time / trans. by Joan Stambaugh. Albany: State University of New York Press, 1996. 487 p.
11. Erikson E. H. Childhood and Society. New York: Random House, 1995. 277 p.
12. Jung C. G. The collected works. Volume 5. Symbols of transformation an analysis of the prelude to a case of schizophreniac: Second edition translated by R. F. C. Hull / Ed. H. Read, Michael Fordham, M.D., M.R.C.P. Gerhard Adler, PH.D. William McGuire, executive editor. Princeton University Press: Bollingen Paperback printing, 1976. 738 p.
13. Jacoby M. Shame and the Origins of Self-esteem: A Jungian Approach. Routledge, 1996. 144 p.
14. Benecke C., Henkel M. Scham, Schuld und Psychopathologie. Stuttgart. URL: https://www.researchgate.net/publication/350069298_Scham_Schuld_und_Psychopathologie (дата звернення: 13.06.2022)
15. L'aggettivo "terribile". URL: <https://mo6n9stre.wordpress.com/2017/09/13/laggettivo-terribile-e-il-sostantivo-terribilita-si-incontrano-speso-nelle-vite-di-vasari-in-riferimento-al-sommomichelangelo-ma-non-solo-e-non-hanno-affatto-un-significato-negativo/> (дата звернення: 14.06.2022).
16. Längle A. Das Sinnkonzept V. Frankls – ein Beitrag für die gesamte Psychotherapie. URL:

<https://laengle.info/userfile/doc/Sinn---Petzold-2004.pdf> (дата звернення: 15.06.2022).

17. Michelangelo il terribile. URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/10/16/michelangelo-il-terribile>. (дата звернення: 14.06.2022).

18. Frankl Viktor E. Psychotherapie für den Laien. Verlag: Herder, Freiburg - Basel - Wien, 1973. 185 s.

References

1. Alvtegen, K. (2012). Shame [in English].
2. Alvtegen, K. (2013). Fjärilseffekten. Stockholm: Brombergs Bokförlag [in English].
3. Burbo, L. (2020). The Five Traumas that Keep You from Being Yourself. Kharkiv: Book Club "Family Leisure Club" [in Ukrainian].
4. Kierkegaard, S. (2014). Fear and Trembling. UK: Penguin [in English].
5. Marina, J. A. (2009) Anatomía del miedo: Un tratado sobre la valentía. Editorial Anagrama S.A. [in English].
6. Plessner, H. (2019). Philosophische Anthropologie: Göttinger Vorlesung vom Sommersemester [in German].
7. Sokal, A., Bricmont, J. (1998). Fashionable Nonsense Postmodern Intellectuals': Abuse of Science. New York: Picador [in English].
8. Freud, Z. (2019). Me and It. On the other side of the pleasure principle. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
9. Frankl, W. (2020). Man in search of true meaning. Psychologist in a concentration camp. Kharkiv: Book Club "Family Leisure Club" [in Ukrainian].
10. Heidegger, M. (1996) Being and Time. Albany: State University of New York Press [in English].
11. Erikson, E. H. (1995). Childhood and Society. New York: Random House [in English].
12. Jung, C. G. (1976). The collected works. Volume 5. Symbols of transformation an analysis of the prelude to a case of schizophreniac. Princeton University Press: Bollingen Paperback printing [in English].
13. Jacoby, M. (1996). Shame and the Origins of Self-esteem: A Jungian Approach. Routledge [in English].
14. Benecke, C., Henkel, M. Scham, Schuld und Psychopathologie. Stuttgart. URL: https://www.researchgate.net/publication/350069298_Scham_Schuld_und_Psychopathologie (date of application: June 13, 2022) [in English].
15. L'aggettivo "terribile". URL: <https://mo6n9stre.wordpress.com/2017/09/13/laggettivo-terribile-e-il-sostantivo-terribilita-si-incontrano->

spesso-nelle-vite-di-vasari-in-riferimento-al-sommo-michelangelo-ma-non-solo-e-non-hanno-affatto-un-significato-negativo/ (date of application: 14.06. 2022) [in Italian].

16. Längle, A. Das Sinnkonzept V. Frankls – ein Beitrag für die gesamte Psychotherapie. URL: <https://laengle.info/userfile/doc/Sinn---Petzold-2004.pdf>. (date of application: 15.06.2022) [in German].

17. Michelangelo il terribile. URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/10/16/michelangelo-il-terribile> (date of application: 14.06. 2022) [in Italian].

18. Frankl, V. E. (1973). Psychotherapie für den Laien. Verlag: Herder, Freiburg-Basel-Wien. 185 [in English].

Примітки

1. Жукова Н. А. Елітарна література в іменах: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2016, с. 182–199.

2. Жукова Н. А. Карін Альвтеген як дослідник «тривалого страждання». *Українські культурологічні студії. КНУ імені Т. Г. Шевченка : ВПЦ «Київський університет».* № 1(2). 2018. С. 63–68.

3. Докладніше про це в: Жукова Н. А. Елітарна література в іменах: монографія. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2016, с. 182–199.

4. «Прикметник “страшний” часто зустрічаються в «Життях» Вазарі щодо великого Мікеланджело, але не тільки, і вони зовсім не мають негативного значення: навпаки, «жахливий» означає відмінний, неординарний, грандіозний, а іноді набуває інших відтінків, наприклад лякаючих (так, іноді це наближається до нашого «страшного»), дивовижного, надмірного» [15].

5. *Марі Бонапарт* (1882-1962) – грецька та датська принцеса, правнучка Наполеона (Люсьєна Бонапарта – брата імператора), психоаналітик; створила перше психоаналітичне товариство у Франції; була впливовою жінкою у Франції перед початком Другої світової війни; домовилася через американського посла з окупаційними військами в Австрії та викупила З. Фрейда та його родину, врятувавши їм життя

Стаття надійшла до редакції 16.06.2022

Отримано після доопрацювання 20.06.2022

Прийнято до друку 21.06.2021

Цитування:

Колесник О. С. Історичний детектив як літературна форма інтерпретації історії та культури. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 1. С. 20–27.

Kolesnyk O. (2022). Historical mystery/detective as a literary form of artistic interpretation of history and culture. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 20–27 [in Ukrainian].

*Колесник Олена Сергіївна,
доктор культурології, доцент,
професор кафедри філософії та культурології
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0597-6489>
elenakolesnyk2017@gmail.com*

ІСТОРИЧНИЙ ДЕТЕКТИВ ЯК ЛІТЕРАТУРНА ФОРМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ

Мета роботи – визначення специфіки функціонування історичного детективу та інших ретро-жанрів у сучасній літературі. **Методологія роботи:** дослідження побудоване на міждисциплінарному інтегруванні провідних методів сучасної культурології, філософії та мистецтвознавства. Домінантою поліметодологічного підходу виступає культурологічна герменевтика. Історико-культурний метод дав можливість прослідкувати генетичні зв'язки та тенденції розвитку жанрів. Компаративний аналіз дозволив виділити типологічно схожі елементи в різних жанрах, і навпаки, диференціювати відмінні форми, які можуть конвергентно зближуватися. **Наукова новизна** роботи полягає в уточненні співвідношення історичного, детективного та фантастичного жанрів, властивої кожному з них специфіки в художній інтерпретації історії; введено термін «ретро-жанри». **Висновки.** Історичний детектив та інші ретро-жанри користуються значною популярністю, оскільки додають до принади детективу з його інтригою можливість ескапістського занурення в іншу епоху, а також задоволення цікавості щодо пізнання минулого окремого міста, країни та світу. Позитивним моментом виступає можливість глибшого та емоційнішого пізнання власної спадщини, знаходження ідентичності в глобалізованому світі. Сучасний історичний детектив допомагає отримати загальне враження, а інколи – і абсолютно конкретні факти про історію, топографію та «культурну душу» міста та країни. На сьогодні одним з найбільш привабливих для літераторів періодів є друга половина XIX – початок XX ст., зокрема, через те, що саме в цей період неоромантики заклали канони популярних дотепер жанрів та створили міфологізований образ міста. Більшість з цих тенденцій є характерними для світового культурного процесу в цілому, однак мають національні особливості, пов'язані як із специфічним історико-культурним контекстом, так і з національним менталітетом. Зокрема, для українського історичного детективу помітною рисою є глибинне дослідження складних історичних процесів в часи біфуркацій, а подекуди – іронічне переосмислення минулого у постколоніальному дусі. Оскільки на сьогодні цей жанр знаходиться в стані розквіту, його невпинні трансформації заслуговують на подальше дослідження.

Ключові слова: культурологія, детектив, історичний детектив, ретро, художня інтерпретація.

Kolesnyk Olena, Doctor of Cultural Studies, Professor of the Philosophy and Cultural Studies Chair of T.H. Shevchenko National University "Chernihiv Colehium"

Historical mystery/detective as a literary form of artistic interpretation of history and culture

The purpose of the article is to determine specifics of historical, detective, and other retro-genres and their functioning in contemporary literature. **The methodology of the work** is built on interdisciplinary integration of leading methods of the contemporary Cultural studies, philosophy, and study of art. The culturological hermeneutics is a dominant polymethodological approach. The history-cultural method gives an opportunity to trace genetic links and tendencies of transformations of genres. The comparative analysis allows to distinguish typologically similar elements in different genres and to differentiate various forms that can be convergently alike. **The scientific novelty** of the work lies in clarification of the correlation of historical, detective, and fantastic genres, defining their specifics in artistic interpretation of history; the term "retro-genres" is introduced. **Conclusions.** The historical detective and other retro-genres enjoy considerable popularity, as they complement the attractions of the detective with its intrigue, with the possibility of escapist immersion in another epoch, and propose the satisfaction of curiosity as to the past of a city, country and world. There is a positive factor of the possibility of deeper and more emotional cognition of human inheritance, personal and national identity in the globalized world. The contemporary historical detective helps to get not just the general impression, but also solid facts about history, topography and "cultural soul" of city and country. For authors one of the most attractive periods is the second half of XIX – beginning of XX ct. One of the reasons is that the Neoromantics founded the canons of genres that stay popular to this day, and created the mythologized image of city. Many of these

tendencies are characteristic for the world cultural process, still, there are national trends linked both to the specific historical-cultural context and to the national mentality. For instance, in Ukrainian historical detective there is a noticeable tendency to the in-depth research of momentous historical processes in the times of bifurcation. Sometimes there are ironical rethinking of the past in a post-colonial spirit. Now this genre is flourishing, and its incessant transformations deserve further research.

Key words: cultural studies, detective/mystery, historical detective, retro, artistic interpretation.

Актуальність теми дослідження. Останніми роками історичний детектив та ретро-детектив стають одними з найпомітніших жанрів популярної літератури (та кінематографу) як в окремих національних традиціях, так і в масштабі всієї західної культури. Можна висловити припущення, що основних причин «історизації» детективу дві. Перша пов'язана з закономірним та похвальним бажанням людей дізнатися більше про минуле – як власного народу, так і інших етносів та націй. Друга причина може бути менш приємною. В XIX й XX століттях детектив здебільшого був пов'язаний з осмисленням актуального для автора та реципієнта стану суспільства, та міг містити елементи конструктивної соціальної критики. Водночас він романтизував реальний світ, в якому читачу ставало цікавіше жити. Історичний детектив завжди містить елемент пасеїзму – замилювання світом, якого більше нема, чию красу вже не повернути, і чиї помилки вже не виправити. А, отже, жанр в цілому позначений тенденцією до ескапізму, втечі від некомфортного сьогодення до іншого часу та простору. Ця тенденція добре помітна і в інших жанрах. Зокрема, в фантастиці відбувся помітний зсув від «твердої» наукової фантастики до фентезі, зокрема в її урбаністичному варіанті. В історичній белетристиці виникають такі форми, як криптоісторія та альтернативна історія, які концентруються не на тому, що дійсно було, а на тому, що могло би бути.

У літературі XX – початку XXI століть співіснують дві протилежно спрямовані тенденції: диференціація жанрів, пов'язана з орієнтацією авторів на конкретну цільову аудиторію (за віком, гендером, рівнем освіти тощо – звідси такі target-oriented піджанри як то дитячий історичний детектив), і міжжанрове зближення, зокрема, історичного роману, детективу та міського фентезі. Ці процеси в сучасній літературі, а також ті суспільні настрої, які впливають на них, заслуговують на ретельне вивчення з культурологічної точки зору.

Аналіз досліджень і публікацій. Практично від самого свого виникнення детектив осмислювався теоретично. Однією з

перших тем було дослідження функціонування жанру в культурі, зокрема, його роль заміника традиційного фольклору (Г. К. Честертон, Т. Керстхейї, Д. Клугер). Конкретні зразки жанру можуть аналізуватися в різних аспектах. Так, на матеріалі творів А. Конан Дойла досліджувалися проблеми логіки (Я. Хінтіка, Р. Меннінг), на матеріалі творів А. Крісті – проблеми фемінності (М. Менікен), влади (Р. Йорк), філософії повсякденності (В. Суковата [4]) тощо. Структура детективу та споріднених жанрів розглядалася в контексті наратології (У. Еко). Зростання популярності історичного детектива та ретро-детектива висунули на перший план як творчість окремих популярних письменників (одному лише Б. Акуніну присвячений значний корпус полемічної літератури), так і проблеми визначення термінології, зокрема, відмінності між історичним романом та ретро-детективом (М. Вольский, Г. Ключко, В. Мясников, М. Черняк).

Мета роботи – визначення специфіки функціонування історичного детективу та інших ретро-жанрів в сучасній літературі.

Виклад основного матеріалу. В більшості випадків поняття «історичний детектив» та «ретро-детектив» використовуються як синоніми. Однак, в тих випадках, коли вони диференціюються, під історичним детективом розуміються тексти, де вигадані персонажі діють поруч з реальними історичними особами, які виступають під власними іменами, і чиї характери зображені відповідно до наукових даних, а сюжет розгортається на тлі справжніх, коректно описаних історичних подій. Отже, від автора очікується добре знання політичних, економічних, соціальних та культурних реалій, а також менталітету епохи. Твори цього типу мають значний пізнавальний історико-культурний потенціал.

Під ретро-детективом (або детективом з історичною основою) можуть розумітися твори, де головною складовою є, власне, детективна фабула, а прив'язка до певного історичного періоду потрібна лише для створення антуражу. Віднесення дії до певного року або навіть десятиріччя може бути або відсутнім, або ж умовним, майже як в народних казках, де «жили колись...» не передбачає

ніякого датування.

Завдяки такій «ненауковості», ретро-детектив може зближуватися з такими фантастичними жанрами, як міське фентезі, криптоісторія, альтернатива тощо. Зокрема, доволі популярним є «уявне минуле» в діапазоні від середини XIX до середини XX ст. (наявні потяги та телеграф, але суспільні відносини залишаються консервативними).

Чітко визначити межу «твердого» історичного детективу та ретро-детективу не уявляється можливим – занадто багато залежить від суб'єктивності автора та видавця (наприклад, в серії «Ретророман» видавництва «Фоліо» виходять історичні, ретро-детективи і історичні фентезі) та від рецепції критиків та цільової аудиторії, які можуть сперечатися щодо достовірності історичного тла та ймовірності описаних подій.

Таким чином, ми маємо широкий спектр взаємодіючих жанрів та піджанрів, де на одному полюсі знаходиться максимально реалістичний науково-художній історичний текст, а на протилежному – фантазійний (хоча не обов'язково фантастичний) твір з більш-менш детально прописаним історичним антуражем. Під фантазійним розуміється текст, в якому відсутні власне фантастичні припущення, але який водночас не є реалістичним. Наприклад, в любовному романі дія може відбуватися в сучасній Україні, у вікторіанській Англії, в османському гаремі, або й на піратському кораблі. Ні автора, ні реципієнтів не цікавлять історична достовірність та правдоподібність подій – тому перед нами витвір чистої фантазії, але не жанрова фантастика.

Отже, терміном «історичний детектив» будемо позначати тексти з чітко і коректно описаним історичним світом, а терміном «ретро-жанри» – твори, де більш-менш умовно зображене минуле виступає як екзотичний антураж. У нашому контексті більший інтерес представляє перший варіант. Історичний детектив не є простою сумою «детектива» та «історії». Однак, має сенс зробити короткий огляд цих двох його джерел.

Історична тематика цікавила людей здавна. Зокрема, в будь-якій міфології наявні сюжети про виникнення світу, тварин, людей, соціальних інституцій, технологій тощо. Історичний жанр нерідко звертається до таких міфологем як «космогонія», «золотий вік», «харизматичний правитель»; характерною є загальна космогонічно-етіологічна спрямованість тексту. В невинному перебігу

неповторних подій відшукуються закономірності, які осмислюються в термінах «вічного повторення», «хвилеподібного» або «маятникоподібного» руху тощо. Це дозволяє використовувати минуле як сукупність прецедентів для того, щоб розуміти сучасне та намагатися спрогнозувати майбутнє, що повністю відповідає функціям «живого» міфу.

Паралельно з формуванням міфічних матриць відбувається накопичення фактичного матеріалу – інформації про родоводи, політичні події, переселення народів тощо. Вже «Іліаду» можна вважати історичним твором, про достовірність якого можна дискутувати, але не відкидати повністю, як це було до часів Г. Шлімана. Як відомо, письменники Середніх віків, Відродження, Нового часу постійно зверталися до історичних сюжетів (причому не лише античних, як це іноді постулюється). Незважаючи на те, що ці сюжети тлумачилися в осучасненому дусі та рясніли анахронізмами, історична традиція була безперервною. Можливо, серед легенд і переказів ховалися реальні історичні факти з джерел, які не дійшли до сучасних істориків. Наприклад, бароккові польські та українські письменники з невідомих нам причин зближували Київ та Трою. Врахування цього дозволяє повніше оцінити осмислення І. Котляревським троянської теми.

Народження історичного жанру як такого пов'язують з романтизмом, зокрема, з іменами В. Скотта та В. Гюго. Однією з характерних нових рис романтиків був відхід від «класичних» античних тем та сюжетів і звернення до осмислення «місцевої» історії, долі власного народу. При цьому автори, належні до різних національних традицій могли братися за той самий історичний період – так, і «Квентін Дорвард» і «Собор Паризької Богоматері» описують епоху короля Людовіка XI (ймовірно, надзвичайно популярний у Франції роман шотландського письменника вплинув на вибір теми Віктором Гюго), але зображувати його абсолютно по-різному. Француза Гюго цікавить місто «в розрізі» – зверху донизу від королівського двора до Двора Чудес. Шотландця Скотта цікавить роль його земляків у великій європейській політиці. Обидва автори виявляють глибинні, по суті – професійні – знання теми. Коли ж вони дозволяють собі дещо змінити події, або пересунути її на декілька років, то це «вольність», яка потребує пояснень. Враховуючи, що серед читачів була значна кількість людей з гуманітарною освітою, яка

передбачала знання класичної культури, історії, давніх мов, письменник не міг дозволити собі недбалість. Так, Г. Флобер, коли взявся за роман «Саламбо», прочитав всі джерела з історії Карфагену та виїхав в Північну Африку заради отримання безпосередніх вражень від локації. Не дивно, що він кваліфіковано і успішно сперечався з професійними істориками, а також передбачив деякі нові археологічні знахідки.

Паралельно розвивався також більш комерціалізовано-розважальний підхід до белетристики, де історична точність могла приноситися в жертву захоплюючій фабулі. Як відомо, один з найяскравіших представників історико-пригодницького жанру, А. Дюма-старший, назвав історію цвяхом, на який він вішає своє полотно. І все ж, навіть при такій настанові автора, основні події та менталітет обраної епохи відображаються ним правильно. Більше того, інколи саме такі «не зовсім історичні» романи стають основним джерелом знань для значної кількості людей. Без «Трьох мушкетерів» з усіма їх подальшими інтерпретаціями наші знання про часи Людовіка XIII були б обмеженішими.

У XX ст. від «класичного» історичного роману відокремлюються нові форми. І західна комерційна література, налаштована на розважальність, і радянська література, скута настановою на обов'язкове зображення класової боротьби, створюють масу книжок, які мають формальні прикмети історичного жанру, але, з точки зору фактажу, є фальсифікатом. Протилежною тенденцією є розвиток масштабних за обсягом та ерудованих текстів. Можна говорити про виникнення таких історичних піджанрів, як трансісторичний (опис історії певного роду, нації, країни протягом століть, або й тисячоліть, як-от у Дж. Міченера та Е. Резерфорда), цивілізаційний (якомога повніший опис усіх сфер буття нації, як у А. Голон) та трансцивілізаційний (зображення зіткнення двох цивілізацій, як в «Сьогуні» Дж. Клавелла). Всі ці форми не є абсолютно безпрецедентними, але в другій половині XX ст. вони отримують новий поштовх. Однією з причин є осмислення все активніших міжнародних контактів, причому контактів різного характеру – так Дж. Клавелл написав свій славетний роман про англійця в Японії, маючи досвід виживання в японському концтаборі часів Другої світової. Іншими суспільними настроями, які сприяють розвитку історично-філософського напрямку в художній літературі, є переосмислення етнонаціональної

спадщини, проблеми вільних та вимушених міграцій, мультикультуралізму тощо. «Історіософські» піджанри, незважаючи на свою значну складність для написання та сприйняття, можуть вступати у взаємодію з детективом. Так, до «цивілізаційних детективів», де фабула розгортається на тлі ретельного прописаного життєвого світу вже неіснуючих (або сильно трансформованих) цивілізацій, можна віднести твори Р. ван Гуліка (середньовічний Китай), С. Лівека (ацтеки), Л. Дж. Ровленд (середньовічна Японія), С. Сейлора (Давній Рим) тощо. Навіть у А. Крісті наявний детектив, де дія відбувається в Давньому Єгипті («Наприкінці приходить смерть»). У згаданих цих прикладах автори не є представниками описуваної ними цивілізації. В інших випадках написання «цивілізаційного детективу» може бути, крім іншого, способом транскультурної популяризації історії власної країни, як-от у сестер Чан Нют, які пишуть французькою мовою історичні детективи про середньовічний В'єтнам.

Інший напрям трансформації історичного жанру, добре помітний з кінця XX ст. і дотепер, – виникнення піджанрів «таємної історії», криптоісторії та альтернативи, які створюють місток до жанрової фантастики. Тут акцент переноситься з «того, що було» на «те, що могло бути». В цих уявних світах теж можуть відбуватися розслідування злочинів. Найбільш близьким до фактів є піджанр «таємної історії», в якому автор художнього твору робить своїм героєм історичну особу і, в цілому, притримується фактів її біографії, вставляючи в неї правдоподібні, проте ніде не зафіксовані епізоди. Яскравим прикладом є «Інтерпретація вбивства» Дж. Рубенфельда, де З. Фрейд протягом свого перебування в Америці (подія реальна, але слабо документована) розслідує злочин, використовуючи свої професійні знання та вміння.

Як й історичний жанр, детектив має значну міфоподібність, однак активує дещо інший набір архетипів та міфологем. У ньому менший акцент на космогонії, більший – на співіснуванні Космосу та Хаосу, а замість Предка-державотворця в центрі уваги опиняється Герой. Сильним є містеріальне начало, яке долучає реципієнта до осмислення життя та смерті [1]. Класичний (на відміну від постмодерністського) детектив має в цілому життєстверджуючий характер, оскільки перемога хаосу в ньому буває лише тимчасовою, а у фіналі відбувається повернення до космічного ладу.

Міфологічна оповідь «працює» на трьох базових рівнях: особистість – соціум – всесвіт. Детектив здебільшого концентрується на перших двох, але кращі зразки мають також виражений «космічний» рівень. У деяких випадках, як-от у Г. К. Честертон, саме він є провідним, а інтрига виступає лише оболонкою для християнської притчі.

Суто міфологічне відлуння має типова для детективу тема таємного зв'язку злочинця та слідчого, які представляють, відповідно, Хаос та Космос, але при цьому можуть бути ближчими один до одного, ніж до інших людей. Їхня взаємодія може виглядати як смертельна гра, в якій є певні правила, причому встановлює їх злочинець, який і виступає ініціатором. Зокрема, на цьому побудований цілий піджанр детективів про маніяків – і це при тому, що в реальній історії злочинів випадків подібної гри було мало. В справжній роботі правоохоронних органів такої архетипової чіткості нема, тому жанр реалістичного поліційного роману не повністю збігається з детективом, який тяжіє до канонічної структури. В поліційному романі читач нерідко знає, хто винуватець, а інтерес тримається на злагодженій (чи навпаки) роботі команди професіоналів.

Для приватного слідчого розслідування виступає особистою справою, і може розглядатися як двобій чи дуель, що виводить нас на міфо-епічну тему Божого суду. Надзвичайно сильний акцент зазвичай ставиться на необхідності дізнатись правду (і навіть Правду, в космічному сенсі слова), причому остаточним показником цієї правди виступає зізнання лиходія. Як відомо, в реальному житті людину можуть засудити без зізнання, за сумою доказів. Але в якісному детективі є виражений момент істини. Крім того, зізнання злочинця виступає як покаяння, необхідне для очищення не лише його душі, але й усього соціуму. В традиційному суспільстві вважалося (подекуди і зараз вважається), що за великі гріхи вищі сили карають не одну людину а всю спільноту. Тому покаяння не є приватною справою – воно необхідне для загального виживання. В глибині душі винний хоче, щоб його викрили – він боїться покарання, але ж не може терпіти свій таємний гріх. У цьому сенсі одним з перших літературних розслідувань є історія Едіпа, який має з'ясувати, хто завинив перед богами, щоб зупинити епідемію. Треба визначити та покарати винного, щоб боги не карали всіх. В аналогічному сенсі можна тлумачити деякі моменти в шекспірівському «Королі Лірі». Елементи детективу наявні в

«Гамлеті» – адже головний герой опрацьовує підказану йому версію злочину; зокрема, славетна сцена «мишоловки» може розглядатися і як психологічний прийом слідчого. Крім того, великий драматург ввів до обігу «типовий набір» ролей: Жертва, Інтриган, Виконавець злочину, Підставлений, які варіюються в детективі та трилері аж дотепер. У нього ж чи не вперше виникає така характерна для цих жанрів тема, як герой-одинак, який знаходиться між двома силами – законом та злочинності, легалізму та анархії.

Протагоніст детективу та трилеру, як правило, опиняється в межовій ситуації. З літературної точки зору, це створює сюжетний конфлікт. З філософської – дозволяє персонажу, а з ним і читачу, спробувати осмислити сутність людини та людського життя.

Пізнати самого себе – велике завдання, але й цього може бути недостатньо. Як вже згадувалося, герой нерідко має також зрозуміти свого ворога, щоб передбачити його дії і отримати перемогу. Наступним рівнем складності – наявним далеко не в усіх творах – є усвідомлення соціального, політичного, культурного контексту. Для героя воно необхідне, щоб вижити та перемогти. Для автора – щоб передати читачам важливу інформацію, а інколи і власну філософію. Наприклад, в «Левіафані» Б. Акуніна розуміння специфіки японської культури дозволило герою виправдати невинного. А читач дізнався більше про співвідношення цінностей Заходу та Сходу.

Деякі письменники йдуть далі, презентуючи весь світ як єдиний великий код, який треба розшифрувати. Уявлення про таємницю буття характерне для класичного детективу. Вже А. Конан Дойл не тільки створює канонічний образ сищика, та парадигмальну сюжетну модель, але й розпочинає своєрідний міський епос, який міфологізує Лондон. Теоретиком і апологетом жанру детективу став Г. К. Честертон, пафос чийх есе про масову культуру прямо протилежний пафосу Х. Ортеги-і-Гассета. Детектив розглядається ним як форма міфу, яка відкриває магічний зворотній бік повсякденності [5].

Ключове слово для розуміння сутності детективу – не «злочин», а «таємниця». Але це саме слово характеризує і минуле, заховане від нас покривом темряви. Недарма історики та археологи нерідко порівнюють свою роботу з роботою слідчого.

У детективі завжди наявна активність минулого у сучасному – дещо скоєне не залишається позаду, а вимагає подальших дій. Інколи розслідування заводять у доволі далеке минуле – на десятки, якщо не сотні років назад. Так, в «Собаці Баскервілів» ключем до теперішнього стають події кількасотрічної давнини. Загальна схема цієї повісті може бути наповнена іншим історико-культурним змістом, як-от в «Дикому полюванні короля Стаха» В. Короткевича. Оповідання того ж таки А. Конан Дойла «Обряд родини Масгрейвів», в центрі якого – історична реліквія, яку можна відшукати за допомогою коду, що передається з покоління в покоління – випереджає «культурологічні трилери». Герої намагаються розв'язати загадку, яка поєднує минуле, сучасне і майбутнє, причому для цього їм потрібні спеціалізовані знання з історії та культурології. В історико-культурологічному за характером тексті можливе «розмивання» меж жанрів. Так, «Історик» Е. Костової може розглядатися як історичний роман, сімейна сага, детектив, фентезі та жахи.

Твори з подібними характеристиками, де дія відбувається в декількох історичних вимірах, а протагоніст (умовно наш сучасник) використовує спеціальні знання заради розгадки таємниць минулого – були відомі й раніше, в тому числі в літературі радянських часів (наприклад, «Чорний замок Ольшанський» В. Короткевича). Однак справжню популярність цей жанр отримав з виходом творів Д. Брауна, які стали об'єктом гарячих дискусій та зразком для численних наслідувань. Часто в центрі сюжету знаходиться реальна історична таємниця, що додає твору гостроти та актуальності. В українській літературі теж є твори з подібною настановою. Так, в центрі сюжету роману Н. Хомича «Пространство «Х» или территория лжи. Тайна гробницы» знаходиться реальна таємниця зникнення з поховання черепа Ярослава Мудрого.

У XX ст. формується та стає дедалі популярнішим власне історичний детектив, який в наш час переживає свій розквіт. У кінці XX – на початку XXI століть письменники стали все частіше не лише зображувати історичний антураж, але й вдаватися до аналізу складнощів внутрішнього життя культури – контактів різних цивілізацій, взаємовпливу минулого та теперішнього, проблем прихованої спадщини, яка все ще визначає спосіб життя людей. Це вимагає не лише знання фактів, але й глибокого розуміння духу епохи. Інколи в історичних детективах («Ім'я троянди» У. Еко,

«Мое ім'я – червоний» О. Памука) інтрига зав'язується навколо філософського чи мистецького феномену, що безпосередньо зближує його з культурологією.

Для позначення таких текстів як «Ім'я троянди» використовується поняття «історіософський метароман» ("historiographic metafiction"), де слово «метароман» означає постмодерністський твір, в якому вигаданість всього описаного та «штучність» самого тексту всіляко підкреслюються автором, на відміну від типової для класичної парадигми настанови на завоювання віри (або напів-віри) реципієнта. Роман такого типу – це складний багаторівневий текст, у якому різні смисли є рівноцінними, і весь твір «під різними кутами зору» сприймається по-різному, в тому числі може бути віднесений до різних жанрів. Це розкриває можливості для створення інтелектуально насиченого детективу, так сказати «детективу+», або й «метадетективу». В українській літературі до цього типу історичного детективу близьке «Око прірви» В. Шевчука.

Інколи непроста для сприйняття побудова нарративу відволікає читача від фабули, аж до розчинення детективної складової в історико-культурних та філософських відступах. Так, в романі О. Памука «Мене називають червоний» світ турецької мініатюри захоплює більше, ніж загадка вбивства. Інша проблема, яка може чигати на автора багаточислового інтелектуального роману – нарочитість та невірогідність сюжету, який підкоряється не стільки логіці, скільки бажанню письменника максимально використати цікавий історико-культурний матеріал та висловити свою ідею. Так, в «Намисті голубки» Е. В. Хайне ми знаходимо глибокий аналіз феноменології кохання, достовірне зображення взаємодії західної та східної культури в часи Хрестових походів – і вигадливу та непереконливу детективну лінію.

Сучасна українська література успішно розширює свій жанровий асортимент. Зокрема, харківське видавництво «Фоліо» вже декілька років видає серію «Ретророман» з уніфікованим оформленням: обкладинки «під старину», архівні фото перед кожною главою тощо. Часто уніфікованими є назви опусів – типу «хтось/щось з такої-то місцевості»: «Адвокат з Личаківської» А. Кокотюхи, «Дьяволы с Люстдорфской дороги» І. Лобусової, «Бесы с Владимирской горки» Л. Лузіної тощо – які підкреслюють точну географічну прив'язку дії.

Незважаючи на зовнішню

стандартизацію, фактично в серії має місце значне розмаїття піджанрів: від чистого історичного детективу до ретро-детективу і далі до фантастики та містики. При цьому в усіх текстах «ретророману» можна оцінювати дві складові: власне літературну (сюжет, персонажі, стиль тощо), і пізнавальну, історико-краєзнавчу. Нерідко одна складова явно переважає над іншою.

Найбільш привабливим часом для авторів історичних детективів залишається друга половина XIX – початок XX ст. В цьому українські письменники йдуть за провідними західними трендами. По-перше, тексти, створені сто років тому (особливо доробок А. Конан Дойла) досі залишаються зразками, з якими можна сперечатися, але неможливо ігнорувати. По-друге, в теперішній культурі помітне загальне зростання інтересу до світу, яким він був сто років тому, а також до того, яким він *не був*, і яким він *міг би стати*. Тут відкривається простір не лише для історичної реконструкції, але й для побудови найрізноманітніших моделей уявних світів, а, отже, наявний перехід до жанрів фантастики та альтернативи. Як окремий піджанр та пов'язану з ним субкультуру можна виділити стімпанк (паропанк). Він не є однорідним, поряд із стімпанковими детективами, де дія відбувається як в «умовно-нашому» світі (П. Беллентайн та Т. Морріс «Міністерство особливих випадків», жанр – детектив-наукова фантастика), є й такі, які переносять читача в паралельну реальність (А. Уланов «Ніякої магії» – детектив-фентезі). Оскільки стімпанк у власному сенсі має цілком конкретні прикмети, інколи використовується більш узагальнюючий термін – *gaslight*, тобто, твір, дія якого відбувається в часи газових ліхтарів.

У Британії, з якою переважно асоціюється стімпанк та *gaslight*, цей період відсилає до вікторіанської епохи з усіма її проблемами, але й з відчуттям величі країни та стабільності життя. В Росії – це час «до революції», причому одні автори зображують його в оптиці втраченого раю, інші ж більш тверезо прослідковують проблеми, які й призвели до кризи 1917 року. Показовими є книги М. Свечіна, в яких детективні сюжети розгортаються на документально прописаному історичному тлі. Відмінність романів Свечіна та романів Акуніна – це і є відмінність між історичним детективом та якісним ретро-детективом. Зазначимо, що Б. Акунін звернувся і до, власне, історичного жанру, однак результати цього «історичний повороту» [2]

літературно та науково неоднозначні.

Українські письменники теж не оминають цей доленосний період. Для авторів, які пишуть про українські землі, що знаходилися під владою Російської імперії, характерні антиколоніальні, подекуди – іронічні настрої (В. Івченко та Ю. Камаєв «Стовп самодержавства»). Натомість описи життя під владою Австро-Угорщини тяжіють до певної ностальгічності, хоча без втрати тверезості погляду. Відбувається також осмислення української історії радянських часів, в основному в часовому діапазоні 1920–1960-тих років.

У просторовому вимірі точками тяжіння виступають міста, які мають або свою стійку літературну традицію, або ж є особливо цікавими з історичної та культурної точки зору (або і те, і те водночас). Закономірно, що одним з таких знакових міст є Київ, але аналіз «детективного портрету» столиці України вартий окремого дослідження.

Вже доволі багато міст України стали місцем дії історичних детективів, хоча в деяких випадках унікальність тла залишається мало прописаним. Так, якби не місцева легенда про Дуніна-Борковського, дію «Вурдалака» С. Пономаренка можна було б перенести з Чернігова в будь-який інший губернський центр; це ж стосується і «Розбитого дзеркала» А. Кокотюхи. Буває і протилежне – сюжет слугує лише приводом для викладу результатів краєзнавчого дослідження.

Одним з міст, особливо цікавих для авторів історичних детективів, є Одеса. Перша причина – наявність власної яскравої літературної традиції, причому пов'язаної саме з авантюрними жанрами. Друга – сам характер міста, який надає письменнику унікальний матеріал. Одеський колорит може привертати й тих авторів, які зазвичай присвячують свої твори іншому місту. Так, Л. Лузіна в одному з творів з циклу «Київські відьми» робить невелику, сюжетно не обов'язкову «екскурсію» до Одеси, зображуючи її як місто-свято. Прямо протилежне, доволі похмуре враження від Одеси створюють книги І. Лобусової, авторки, яка описує це місто буквально вулицю за вулицею і рік за роком. Специфіка Одеси як багатоетнічного міста знаходиться в центрі уваги О. Кудріна, який обирає першу половину XIX ст., що дозволяє йому показати початок розквіту Одеси. Крім українських письменників, до образу Одеси звернувся вже згаданий М. Свечін, чий роман «Одесский листок сообщает» розкриває специфіку життя

великого динамічного портового міста в складний період після 1905 року.

Інше привабливе для літераторів місто – Львів. Його можуть зображувати і письменники, які самі живуть та працюють в інших містах, як-от А. Кокотюха з його успішним циклом про Кліма Кошового, на основі якого були розроблені екскурсії містом. Але в авторів-краєзнавців більше шансів створити не лише художній аналіз складних політичних та соціокультурних процесів, але й емоційний ефект занурення в минуле. Зокрема, це стосується романів Б. Коломійчука та Ю. Винничука (останній з яких вважається одним з «батьків» українського історичного детективу [3]).

Висновки. Історичний детектив та інші ретро-жанри користуються значною популярністю, оскільки додають до принад детективу з його інтригою, можливість ескапістського занурення в іншу епоху, а також задоволення цікавості щодо пізнання минулого окремого міста, країни та світу. Позитивним моментом виступає можливість глибшого та емоційнішого пізнання власної спадщини, знаходження ідентичності в глобалізованому світі. Сучасний історичний детектив допомагає отримати загальне враження, а інколи – і абсолютно конкретні факти про історію, топографію та «культурну душу» міста та країни. На сьогодні одним з найбільш привабливих для літераторів періодів є друга половина XIX – початок XX ст., зокрема через те, що саме в цей період неоромантики заклали канони популярних дотепер жанрів та створили міфологізований образ міста. Більшість з цих тенденцій є характерними для світового культурного процесу в цілому, однак мають національні особливості, пов'язані як із специфічним історико-культурним контекстом, так і з національним менталітетом. Зокрема, для українського історичного детективу помітною рисою є глибинне дослідження складних історичних процесів в часи біфуркацій, а подекуди – іронічне переосмислення минулого у постколоніальному дусі. Оскільки нині цей жанр знаходиться в стані розквіту, його невпинні трансформації заслуговують на подальше дослідження.

Література

1. Клуґер Д. Баскервільська містерія. Історія класичного детективу. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=107922> (дата звернення: березень 2022)
2. Рижченко О. Історичний переворот у творчості Бориса Акуніна. *Вісник Черкаського університету*. Серія : Філологічні науки. 2015. Вип. 30. С. 86–91.
3. Родик К. Коли якість «присідає» перед кількістю: рецензія на ретро-детектив Юрія Винничука «Нічний репортер». URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3530/164/139805/> (дата звернення червень 2022).
4. Суковата В. А. Детективи Агати Крісті як філософія повсякденності: постмодерністський аналіз. *Вісник Маріупольського державного університету. Сер. : Філософія, культурологія, соціологія*. 2020. Вип. 19. С. 13–21.
5. Chesterton G. K. A defence of penny dreadfuls. URL: <https://www.gutenberg.org/files/12245/12245-h/12245-h.htm#:~:text=rejected%20of%20men.-,A%20DEFENCE%20OF%20PENNY%20DREADFULS,we%20contentedly%20describe%20as%20vulgar> (дата звернення червень 2022).

References

1. Kluger, D. The Baskervillian mystery. The history of the classical detective. Retrieved from <https://booksonline.com.ua/view.php?book=107922> [in Ukrainian].
2. Ryzhchenko, O. (2015). The historical overturn in the work of Boris Akunin. *Visnyk Cherkaskoho universytetu*, 30 [in Ukrainian].
3. Rodyk, K. (2019). When quality succumbs to quantity: a review of the retro-detective of Yuri Vynnychuk “The Night Reporter” Retrieved from <https://umoloda.kyiv.ua/number/3530/164/139805/> [in Ukrainian].
4. Sukovata, V. (2020). Agatha Christie’s detectives as philosophy of the commonplace: a post-modernist analysis. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu*, 19 [in Ukrainian].
5. Chesterton, G. K. A defence of penny dreadfuls. Retrieved from <https://www.gutenberg.org/files/12245/12245-h/12245-h.htm#:~:text=rejected%20of%20men.-,A%20DEFENCE%20OF%20PENNY%20DREADFULS,we%20contentedly%20describe%20as%20vulgar> [in English].

Стаття надійшла до редакції 01.06.2022
Отримано після доопрацювання 08.06.2022
Прийнято до друку 15.06.2022

УДК 168.522

Цитування:

Овчарук О. В. Культурологічні аспекти наукових студій Володимира Янева. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 1. С. 28–34.

Ovcharuk O. (2022). Cultural aspects of Volodymyr Yanev's scientific studies. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 28–34 [in Ukrainian].

Овчарук Ольга Володимирівна,
доктор культурології, професор,
завідувачка кафедри культурології
та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5540-3286>

Web of Science ResearcherID AAP-1604-2021

OvcharukOlga.19@gmail.com

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ НАУКОВИХ СТУДІЙ ВОЛОДИМИРА ЯНЕВА

Мета дослідження – виявити культурологічні аспекти наукового доробку Володимира Янева в контексті культур-антропологічних та етнопсихологічних студій. **Методологія дослідження** ґрунтується на залученні гуманістичного підходу як базового до осмислення в науковій спадщині В. Янева; синергетичний підхід використаний як методологічна основа для різнобічного аналізу концептуальних ідей культур-антропологічного та етнопсихологічного знання; аксіологічний підхід задіяний для виявлення ціннісних засад наукового доробку В. Янева. У статті використано методи: аналітичний – для вивчення історико-філософських, культурологічних, етнопсихологічних праць з антропологічної проблематики; семіотичного аналізу – для реконструкції смислів, знаків та символів, закладених в аналізованих працях вченого; компаративного аналізу – для співставлення різних наукових теорій, розроблених в сфері культурної антропології та етнопсихології. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше науковий доробок видатного українського вченого Володимира Янева інтерпретовано крізь призму культур-антропологічного та етнопсихологічного дискурсу, сформованого на теренах європейської та світової науки у ХХ столітті. Доведено, що запропоновані вченим концепції виховного ідеалу української людини корелюються із теоріями представників американської етнопсихологічної школи. Обґрунтовано, що наукові дослідження В. Янева в галузі етнопсихології, історії української культури та мистецтва можуть значно доповнити сучасну українську гуманітаристику вагомими науковими досягненнями зарубіжної україністики. **Висновки.** Спираючись на досягнення різних сфер наукових знань – культурної та соціальної антропології, етнопсихології, характерології тощо, В. Яневим було вироблено оригінальні етнопсихологічні концепції. Проблема особистості в культурі була розроблена вченим шляхом виявлення особливостей індивідуальності української людини, а також притаманних українцям ознак української національної психології та національного характеру. Науковий доробок Володимира Янева можна вважати вагомим теоретичним підґрунтям для формування культурологічної парадигми на теренах вітчизняного гуманітарного знання.

Ключові слова: науковий доробок Володимира Янева, культур-антропологія, етнопсихологія, українська людина, культурологія.

Ovcharuk Olha, doctor of cultural studies, professor, head of the Department of Cultural Studies and intercultural communications National Academy of Culture and Arts Management

Cultural aspects of Volodymyr Yanev's scientific studies

The purpose of the research is to reveal the cultural aspects of Volodymyr Yanev's scientific work in the context of cultural anthropological and ethnopsychological studies. **The research methodology** is based on the involvement of the humanistic approach as the basis for understanding the scientific heritage of V. Yanev; the synergistic approach is used as a methodological basis for the multifaceted analysis of conceptual ideas of cultural, anthropological, and ethnopsychological knowledge; the axiological approach is used to identify the value principles of V. Yanev's scientific work. The article uses the following methods: analytical - for the study of historical-philosophical, cultural, ethnopsychological works on anthropological issues; semiotic analysis - for the reconstruction of meanings, signs and symbols embedded in the analyzed works of the scientist; comparative analysis - to compare various scientific theories developed in the field of cultural anthropology and ethnopsychology. **The scientific novelty of the article** arises from the fact that the first scientific work of the outstanding Ukrainian scientist – Volodymyr Yanev is interpreted through the prism of cultural-anthropological and ethno-psychological discourse, formed in the fields of European and world science in the 20th century. It is proved that the concepts of the educational ideal of the Ukrainian person proposed by the scientists are correlated with the theories of the representatives of the American ethnopsychological school. It is substantiated that V. Yanev's scientific research in the field of ethnopsychology, the history of Ukrainian culture and art can significantly complement modern Ukrainian humanitarianism with important scientific achievements of foreign Ukrainian studies. **Conclusions.** Based on the achievements of various fields of scientific knowledge – cultural and social anthropology,

ethnopsychology, characterology, etc., V. Yanev developed original ethnopsychological concepts. The problem of personality in culture was developed by the scientist by identifying the peculiarities of the individuality of the Ukrainian person, as well as the characteristics of Ukrainian national psychology and national character inherent in Ukrainians. The scientific work of Volodymyr Yanev can be considered a significant theoretical basis for the formation of a cultural paradigm in the field of domestic humanitarian knowledge.

Key words: scientific work of Volodymyr Yanev, cultural anthropology, ethnopsychology, Ukrainian man, cultural studies.

Актуальність теми дослідження. Розвиток української культурологічної науки має тривалу традицію, започатковану вітчизняними вченими в різних європейських наукових центрах – Відні, Празі, Варшаві, Берліні, Парижі, а згодом у Мюнхені. Саме в Празі у 1921 р. було відкрито перший, створений на еміграції, український навчальний заклад – Український Вільний Університет (УВУ), навколо якого згуртувалася потужна українська наукова спільнота – філософи, історики, педагоги, психологи, культурологи, мистецтвознавці тощо. Ними було сформовано основні напрями україністики, розвинута активна співпраця із провідними науковими установами, відбувалося ознайомлення світу із унікальним феноменом українства, що дозволяло інтегрувати в європейську культуру здобутки української наукової думки.

Сьогодні Український Вільний Університет – провідний європейський навчальний заклад із сторічною історією (1921–2021 рр.), професорами якого в різні часи були видатні українські вчені: філософи – О. Кульчицький, І. Мірчук, Д. Чижевський, історики – М. Антонович, В. Біднов, Б. Крупницький, О. Лотоцький, С. Наріжний, М. Славінський, П. Феденко, археологи – Д. Дорошенко, І. Барковський, О. Кандиба, В. Щербаківський, педагоги – Г. Ващенко, С. Сірополко, мистецтвознавці – Д. Антонович, В. Січинський та ін. Українськими вченими було створено вагомий науково-теоретичний доробок, концептуальні ідеї якого залишаються актуальними й сьогодні – в умовах глобальних цивілізаційних трансформацій й, відтак, потребує подальшого дослідження з метою його інтеграції в простір сучасної вітчизняної гуманітаристики.

Серед багатьох представників українських вчених – організаторів української науки в еміграції, особливу увагу привертає багата наукова спадщина видатного психолога, історика, письменника, педагога, громадського та політичного діяча, організатора української науки в еміграції, а також ректора Українського Вільного Університету (Мюнхен, 1968–1986 рр.) – *Володимира-Михайла Осиповича Янева* (1908–1991). Численні наукові праці в

галузі психології, етнопсихології, історії, соціології, культури, а також представлені наукові концепції психології особистості, національної психології українців, що пов'язані із проблемами національно-культурної ідентичності та культуротворення дозволяють розглядати багатогранний доробок вченого як складову культурологічного дискурсу, що формувався на теренах європейської та світової науки у XX столітті, а також став основою для становлення культурологічної думки в незалежній Україні. Як зауважив Л. Рудницький, інтелектуальна спадщина Володимира Янева настільки багатогранна, що заслуговує на глибоке дослідження. Так само потребує вивчення постать самого вченого – української людини європейського формату, яка так багато зробила для піднесення престижу української науки й української культури в Європі [6].

Аналіз досліджень та публікацій. Слід зазначити, що у цілому вивчення феномену діаспори в сучасній українській науці має вже достатньо сформовану традицію. Вона представлена працями багатьох вчених – філософів, істориків, істориків культури, мистецтвознавців (І. Бичко, С. Віднянський, Г. Карась, Н. Кривда, С. Кримський, М. Копиця, Ю. Павленко, М. Попович, В. Смолій, Ю. Телячий, В. Шинкарук та ін.). Зусиллями українських вчених до наукового обігу введено значний масив опрацьованих першоджерел, матеріалів, документів, які значно збагатили вітчизняну науку досягненнями діаспорних вчених, представили українську діаспору як самодостатній соціокультурний інститут. Разом з тим, наукова та творча спадщина вчених української діаспори потребує подальшого дослідження, переосмислення та введення в сучасний науковий дискурс. Саме таким постає доробок Володимира Янева, який ще не отримав належного рівня вивчення та представлений лише поодинокими розвідками.

Серед наявних досліджень можна виокремити, видання, підготовлені на честь вченого, що висвітлюють його багатогранну, плідну наукову, творчу, громадсько-політичну та просвітницьку діяльність: «Збірник на пошану професора доктора Володимира

Янева» (Мюнхен – Львів, 1983) [4] та друге видання з додатком (Мюнхен – Львів, 1997) [3]. Наприкінці 1990-х рр. з'явилися публікації українських вчених, присвячені діяльності Володимира Янева у царині історіографії та етнопсихології [17], мистецтвознавства [2], поетичної та літературної творчості [5, 7] тощо. Постаті відомого вченого присвячено матеріали у низці довідникових видань. Серед них відзначимо: «Український націоналізм: Антологія» (Київ, 2010) [9], «Українська діаспора: літературні постаті, твори, бібліографічні відомості» (Донецьк, 2012) [8]. Цілісно узагальнено етапи творчої біографії, напрями наукової діяльності, ступінь дослідження наукової спадщини В. Янева в розвідці Г. Герасимової, опублікованій в «Енциклопедії історії України» (Київ, 2013) [1]. Дослідницею зазначено, що Володимир-Михайло Осипович Янів – психолог, історик, культуролог, поет, письменник, педагог, мемуарист, бібліограф, громадський і політичний діяч, автор численних наукових праць з психології, української етнопсихології, статей до «Енциклопедії українознавства» тощо [1, 745–746].

Таким чином, на сучасному етапі створена певна наукова база, яка розкриває деякі аспекти наукової діяльності видатного вченого українського зарубіжжя. Втім, попри наявні дослідження, творчий доробок Володимира Янева потребує суттєвого переосмислення та розкриття його нових граней, зокрема виявлення сутності культурологічних концепцій, сформованих в культур-антропологічних та етнопсихологічних студіях вченого.

Мета дослідження – виявити культурологічні аспекти наукового доробку Володимира Янева в контексті культур-антропологічних та етнопсихологічних студій.

Виклад основного матеріалу. Науковий доробок Володимира Янева є надзвичайно різноплановим та багатогранним. Перебуваючи у колі європейського наукового дискурсу вчений звертався до актуальних ідей свого часу, інтегруючи їх в простір українознавчої проблематики й формуючи тим самим нові актуальні наукові напрями досліджень. Праці вченого – «Психологічні основи окциденталізму» (Мюнхен, 1996) [14], «Нариси до історії української етнопсихології» (Мюнхен, 1993) [13], «Студії та матеріали до новішої української історії» [15], «Нарис української культури» (Нью-Йорк, 1985) [12], та ін., які вийшли друком як в Європі, так і в

Америці, демонструють осмислення феномену українства, української історії та культури з позицій та досягнень різних галузей наукових знань – культурної та соціальної антропології, етнології, етнопсихології, історії та історії культури тощо. Таким чином формувався новий шлях пошуку наукової істини, яка б допомогла українському народові визначити місце, призначене йому в світі, географічним положенням та рисами характеру.

Спираючись на антропологічний підхід, на основі якого вивчення людини як істоти біологічної та культурної одночасно є визначальним, а світ людини постає як сукупність етнографічних, археологічних, історичних та інших чинників, Володимир Янів у своїх працях здійснив спроби обґрунтувати основи буття української людини, показати особливості її індивідуальності та творчих можливостей, а також пояснити через специфічні риси національної психології її власну природу та призначення в оточуючому світі. Відтак проблеми української людини, шляхи збереження її національної ідентичності в чужому оточенні на основі здобутків модерної психології, філософії, педагогіки, а також культурної та соціальної антропології, етнології, етнопсихології постають як найбільш значущі в науковому доробку Володимира Янева.

Звертаючись до проблеми особистості, зокрема індивідуальності української людини, вчений спирався на концептуальні ідеї представників теоретичного напрямку «Культура і особистість», до якого належали такі відомі антропологи, як Альфред Крюбер, Маргарет Мід, Ральф Лінтон, Рут Бенедикт, Кора ДюБуа, Ірвінг Галлоуел, Едуард Сепір. На їх думку, починати дослідження культури того чи того народу слід з вивчення особистості, яка існує в культурі як людина у природі. З метою розроблення поняття «особистість» як первинної одиниці, представники школи зосередили увагу на дослідженні зв'язку між культурою, що прийнята у цьому суспільстві та особистістю – носієм цієї культури. Крім того, серед найважливіших теоретичних питань, які вивчалися школою «Культура і особистість», можна також виокремити дослідження особливостей формування національного характеру, що згодом постала як центральна проблема етнопсихологічних студій.

Вибудовуючи власну концепцію особистості, виявляючи універсальні, інваріантні закономірності її індивідуального розвитку в умовах певної культури, В. Янів,

перш за все, звертається до проблеми української ментальності, яка полягає у так званій «межовості» України та її культури. Вчений доводить, що саме географічне розташування України «на грані двох світів» – на пограниччі між Європою та Азією, спричинило ту «межовість», яка виявилася як у географічному, так і у геополітичному сенсі. Саме ці чинники здійснили значний вплив на духовність українства, призвели до його духовної «межовості» та транзитності, стали перешкодою на шляху до створення власної держави. У свою чергу, відсутність державного життя, неможливість в цих умовах знайти своє призначення спрямувало діяльність найбільш активних елементів – представників нації, народу на малі спільноти – громаду, зокрема, родину. Відтак, на думку вченого, накреслена потрібна межовість України: географічна, геополітична, та духовно-філософська. «Межовість» настільки позначилася на духовності українця взагалі, що створила одну з центральних проблем українства, яка значно ускладнила вироблення уявлень про його виховний ідеал: «Без її відчуття не тільки нема розуміння української духовності, але не можна також говорити й про виховний ідеал, який мав би протидіяти тому духовому спустошенню, яке межовість спричинила» [16, 15]. З огляду на це, проблема українського виховного ідеалу полягає у необхідності урівноваження наслідків історичної, географічної, духовної та філософської межовості.

Слід зазначити, що спираючись на антропологічне розуміння поняття «культура», пов'язаного із ідеалом виховання особистості, виробленням культурного ідеалу як інструментарію побудови прийдешнього, а також на основі всебічного осмислення концепції особистості, сформованої представниками теоретичного напрямку «Культура і особистість», універсальних, інваріантних закономірностей її індивідуального розвитку в умовах певної культури, В. Яневим розроблялася проблема виховного ідеалу української людини. При цьому вчений спирався на положення про загальнолюдський виховний ідеал, релігійний виховний ідеал, а також національний виховний ідеал, які, на думку вченого, не є відокремленими чи ізольованими один від одного, а навпаки, спираються на етнопсихологічні характеристики певного народу, ґрунтуються на особливостях його національного характеру. «І так, наприклад, національний виховний ідеал не потребує, і навіть не повинен, заперечувати

загальнолюдського, а навпаки: національний ідеал базується, впливає із загальнолюдського; він, апробуючи – підтверджуючи – поглинаючи вселюдські та загальноновизнані цінності, доповнює їх тими рисами, які спеціально відповідають духовності чи рисам даного народу» [16, 6].

Досліджуючи поряд з іншими вченими в еміграції (О. Кульчицький, І. Мірчук, Д. Чижевський, Я. Ярема та ін.) психологію українського народу, В. Янів акцентував увагу на питаннях його етнопсихологічних та ментальних характеристик. Саме взаємозв'язок виховного ідеалу та національної вдачі, на думку вченого, є основою для збереження національної самобутності, адже виховний ідеал у поєднанні із національною психікою, важливий з погляду національної ідентичності. Крім того, національний виховний ідеал виконує низку функцій – коригуючу, виправляючу або вдосконалюючу. Таким чином, ідея виховання особистості у поєднанні із процесами соціалізації та інкультурації, де перший означає спрямоване навчання і виховання, а другий – входження людини в культуру, дозволяє виявити зв'язок теорій українських вчених, зокрема В. Янева, із теоріями представників американської етнопсихологічної школи, в яких поняття «особистість» належало до тих психологічних універсалій, що стало підґрунтям для порівняння різних культур як у просторовому, так і в історико-часовому аспектах, а також дало можливість вбачати в різноманітності культур їх духовну та психологічну єдність.

Саме тому проблема виховного ідеалу як основної мети для формування української людини розглядається В. Яневим крізь призму етнопсихологічних особливостей українців. Для вченого важливим постає завдання їх систематизації та класифікації на основі досліджень з етнопсихології, здійснених багатьма дослідниками (Д. Донцов, М. Костомаров, В. Липинський, І. Мірчук, М. Шлемкевич, Я. Ярема та ін.). Серед провідних етнопсихологічних ознак українців Володимир Янів як провідну визначає індивідуалізм. Вчений доходить висновку, що у європейському вигляді індивідуалізм не стає на заваді соціального розвитку, адже постає у певній рівновазі із вмінням підпорядковуватись іншій індивідуальності: «Бажання самовияву та підкреслення своєї індивідуальності має своє доповнення, але й врівноваження у добровільному підпорядкуванню іншій індивідуальності (звичайно, зі збереженням усіх засад, які привели до модерної демократії),

там індивідуалізм не представляє загрози» [16, 13]. Втім, український індивідуалізм, що межує із анархічністю та є результатом історичної долі українства, на думку вченого, постає не тільки його етнопсихологічною ознакою, а й виступає первісною рисою національного характеру. «Творчий спротив чужому насиллю з одночасним обмеженням – в умовах невилітного життя – можливостей самовияву призвели нас взагалі до певної негативної постави до всякої влади, до бунту, до браку послуху й дисципліни, до негативізму» [16, 13]. З огляду на це, постає необхідність коригування цієї риси шляхом відповідного виховання.

Підсумовуючи природні обдарування українців та їх історичну долю, В. Янів вказує на те, що із зменшенням бажань, пристрасного хотіння та послідовного прямування, все більше набирає свого виключного значення й сили чуттєва компонента. За таких умов національна компонента іде у напрямі тихої рефлексії, а не зовнішньої експансії опанування світу розумом та дослідом. Внаслідок цього пізнавати світ вважається більшою цінністю, ніж його добувати.

Саме втеча від зовнішнього світу, замкнення у собі постає як сковородинівський ідеал: світ ловив мене та не впіймав. Відповідно із ним, українця щораз більше починає цікавити власне «я», а не зовнішній світ, що стає основою для його інтровертивної постави. Саме її виразно окреслив Я. Ярема, який, характеризуючи українську вдачу, стверджував про сконцентрованість українця на собі самому. Проте цей індивідуалізм виявляється у різних аспектах. Один з яких впливав, насамперед, із умов життя, у якому він мусив утриматися, виявитися, самоствердитися в найважчих умовах граничних ситуацій проміжної землі. Інший індивідуалізм формувався з протилежних причин – замикаючись в собі, утікаючи від світу й шукаючи джерел вартості в обличчі небезпек. Як зазначає вчений, «Малий світ» – мікрокосмос внутрішнього життя замкненої в собі людини стався для нас осередком всесвіту, – «макрокосмосу». Тут основа української філософічності» [16, 22].

Але поряд із виразним бажанням пізнавати правду, із постійним запитом, де є правда і що є правда, українець при послабленні волевиявлення так і не досягає рівня створення великих філософських систем. І в цьому полягає трагізм та парадокс ситуації, коли великий філософський та поетичний народ не має власних видатних

філософів і поетів. Народ, співучість та пісенна культура якого мало з ким може зрівнятися, одночасно мало має своїх композиторів. При своєрідній характеристичності та просторово-архітектурній цілості українського села українці не мають архітекторів великого стилю, а їх творчі досягнення найбільше проявилися у вишивці та писанці, ніж у пластичних мистецтвах. Як висновок, вчений зазначає: «Символ заступив конструкцію. Колективна творчість індивідуалістичного народу заступила індивідуальних геніїв. Це новий парадокс, на які багата наша вдача й історія» [16, 23].

Вибудовуючи концепцію виховного ідеалу української людини на ґрунті її етнопсихологічних та характеристичних національних ознак, вченим обґрунтовується думка про те, що цей ідеал добра і краси в усій його гуманній широті української слави є надзвичайно шляхетним, але й приманливим водночас. І це, врешті-решт, робить його безрезультативним, не схопленим, а значить – неефективним й, нарешті, неефективним та блідим. У свою чергу, брак активності приводить людину до невдоволення, а індивідуалістично спрямовану людину до бажання самовияву. Втім, тривале невдоволення власною непродуктивністю переходить у відчуття меншовартості, неспроможності проявитися, зайняти своє відповідне місце. «При такій поставі загалу успіх іншого – сусіда, товариша, знайомого – не сповнює нас радістю, що наш земляк до чогось доходить, але радше заздрістю, і звідти бажання знецінити чуже досягнення» [16, 25]. На думку В. Янева, це породжує ще одне протиріччя та призводить до розхитування співвідношення між двома протилежними і доповнюючими диспозиціями, а саме – бажанням самовияву індивідуальності та її відчуттям дисципліни, яке веде до самопідпорядкування.

Таким чином, зроблений В. Яневим аналіз характеристичних рис українства у їх взаємозалежності дає можливість виявити основні функції виховного ідеалу у його основних аспектах – суспільно-державницькому, коригуючому та формуючому. У цьому контексті, на думку вченого, процес формування української людини має відбуватися не стільки у напрямі послаблення українського індивідуалізму, скільки по лінії скріплювання дисципліни, розбудження бажання самопідпорядковуватися, визнавати індивідуальність та заслуги Іншого.

Шляхом до цього може стати не обмеження себе самого та власних виявів, а навпаки – активізація, спрямована на дію, яка має бути завершена результатом. І це дає не тільки задоволення від успіху, а й ослаблює комплекс меншовартості, породжує віру у себе, сприяє діяльності та активності. Крім того, саме динамічність окремої особистості у її намаганні досягти завершених результатів створює підстави для визнання заслуг іншої індивідуальності та в цілому членів спільноти і таким чином, підпорядковується їм: «Стрічаючися що раз частіше із признанням за власну працю, ми стаємо схильними визначати подібні заслуги і за іншими членами спільноти, і їм навіть підпорядковуватися в одній сфері діяльності, знаючи, що й вони нам підпорядковуються в діяльні, в якій ми зайшли в наших осягах далі» – зазначає В. Янів та робить висновок про те, що виховання активних та динамічних одиниць спричинюється активізацією усього середовища [16, 27].

Узагальнюючи власний погляд на виховний ідеал людини із українським світовідчуттям та світоглядом, В. Янів обґрунтовує думку про те, що це, передусім, має бути людина творча, повноцінна, із власним поглядом на світ, бажанням впливати на долю світу, змагатися з іншими людьми та випереджати їх, із внутрішньою необхідністю ставити собі питання та шукати відповіді на них, чи ставити собі завдання і розв'язувати їх. При цьому ці питання та завдання повинні бути як найскладніші, щоб, тим самим, спрямовувати до напруженої праці.

Досягнення окресленого ідеалу української людини, тобто традиційного – індивідуалістичного ідеалу із вірою у Богоподібність людини та її функцій у світі, як вважає вчений, є об'єктивно реальним, «а при ставленні великих постулатів він усуває один із недоліків нашої вдачі на сучасному історичному етапі: пасивність» [16, 28].

Висновки. Створений видатним представником української науки в еміграції – Володимиром Яневим, науковий доробок виступає своєрідним духовним зв'язком між поколіннями зарубіжної української наукової спільноти та представниками гуманітаристики сучасної України. Спираючись на новітні досягнення різних сфер наукових знань – культурної та соціальної антропології, етнопсихології, характерології тощо, В. Яневим було вироблено оригінальні етнопсихологічні концепції. В них знайшов виявлення антропологічний підхід до вивчення

людини як істоти біологічної та культурної одночасно, а світ людини постає як сукупність етнографічних, археологічних, історичних та інших культур. Спираючись на концептуальні ідеї культурної антропології, теорії представників американської етнопсихологічної школи, вчений розвинув проблему особистості в культурі крізь призму виявлення особливостей індивідуальності української людини. Обґрунтовуючи засади її духовного, географічного та геополітичного буття дослідник визначив притаманні українцям ознаки української національної психології та національного характеру. На думку В. Янева, «межовість» України стала визначальним чинником, що позначився на духовності українця та значно ускладнив вироблення уявлень про його виховний ідеал. Серед основних шляхів його досягнення вчений вбачає необхідність послаблення українського індивідуалізму, підвищення дисципліни, розбудження бажання самопідпорядковуватися та визнавати індивідуальність та заслуги Іншого. У цілому, науковий доробок Володимира Янева став вагомим теоретичним підґрунтям для формування культурологічної парадигми на теренах вітчизняного гуманітарного знання.

Література

1. Герасимова Г. П. Володимир Янів. Енциклопедія історії України: у 10 т. / Ін-т Історії України НАН України Т. 10: Т-Я. Київ: Наукова думка. 2013. 784 с. URL: <http://history.org.ua/LiberUA/978-966-00-1359-9/978-966-00-1359-9> (дата звернення: 11.01.2022).
2. Кравченко Я. Мистецтвознавча діяльність Володимира Янева в стінах УВУ в Мюнхені. *Вісник Львівської академії мистецтв*, 1999.
3. Науковий збірник на пошану професора доктора Володимира Янева / передрук першої частини з додатком. Мюнхен, Львів: CICERO, 1997. 176 с.
4. Науковий збірник Українського Вільного Університету на пошану професора доктора Володимира Янева / редкол.: Ол. Горбач, Гр. Васюкович, Л. Рудницький та ін.. Мюнхен: CICERO, 1983. Т. 10. 1096 с.
5. Одарченко П. Літературна творчість Володимира Янева / Видатні українські діячі: Статті, нариси. Київ, 1999. С. 24–27.
6. Рудницький Л. Володимир Янів – українська людина європейського формату. *Патріярх: греко-католицьке аналітичне видання*. URL: <http://www.patriyarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/volodymyr-yaniv-ukrajinska-lyudyna-jevropejskoho> (дата звернення: 15.01.2022).

7. Тарнавський О. Володимир Янів – поет і вчений. *Відоме й позавідоме*. Київ: Час, 1999. С. 392–402.
8. Українська діаспора: літературні постаті, твори, бібліографічні відомості / упор. В. А. Просалової. Донецьк: Східний видавничий дім, 2012. 516 с.
9. Український націоналізм: Антологія. Т. 1. 2-ге вид. / упор. В. Рог. Київ: ФОП О. М. Стебеляк, 2010. 344 с.
10. Янів В. Між розпачем і надією / Відкриття 669 виставки українських і чеських мистців в УВУ (19 листопада 1979 р.). Мюнхен: Mühlthaler's Buchund Kunstdruckerei GmbH, 1987. 24 с.
11. Янів В. Українське мистецтво на культурно-історичному тлі України у зв'язку з її геополітичним розташуванням / Відкриття збірної мандрівної виставки у Ювілей 60-ліття УВУ. Мюнхен: Mühlthaler's Buchund Kunstdruckerei GmbH, 1987. 23 с.
12. Янів В. Нарис української культури / ред. Є. Федоренко. Нью-Йорк: Вид. Шкільної Ради, 1985. 96 с.
13. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / упор. М. Шафовал. Мюнхен: CICERO, 1993. 217 с.
14. Янів В. Психологічні основи окциденталізму / упоряд. М. Шафовал. Мюнхен: Ukrainische Freie Universität, 1996. 205 с.
15. Янів В. Студії та матеріали до новішої української історії. Т. 2. Мюнхен, 1983. XVI, 343 с.
16. Янів В. Українська вдача і національний виховний ідеал / Тернопільський обл. ін-т удосконалення вчителів. Мюнхен, Тернопіль: Український Вільний Університет, 1992. 29 с.
17. Ясь О. Українська історіографія та етнопсихологія Володимира Янева. *Розбудова держави*, 1996. № 10. С. 12–14.

References

1. Gerasimova H. (2013). Volodymyr Yaniv. Encyclopedia of the history of Ukraine: in 10 volumes. Institute of History of Ukraine NAS of Ukraine Vol. 10: Т.-Я. Kyiv: Scientific opinion. [in Ukrainian].
2. Kravchenko A. (1999). Volodymyr Yaniv's artistic activity within the walls of the University of Munich. Bulletin of the Lviv Academy of Arts. [in Ukrainian].
3. Scientific collection in honor of Professor Dr. Volodymyr Yaniv (1997). reprint of the first part with an appendix. Munich, Lviv: CICERO [in Ukrainian].

4. Scientific collection of the Ukrainian Free University in honor of Professor Dr. Volodymyr Yaniv (1983). Editor: Ol. Horbach, Gr. Vaskovich, L. Rudnytskyi, etc.. Munich [in Ukrainian].
5. Odarchenko P. (1999) Literary creativity of Volodymyr Yaniv. Prominent Ukrainian figures: Articles, essays. Kyiv [in Ukrainian].
6. Rudnytskyi L. Volodymyr Yaniv is a Ukrainian person of a European format. The Patriarch: A Greek Catholic Analytical Edition. Retrieved from: <http://www.patriarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/volodymyr-yaniv-ukrajinska-lyudyna-jevropejskoho>.
7. Tarnavskyi O. (1999). Volodymyr Yaniv is a poet and scientist. Known and unknown. Kyiv [in Ukrainian].
8. Ukrainian diaspora: literary figures, works, bibliographic information (2012). Emphasis. V. Prosalova. Donetsk [in Ukrainian].
9. Ukrainian nationalism: Anthology (2010). Т. 1., emphasis V. Rog. Kyiv [in Ukrainian].
10. Yaniv V. (1987). Between despair and hope. Opening of 669 exhibitions of Ukrainian and Czech artists in UBU (October 19, 1979). Munic [in Ukrainian].
11. Yaniv V. (1987). Ukrainian art on the cultural and historical background of Ukraine and connections with its geopolitical location. Opening of the collective traveling exhibition and the 60th anniversary of UBU. Munich [in Ukrainian].
12. Yaniv V. (1985). Outline of Ukrainian culture, ed. E. Fedorenko. New York [in Ukrainian].
13. Yaniv V. (1993). Essays on the history of Ukrainian ethnopsychology, ref. M. Shafoval. Munich [in Ukrainian].
14. Yaniv V. (1996). Psychological foundations of occidentalism, edit. M. Shafoval. Munich [in Ukrainian].
15. Yaniv V. (1983). Studies and materials for modern Ukrainian history. Т. 2. Munich, 1983. [in Ukrainian].
16. Yaniv V. (1992). Ukrainian character and national educational ideal. Ternopil region. Institute of Teacher Improvement. Munich [in Ukrainian].
17. Yas O. (1996). Ukrainian historiography and ethnopsychology of Volodymyr Yaniv. Development of the state [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.01.2022

Отримано після доопрацювання 15.02.2022

Прийнято до друку 23.02.2022

УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)

Цитування:

Погребняк Г. П. Режисерські моделі авторського кіно в контексті міжкультурного діалогу. Частина 2. Творчість режисера-автора в системі міжнародного співробітництва. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 35–40.

Pogrebniak G. (2022). Directing models of author cinema in the context of intercultural dialogue. Part 2. The creativity of the director-author in the system of international cooperation. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 35–40 [in Ukrainian].

Погребняк Галина Петрівна,

доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com

РЕЖИСЕРСЬКІ МОДЕЛІ АВТОРСЬКОГО КІНО В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

Частина 2. Творчість режисера-автора в системі міжнародного співробітництва

Мета статті полягає у виявленні проблем міжкультурного співробітництва в процесі виробництва та дистрибуції фільмів режисерських моделей авторського кіно та визначенні наукових орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену українського авторського кінематографа в міжкультурному просторі. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми було використано аналітичний метод, що необхідно для вивчення мистецтвознавчого й культурологічного аспекту проблеми. Крім того, дослідниця послуговувалась методами систематизації та узагальнення, що стали в нагоді задля аргументації самотності феномена режисури авторського кінематографа, її місця в сучасних культуротворчих процесах, а також визначення об'єктивних закономірностей, котрі характеризують авторські кінематографічні практики в сучасному міжкультурному просторі. Також застосовано крос-культурний метод, що сприяв виявленню особливостей виробництва й дистрибуції фільмів режисерських моделей авторського кіно в системі міжнародного співробітництва. Культурологічний підхід обумовив узагальнену соціокультурну спрямованість дослідження авторського кінематографа культури доби постмодерну та постпостмодерну. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що проблема міжкультурного співробітництва у виробництві та дистрибуції авторського кіно в Україні та за її межами в контексті функціонування програм міжнародної підтримки вперше постала предметом спеціального дослідження; аргументовано зміст понять «міжкультурний діалог», «копродукція» як певної специфічної цілісності та єдності взаємопов'язаних елементів; виокремлено та схарактеризовано творчість українських кінорежисерів-авторів, фільми яких було створено як міжнародні проекти; доведено доцільність використання системного методу у вивченні особливостей міжнародного фільмотворчого процесу; здійснено комплексний аналіз і виявлено особливості продукування та дистрибуції фільмів режисерів-авторів у проектах копродукції в Україні та за її межами. **Висновки.** Ознайомлення з матеріалами, викладеними у статті, розширює арсенал знань щодо специфіки виробництва та дистрибуції фільмів режисерських моделей авторського кіно в межах міжкультурних проектів й уможливорює їх використання в навчальних курсах з теорії та історії кіно й режисури.

Ключові слова: міжкультурний діалог, режисер-автор, продюсер, український авторський кінематограф, копродукція, режисерська модель авторства.

Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.) on specialty Theory and History of Culture, Associate Professor, Professor of the Department of Directing and Acting at the National Academy of Management of Culture and Arts

Directing models of author cinema in the context of intercultural dialogue

Part 2. The creativity of the director-author in the system of international cooperation

The purpose of the article is to identify problems of intercultural cooperation in the production and distribution of films directed by auteur cinema and to identify scientific guidelines that will contribute to a comprehensive analysis of the phenomenon of Ukrainian auteur cinema in the intercultural space. **Research methodology.** An analytical method was used to study the topic, which is necessary to study the art history and cultural aspects of the problem. In addition, the researcher used methods of systematization and generalization, which were useful to argue the identity of the phenomenon of directing auteur cinema, its place in modern cultural processes, as well as to determine the objective patterns that characterize auteur cinematographic practices in modern intercultural space. A cross-cultural method was also used, which helped to identify the peculiarities of production and distribution of films directed by auteur films in the system of international cooperation. In turn, the culturological approach led to a generalized socio-cultural orientation of

the study of the author's cinema of postmodern and postmodern culture. **The scientific novelty** of the study is that the problem of intercultural cooperation in the production and distribution of auteur cinema in Ukraine and abroad in the context of the functioning of international support programs has first become the subject of a special study; the content of the concepts "intercultural dialogue", "co-production" as a certain specific integrity and unity of interconnected elements is argued; the works of Ukrainian film directors-authors, whose films were created as international projects, are singled out and characterized; the expediency of using the system method in studying the peculiarities of the international filmmaking process is proved; a comprehensive analysis and features of production and distribution of films by directors-authors in co-production projects in Ukraine and abroad. **Conclusions.** Acquaintance with the materials presented in the article expands the arsenal of knowledge on the specifics of production and distribution of films of directorial models of auteur cinema within intercultural projects and allows their use in training courses on the theory and history of cinema and directing.

Keywords: intercultural dialogue, director-author, producer, Ukrainian author's cinema, co-production, director's model of authorship.

Актуальність теми дослідження. Авторський кінематограф як унікальний культурно-мистецький феномен є маркером цивілізованої нації. Саме в ньому можуть бути відображені ті культурні коди, за допомогою яких у міжкультурному просторі ідентифікується певна країна, нація, народ. Як невіддільний складник європейської громадянської свідомості й суспільного життя саме авторський кінематограф, використовуючи такі потужні канали комунікації як міжнародні кінофестивалі, успішно, здобуваючи визнання найпрестижніших кінофорумів світу, утверджує національні пріоритети і активно формує бренд «Українське кіно», презентує Україну у світі, розбудовує її позитивний імідж як кінематографічної країни, виступає складником культурної дипломатії, дієвим інструментом культурної політики України, сприяючи інтеграції у світовий культурний простір. При цьому актуальним залишається продукування й поширення авторських фільмів, що є репрезентантами різноманітних режисерських моделей методом міжнародного співробітництва.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам продукування й розповсюдження фільмової, зокрема авторської, кінопродукції в контексті міжкультурного діалогу присвячені праці таких теоретиків і практиків кіно і культури, як: А. Анастасьєва, В. Бакальчук, К. Білокінь, С. Васильєв, А. Гурков, Є. Дейнека, Д. Зубенко, П. Жессаті, А. Качкан, Т. Клерк, А. Крисальна, О. Першко, Я. Підгора-Гвяздовський, О. Роднянський, С. Слепак, Ж. Шапрон, В. Широкова, О. Філатов, В. Хоменко. Зокрема, В. Бакальчук у роботі «Становлення національної ідентичності як складової європейського культурного простору: можливості копродукції» відзначає, що «розвиток кіногалузі в межах спільного

європейського кіновиробництва, окрім економічних важелів, має за мету становлення та популяризацію європейської ідентичності». Крім того, авторка переконана, що саме завдяки європейському кіноринку національні виробники розширюють свої потенційні «можливості в рамках програм спільного європейського виробництва з метою утвердження, популяризації та творення спільної європейської ідентичності» [2, 49].

Свою чергою, А. Качкан в статті «Копродукція в кіно відкриває Україну світові» відзначає, що копродукція не випадково є нині формою існування європейського кінематографу, адже йдеться про те, що переважна більшість країн Європи не може (передовсім фінансово) самостійно реалізовувати велибюджетні кінопроекти для внутрішнього споживчого ринку, а тому й створює декілька спільних проєктів (одночасно розрахованих на різні кіноринки), інтегруючись, таким чином, у «систему європейської копродукції», що уможливує, нагадаємо, розширення аудиторій, культурний обмін, відкриває Україну світові, інтегрує українських кіновиробників «у європейську бізнесову і культурну спільноту», дає цінний практичний досвід, зокрема й започаткування прибуткового фільмовиробництва [4].

Водночас О. Першко в роботі «Копродукція з Україною» відзначає, що в Україні, попри недосконалість законодавства й бюрократичну недбалість чиновництва, поволі створюють міжнародні (передовсім авторські) кінопроекти (що не лише здобувають визнання на престижних кінофестивалях, але й мають успіх у прокаті країн-виробників), зокрема, спільно зі словацькими, чеськими, румунськими, болгарськими, польськими, литовськими, грузинськими, італійськими, ізраїльськими, британськими, бельгійськими, французькими, голландськими, сербськими,

швейцарськими, норвезькими, турецькими кінематографістами [7].

Метою статті є виявлення творчовиробничих проблем міжкультурного співробітництва в процесі виробництва та дистрибуції фільмів режисерських моделей авторського кіно та визначення наукових орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену українського авторського кінематографа в міжкультурному просторі.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи культурні коди в авторському кіно, слід мати на увазі віддзеркалення їх саме у національних режисерських моделях авторського кіно (зокрема й українській), що ідентифікують режисерську творчість в міжкультурному просторі. У фільмах представників української моделі авторського кіно відповідно до світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння режисера-автора екранними засобами відтворено національний образ світу, пріоритетним є відображення національного світогляду, національної ідеї, національних характерів, що, презентуючи культурні коди української нації, виступають засобом розпізнавання національного кіно в міжкультурному середовищі та його інтеграції у світовий культурний простір. Одним з найбільш оптимальних шляхів реалізації авторського задуму у фільмі, котрий би став засобом широкої арт-комунікації зі світовою громадськістю як митців, так і країн-репрезентантів, є здатність режисерів швидко і якісно адаптуватися в системі міжнародного культурного співробітництва, розкриваючи і власний організаційно-творчий потенціал, і художньо-естетичні, техніко-технологічні, фінансово-економічні ресурси всіх учасників фільмотворчого процесу.

Аналізуючи сучасні аспекти фільмовиробництва, звернемося до статті 17 Закону України «Про авторське право і суміжні права», яка дає можливість з гіркотою з'ясувати, що авторське право на аудіовізуальний твір у нашій державі належить лише «режисерові-постановнику, авторові сценарію і (або) текстів, діалогів, авторові спеціально створеного для аудіовізуального твору музичного твору з текстом або без нього, художнику-постановнику, оператору-постановнику», тоді як «одна й та сама фізична особа може суміщати дві або більше із наведених у цьому переліку функцій» [3]. При цьому роль продюсера як одного з авторів аудіовізуального твору в Україні взагалі не визнана, що суттєво гальмує, зокрема, і спільне

кіновиробництво, де першорядну роль «відіграють продюсер і законодавство однієї з країн», також не визначено і юридичний статус компанії, що виробляє аудіовізуальний твір, а, крім того, чітко не прописані механізми надання пільгових податкових умов для кінокомпаній, які фільмують в Україні. Не сприяє розвитку копродуктивного виробництва в Україні й відсутність поширеного у світовій практиці «кінострахування як одного з фінансових інструментів кіновиробництва», що є надзвичайно важливим складником фільмовиробництва для співробітництва з «міжнародними банками або крупними інвесторами», тоді як саме «страхування всіх копій фільму під час проведення кінофестивалів є однією з вимог міжнародної кінематографічної громадськості» [6].

Попри перепони, що виникають в Україні у царині міжкультурного співробітництва, українським кінематографістам все ж вдається бути задіяними в низці успішних міжнародних проєктів. Такими, як стверджує О. Першко, є: україно-польський трагікомічний проєкт «Серце на долоні» К. Зануссі; спільний соціально-психологічний проєкт України та Нідерландів «Плем'я» М. Слабошпицького; україно-французький комедійний проєкт «F 63,9. Хвороба кохання» Д. Томашпольського; україно-турецький мелодраматичний кінопроєкт «Люби мене» М. Горбач; кінодрама «Жінки без чоловіків» іранського режисера Шірін Нешат (за участі України, Німеччини, Австрії, Франції); «Гірська жінка: на війні» (україно-франко-ісландський трилер режисера Б. Ерлінгссона); пригодницький проєкт «Ціна правди» А. Голланд (створений у копродукції Польщі, Великобританії та України); україно-грузинська романтична комедія «Тепер я буду любити тебе» Р. Ширмана; україно-італійська соціальна драма Т. Ткаченка «Гніздо горлиці»; документальні україно-німецькі проєкти «Дельта» О. Течинського, «Школа №3» Єлизавети Сміт і Георга Жено, «Зима у війні: боротьба України за свободу» Є. Афінеєвського (копродукція України, США, Великобританії); «Маріуполіс» М. Кведаравічюсома (копродукція Литви, Німеччини, Франції та України); «Рідні» В. Манського (спільна продукція України, Німеччини, Латвії, Естонії); «Українські шерифи» Р. Бондарчука (копродукція України, Латвії, Німеччини); воєнна драма «Іній» (литовського режисера Шаруса Бартаса, вироблена в співпраці Литви, України, Франції і Польщі); соціальні драми «Межа» П. Беб'яка

(копродукція України та Словаччини) й україно-австрійська – «Січень–Березень» Ю.Речинського; україно-італійський комедійний проєкт «Ізі» А. Маньяні; україно-литовський пригодницький проєкт – «Зрадник» за участі американського режисера М. Гаммонда; україно-грузинський історико-драматичний проєкт «Чужа молитва» А. Сеїтаблаєва; воєнна трагікомедія «Донбас» С. Лозниці (спільного виробництва Німеччини, України, Франції, Нідерландів та Румунії); містичні драми «Коли дерева падають» М. Никитюк (копродукція України, Польщі й Македонії) та україно-американська «Брама» Володимира Тихого; жанровий франко-український фільм «Холодна кров» (режисера Ф. Петіжана із Жаном Рено в головній ролі), фентезі «Поліна й таємниця кіностудії» режисера О. Барко (українсько-бельгійська копродукція), докудрама «Король України» Г. Штадлера та Б. Кьольца (україно-австрійська копродукція) й ін. Примітним є і факт з'яви телевізійної (серіальної) копродукції, зокрема детективний проєкт «Маркус» спільного виробництва ТРК «Україна» та латвійської медіакомпанії «Helio Media», детективний трилер «Принцип насолоди», копродукційний проєкт України, Чехії та Польщі [7]. Слід відмітити, що свого часу кінопроєкт «Донбас» С. Лозниці був підтриманий європейським фондом «Eurimages» (котрий, професіоналізуючи кіновиробників та адаптуючи їх до міжнародного ринку, встановлює європейські стандарти копродукції фінансово, юридично й адміністративно, а ще, надаючи фінансову допомогу, забезпечує, що дуже важливо, отримання майнових прав на кінопродукцію продюсером). Однак, як зазначає П. Сушко, українська сторона на той час, на жаль, «не була заявником та ініціатором цього проєкту, а перебувала, так би мовити, у пасивному стані» [10]. Тобто підтримка була надана продюсерам тих країн, що співпрацювали з українськими кіновиробниками, а саме: Німеччини, Франції, Нідерландів, Румунії.

Відзначимо, що оскільки Україна з лютого 2020 року є членом Eurimages, то українські продюсери могли би сподіватись на підтримку названим фондом копродукції, а саме повнометражних художніх, анімаційних і документальних фільмів із мінімальною тривалістю 70 хв, призначених для показу в кінотеатрах. При цьому подати заявки для участі в конкурсі на отримання фінансування

від Європейського фонду підтримки спільного виробництва та розповсюдження художніх кінематографічних та аудіовізуальних творів, приміром, у 2020 році можна було до 16 квітня, що стало б для українських кінопідприємців першим таким досвідом. Однак, попри ейфорію вітчизняних продюсерів, як виявилось, ще 13 квітня 2020 року наша держава так і не сплатила необхідний внесок. Українська індустрія, на жаль, стикнулася із спільною проблемою для всієї української кінематографії – не затвердженістю паспорта бюджетної програми за напрямом державної підтримки кінематографії, а, отже, неможливості здійснення платежу по внеску України до Eurimages, що буде зроблено тільки на початку липня 2020 року. В. Яценко та С. Зленко (відповідно представник і заступник представника України в Раді правління Фонду), відзначили, що «оскільки Eurimages є Фондом, тоді як Рада правління представляє інтереси країн, які зробили внески у Фонд, то голос країни при прийнятті рішення прив'язаний до сплаченого внеску. За правилами Eurimages, при голосуванні, окрім простої більшості голосів, також важливо, щоб була ще й більшість «капіталу», тобто обов'язково мають бути голоси країн, внески яких до Фонду становлять більше 50%. Іншими словами, є ризик, що без вчасної сплати внеску не буде врахований голос України при ухваленні рішень». Крім того, у статті «Що потрібно знати українським продюсерам, які хочуть отримати гроші від Eurimages» О. Анастасьєва вказує, що «фінансова підтримка на виробництво копродукції не може перевищувати 17% загальної вартості виробництва фільму, а у випадку з документальними – 25% від бюджету стрічки. Але за будь-яких умов Eurimages надає не більше 500 тисяч євро на проєкт». Авторка зазначає, що подані до розгляду кінопроєкти повинні бути копродукціями щонайменше двох незалежних виробників, а також мають фільмуватися в різних країнах, що є членами Фонду, з яких хоча б одна – член Ради Європи. До того ж, Eurimages надає фінансову підтримку за умови документально підтвердженого не менш ніж 50% фінансування в кожній із країн-виробників. Таким чином, якщо загальний бюджет майбутнього фільму становить 10 млн євро, а умови фінансування між двома копродюсерами передбачають 5 млн євро, з одного боку, і 4,5 млн євро – з іншого, «у такому випадку і перший, і другий

продюсери мусять мати, відповідно, підтверджені 2,5 млн перший і 2,25 млн другий» [1].

Повертаючись до проблеми міжнародної співпраці, відмітимо, що копітка робота над будь-яким спільним проектом (котрий тільки за кілька років з'являється на фестивалі чи в кінопрокаті) тривала в часі й передовсім спирається на «точки перетину» продюсерів, котрі іноді досить випадково можуть зустрітись, приміром, на кіноринках (Берлінському – «European Film Market», Каннському – «Marche du film», на Торонтському, Лос-Анджелеському – «American Film Market» чи в Мумбайському – «Cinemascares»), воркшопах, кінофорумах, пітчингах, презентаціях проектів (що перебувають як у виробництві, так і постпродакшн) [8]. Так, приміром, склалась «бюджетна» доля фільму «Танк» режисера М. Ксьонди (дебютанта в повнометражному кіно) і продюсера М. Сердюка. Стрічка, перемігши в пітчингу ідей на кіноринку «Connecting Cottbus», у межах МКФ у Котбусі виборола нагороду «CoCo» – 1,5 тисячі євро від «Eurotape Media Services», а, здобувши перемогу на 69 Каннському кіноринку кінопроектів, отримала можливість безкоштовно акредитуватися на програму «Producers Network» («Продюсерська мережа»), на Одеському МКФ «Танк» назвали Кращим проектом продюсерського пітчингу в межах платформи «Film Industry Office», і він став володарем призу 50 тисяч грн від компанії «UDP» (що опікується девелопментом кінопроектів) [5]. Крім того, тоді ще тільки проект вказаного фільму проінвестувала кіпрська компанія «Pride Capital», а на 66 Берлінському кіноринку йому вдалось обійти конкурентів і стати володарем нагороди VFF «Talent Highlight Pitch Award», підкріпленої грошовим призом 10 тисяч євро на кінематографічному ярмарку талантів – «Co-Production Market» – «Talent Project Market» [11]. Своєю чергою, дебютна молодіжна драма М. Степанської «Стрімголов» (створена за державної підтримки українськими компаніями «ІнсайтМедіа» й «ТатоФільм»), демонстрована на МКФ у Карлових Варах і переможця МКФ авторського кіно в Рабаті (Марокко), «Premiers Plans d'Angers» (Франція), «Ceau, Cinema Festival de Buzunar» (Румунія), «Silk Road» IFF (Китай), будучи ще тільки проектом, перемогла в секції «Comming Soon New Talents» у межах індустріальної платформи «Meeting Point – Vilnius» Вільнюського МКФ (Kino Pavasaris), здобувши права на ринковий показ на «Le

Marche du film du Festival de Cannes» – ринку в Каннах.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що, застосувавши в розробці зазначеної теми конкретно-наукову методологію культурологічного підходу, дослідниця виявила художньо-мистецький потенціал міжкультурного діалогу, реалізований засобами авторського кіно, який слід вбачати у *пропагуванні та популяризації* в сучасному міжкультурному просторі (міжнародні кінофестивалі, дистриб'юція) певних художньо-естетичних й технологічних надбань режисерів-авторів у власних способах і засобах відтворення загальнолюдської та міжнаціональної проблематики; у міжнародному співробітництві в царині літературно-сценарної бази (коли до написання сценарію долучаються співавтори різних мистецьких напрямків, стилів, рівнів світорозуміння, світосприйняття й світовідтворення); у площині збагачення творчих методів реалізації проектів (що передовсім стосується моделей співпраці продюсерів і режисерів-авторів, специфіки виконання режисерських функцій у різних типах продукування фільмового продукту); у сфері обміну досвідом та взаємовпливу творчих кадрів (коли до участі у фільмі, приміром, залучається міжнародний акторський склад, що належить до різних мистецьких шкіл творення екранних образів).

Висновки. Втілюючи авторську методологію дослідження, у ході наукових розвідок доведено нагальну необхідність формування інституту продюсерства в Україні. Дослідницею з'ясовано та аргументовано, що участь у проектах спільного міжнародного виробництва – копродукції, спрямованої і на аудиторію країн-учасниць співтворчості, і на широкий прокат, є економічно вигідним і ефективним шляхом розвитку національного кіно (зокрема його авторських режисерських моделей), оптимізує входження українського авторського кіно в культурний простір міжнародних кіноринків, а також сприяє інтеграції української аудіовізуальної продукції в світовий міжкультурний простір [9, 19].

Література

1. Анастасьєва О. Що потрібно знати українським продюсерам, які хочуть отримати гроші від Eurimages URL: <https://detector.media/production/article/176327/2020-04-13> (дата звернення 21.05.2021).
2. Бакальчук В. Становлення національної ідентичності як складової європейського

культурного простору: можливості копродукції // Стратегічна панорама. 2018. Вип. 2. С. 47–53.

3. Закон України «Про авторське право і суміжні права» від 23.12.1993 № 3792-ХІІ. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12#Text> (дата звернення: 23.05.2021).

4. Качкан А. Копродукція в кіно відкриває Україну світові. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/27562939.html> (дата звернення: 23.05.2021).

5. На 6-му ОМКФ нагородили українських кінематографістів. URL: <https://oiff.com.ua/festival/news/na-6-m-omkf-vruchili-nagrody-ukrainskim-kinematografistam-2015-07-17-19-07-00.html> (дата звернення: 24.05.2021).

6. Перспективи розширення участі українського кінематографа в проєктах копродукції: Аналітична записка. URL: <http://old2.niss.gov.ua/articles/530/> (дата звернення: 24.05.2021).

7. Першко О. Копродукція з Україною. URL: <https://kino-teatr.ua/uk/news/koproduktsiya-s-ukrainoy-10644.phtml> (дата звернення: 24.07. 2021).

8. Підгора-Гвяздовський Я. Копродукція в Україні: приклади спільного виробництва. URL: <https://detector.media/rinok/article/134311/2018-02-0> (дата звернення: 24.05.2021).

9. Погребняк Г.П. Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХ ст.: автореф. дис. ... д. мист.: 26.00.04. Київ, 2021. 36 с.

10. Сушко П. Євроінтеграції українського кіно – бути! URL: <https://detector.media/production/article/173866/2020-01-13-evrointegratsii-ukrainskogo-kino-buti/> (дата звернення: 26.05.2021).

11. Berlinale Co-Production Market. URL: <https://www.efm-berlinale.de/en/copro-market/news/news.html> (дата звернення: 29.05.2021).

References

1. Anastasieva, O. Shcho potribno znaty ukrainskym prodiuseram, yaki khochut otrymaty hroshi vid Eurimages. Retrieved from: <https://detector.media/production/article/176327/2020-04-13> [in Ukrainian].

2. Bakalchuk, V. (2018). Stanovlennia natsionalnoi identychnosti yak skladovoi yevropeiskoho kulturnoho prostoru: mozhlyvosti koproduktsii // Stratehichna panorama, 2. 47–53 [in Ukrainian].

3. Zakon Ukrainy «Pro avtorske pravo i sumizhni prava». Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12#Text> [in Ukrainian].

4. Kachkan, A. Koproduktsiia v kino vidkryvaie Ukrainu svitovi. Retrieved from : <https://www.radiosvoboda.org/a/27562939.html> [in Ukrainian].

5. Na 6-mu OMKF nahorodyly ukrainskykh kinematohrafistiv. Retrieved from: <https://oiff.com.ua/festival/news/na-6-m-omkf-vruchili-nagrody-ukrainskim-kinematografistam-2015-07-17-19-07-00.html> [in Ukrainian].

6. Perspektyvy rozshyrennia uchasti ukrainskoho kinematohrafu v proektakh koproduktsii: Analitychna zapyska. Retrieved from: <http://old2.niss.gov.ua/articles/530/> [in Ukrainian].

7. Pershko, O. Koproduktsiia z Ukrainoiu. Retrieved from: <https://kino-teatr.ua/uk/news/koproduktsiya-s-ukrainoy-10644.phtml> [in Ukrainian].

8. Pidhora-Hviazdovskiy, Ya. Koproduktsiia v Ukraini: pryklady spilnoho vyrobnytstva. Retrieved from: <https://detector.media/rinok/article/134311/2018-02-0> [in Ukrainian].

9. Pohrebniak, H. P. (2021). Avtorskyi kinematohraf u khudozhnii kulturi druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKh st.: avtoref. dys. ... d. myst.: 26.00.04. Kyiv [in Ukrainian].

10. Sushko, P. Yevrointehratsii ukrainskoho kino – buty! Retrieved from: <https://detector.media/production/article/173866/2020-01-13-evrointegratsii-ukrainskogo-kino-buti/> [in Ukrainian].

11. Berlinale Co-Production Market. Retrieved from: <https://www.efm-berlinale.de/en/copro-market/news/news.html> [in German].

Стаття надійшла до редакції 31.05.2022

Отримано після доопрацювання 20.06.2022

Прийнято до друку 21.06.2022

УДК 379.82

Цитування:

Сабадаш Ю. С. Концептуалізація проблеми творчості в контексті наріжних засад культурологічного аналізу. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 1. С. 41–47.

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

Sabadash Ju. (2022). Conceptualization of the problem of creativity in the context of keystone fundamentals of cultural analysis. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 41–47 [in Ukrainian].

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ПРОБЛЕМИ ТВОРЧОСТІ В КОНТЕКСТІ НАРІЖНИХ ЗАСАД КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ

Мета роботи – дослідити проблему творчості, спираючись на потенціал культурологічного аналізу. **Методологія дослідження** ґрунтується на загальнонаукових принципах дослідження – термінологічному та системному. Мета та завдання публікації обумовили застосування таких методів дослідження як аналіз, синтез, узагальнення, що дало можливість уточнити значення низки понять та термінів. **Наукова новизна**. Наголошено на значенні міжнауковості, персоналізації як чинників, що «анатомують» творчість, виокремлюючи такий її структурний елемент, як «художня творчість», поглиблюючи при цьому уявлення про творчу особистість, здатну не лише створювати, а й змінювати парадигму розвитку мистецтва. Залучено ідею «культурного повороту», в логіці функціонування якої корегується уявлення про творчість. **Висновки**. Відштовхуючись від інтерпретації феномену «творчість – художня творчість» та, враховуючи накопичений досвід українських фахівців, запропоновано нове визначення поняття творчості: «Творчість – це цілеспрямована діяльність щодо створення принципово нових духовно-матеріальних цінностей, які мають як загальнолюдське, так і національне історико-культурне значення». Заявлене визначення побудоване на міжнауковому підґрунті та окреслює напрями подальшої теоретичної роботи на теренах культурологічного знання, оскільки дозволяє виокремлювати теми, які потребують поглибленого вивчення в контексті чинників культурологічного аналізу.

Ключові слова: творчість, культурологічний аналіз, «культурний поворот», «негативна психологія», авангардизм, цілеспрямована діяльність, «принципово нове», експеримент.

Sabadash Julia, Dr. in Cultural Studies, Professor, the Head of the Cultural Studies Chair of Mariupol State University

Conceptualization of the problem of creativity in the context of keystone fundamentals of cultural analysis

The aim of the work is to investigate the problem of creativity based on the potential of cultural analysis. **The methodology** of the research is based on general scientific principles, namely, terminological and systemic. The aim and objectives of the publication led to the usage of such research methods as analysis, synthesis, generalization, which made it possible to clarify the meaning of a number of concepts and terms. **Scientific novelty**. Emphasis is made on the importance of interdisciplinarity, and personalization as factors that “anatomize” creativity, highlighting such structural element as “artistic creativity”, deepening in this way, the idea of a creative personality that can not only create but also change the paradigm of art. The idea of “cultural turn” is involved, in the logic of which the idea of creativity is corrected. **Conclusions**. Based on the interpretation of the phenomenon “creativity - artistic creativity” and taking into account the experience of Ukrainian experts, a new definition of creativity is proposed: “Creativity is a purposeful activity to create fundamentally new spiritual and material values that have both universal and national historical and cultural significance”. The stated definition is based on an interdisciplinary basis and outlines areas for further theoretical investigation in the sphere of cultural knowledge, as it allows to identify topics that need deep study in the context of factors of cultural analysis.

Key words: creativity, cultural analysis, “cultural turn”, “negative psychology”, avant-garde, purposeful activity, “fundamentally new”, experiment.

Актуальність теми дослідження. Дослідницький простір, який окреслено темою цієї статті, об'єднує три напрями важливі як самі по собі, так і в логіці подальшого

розвитку культурологічного знання:

1. Проблема творчості в цілому і така її структурна складова, як «художня творчість». Слід наголосити, що тандем «творчість –

художня творчість» є традиційним у психологічній науці і має сталі, закріплені століттями, аспекти свого представлення у європейській і вітчизняній гуманістиці. Мається на увазі розкриття змісту поняття «творчість», оскільки загальноприйнятого визначення «творчості» не існує й до сьогодні. Подальше корегування напрацьованих інтерпретацій таких рівнів розвитку творчої особистості, як обдарованість, талановитість та геніальність; аргументація концепції «загальнолюдських» та «національних» геніїв; окремі науковці, як відомо, особливу увагу акцентують на значенні етапів творчого процесу.

2. Ще один напрям, окреслений темою статті, спрямований на виокремлення тих наріжних засад культурологічного аналізу, які здатні «спрацювати» на теренах проблеми творчості, оновлюючи її зміст й шляхи осмислення за рахунок нових тенденцій в сучасному мистецтві. Ці нові тенденції протягом XX століття закладалися як в логіці формування авангардистського руху в перші три десятиліття XX століття, так і в творчих експериментах постмодернізму.

3. Наступний напрям, що допоможе деталізувати окремі зрізи теоретичних проблем, піднятих на сторінках цієї статті, спирається на ідею «культурного повороту», яка все частіше з'являється у поточних публікаціях, пов'язаних з культурологічною проблематикою.

На нашу думку, в сформульованих нами напрямках опрацювання заявленої теми статті і полягає її актуальність, адже більшість так званих традиційних для гуманістики проблем, до яких належить і проблема творчості, не аргументовані ні з боку культурології, ані в контексті цієї нової і поки що вкрай молоді науки, яка, водночас, у власних інтересах «користується» проблематикою більшості гуманітарних наук.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість вкрай складний та суперечливий феномен, що структурується за професійними спрямуваннями конкретних особистостей: наукова, художня, технічна та винахідницька. Ці чотири типи творчості окреслювалися у відповідній літературі приблизно до 60 – 70-х років минулого століття. Від означеного періоду окремі науковці почали наполягати на необхідності введення нових типів, аргументуючи свою позицію як різноплановістю сфер суспільної свідомості, так й інтересами, нахилами та спрямуваннями

людини наприкінці XX століття. Внаслідок цього в теоретичний ужиток почали вводити поняття «історична», «політична», «літературна», «кінематографічна», «театральна», «хореографічна» творчість, які до сьогодні «подорожують» різними науковими джерелами, хоча і не мають скільки-небудь серйозної аргументації. Відтак, представлення проблеми творчості слід розпочинати від визначення поняття «творчість», якого, як ми вже зазначили, по суті, не існує, оскільки десятки визначень, які присутні у статтях та дисертаціях є точкою зору одного автора і, як правило, іншими не підтримується.

Складність визначення поняття «творчість» переконливо продемонстрували автори «Філософського енциклопедичного словника» (2002), запропонували кілька наступних тез: «Творчість – продуктивна діяльність за мірками свободи та оновлення, коли зовнішня детермінація людської активності змінюється внутрішньою самовизначеністю» [1, 630].

Слід констатувати, що окрім фіксації творчості як «продуктивної діяльності», все інше нагадує лихоманковий набір слів, які погано «пристиковуються» одне до одного. Стосовно ж формально-логічної структури «продуктивна діяльність», якою користуються автори словника, то, на нашу думку, поняття «продуктивна» доцільно замінити на «цілеспрямована», оскільки творча діяльність, навіть за повноцінного творчого процесу, може виявитися «не – продуктивною». Таких прикладів безліч у науковій чи технічній творчості. «Не – продуктивними» досить часто виявляються експерименти винахідників, хоча усі вони (вчені, техніки, винахідники) зайняті творчістю та задіяні у творчий процес. Подібні приклади легко відслідковуються і в художній творчості, адже невдалий твір, який може зустрітися у біографії навіть видатного митця, аж ніяк не можна кваліфікувати як «продуктивний» фінал творчості. Вкрай невіддале визначення, яке запропоновано у словнику, що вийшов друком на початку XXI століття, лише підтверджує той стан складності й суперечливості, який «супроводжує» проблему творчості в умовах сучасної української гуманістики. На жаль, подібними визначеннями майорять наукові напрацювання, що аж ніяк не збагачує і не розширює уявлення про творчість.

Дотримуючись в межах статті прикладів осмислення проблеми «творчість» протягом

минулого століття, звернемо особливу увагу на кінець XIX – початок XX століття, коли в теоретичний обіг входять ідеї Чезаро Ломброзо (1835–1909), Макса Нордау (1849–1923) та Григорія Россолімо (1860–1928). Італійський, французький і російський психологи працювали незалежно один від одного, проте їх напрацювання цілком слушно сьогодні кваліфікують як «негативну психологію» в контексті «психологічного параметру художньої творчості» [2, 43].

Відтак окрім поняття «позитивна психологія» дослідники вивчають сферу «негативної психології», представники якої користуються «не – традиційними» підходами до осмислення, передусім, феномену «художня творчість». Названі нами психологи, по-перше, «реанімували» давньогрецьку традицію, зафіксовану в розмислах Демокрита, Платона, Цицерона, котрі виокремлювали стан божевілья, що начебто властивий кожному великому поету. Окрім цього, Платон кваліфікував митців, спираючись на поняття *vates* – пророк, й оцінював творчість як факт «божественної еманациї».

Внаслідок популярності наріжних ідей «негативної психології», особливо це стосувалося монографії Ч. Ломброзо «Геніальність та божевілья» (1885–переклад російською – авт.) на межі XIX–XX століття – серед психо-фізіологічних станів, які супроводжують творчий процес, – почали виокремлювати божевілья, непередбаченість, спонтанність, сексуальні збочення.

Широкий розголос, який в означений період мала теорія психоаналізу Зигмунда Фрейда (1856–1939), сприяв активному розповсюдженню ідеї «едипового комплексу», зокрема, задля пояснення геніальності Леонардо да Вінчі (1456–1519). Як зазначає О. Оніщенко, «...персоналія Леонардо була «ідеальною» для психоаналітичної інтерпретації: неординарність «едипового комплексу», спровокованого сексуальним потягом до невідомої матері, – чітко виявлена гомосексуальна орієнтація, що мала вплив на творчі пошуки митця, – відсутність нащадків» [2, 45]. Оскільки З. Фрейд позитивно поставився до теоретико-практичної діяльності Ломброзо, котрий був не лише відомим психологом, психіатром, а й криміналістом, трансформація «негативної психології» у нову тенденцію, яка умовно може бути означена як «Ломброзо – Фрейд», набула в європейській гуманістиці досить широкого визнання.

Мета роботи. На прикладі тандему «творчість – художня творчість» заявити нові

аспекти традиційних – для гуманітарної сфери – проблем, залучаючи потенціал культурологічного аналізу.

Виклад основного матеріалу. Значний обсяг матеріалу, необхідного задля аргументації заявлених напрямів дослідження, не дозволяють нам реконструювати історію становлення моделей опрацювання проблеми творчості. Внаслідок цього ми обмежимося теоретичним досвідом XX – початку XXI століття, лише в конкретних випадках звертаючись до творчо-пошукових ідей минулого.

На нашу думку, аналізуючи теоретичні підходи до з'ясування проблеми творчості на межі XIX–XX століття, не можна обійти увагою ані теоретичні шукання М. Нордау, котрий оприлюднив скандальне в окремих положеннях дослідження «Виродження. Сучасні французи» (1892), яке привернуло увагу Івана Франка (1856–1916), що сприяло популяризації змісту «негативної психології» на українських теренах, та Г. Россолімо, чия робота «Мистецтво. Хворі нерви. Виховання» (1901) у певних аспектах підсумувала нові тенденції дослідження творчості: «...література останнього часу встигла збагатитися кількома вельми цінними працями з пограничної сфери психіатрії та естетики, не дивно і те, що нам доводиться все частіше і частіше зупиняти свою увагу на характері хвороб і на якостях нервової системи людей, які займаються мистецтвом, – з одного боку, а з іншого – на зразках художньої творчості стосовно тих її зрізів, які вимагають окрім художньої критики ще і аналізу психіатричного» [3, 6–7].

Важливо підкреслити, що Россолімо намагався поєднати теоретичний аналіз стимулюючої ролі «хворих нервів» у процесі роботи над якимось конкретним твором з точкою зору Антона Чехова (1860–1904), котрий на сторінках роботи відомого російського психолога і психіатра виступає у двох іпостасях: лікаря і письменника. Таке поєднання дійсно підсилює точку зору Россолімо, котрий, зокрема, зазначає: «Один із найбільш видатних художників нашого часу і, водночас, освічений лікар А. Чехов так висловився з цього приводу: «Умови художньої творчості не завжди припускають повне узгодження з науковими даними; не можна зобразити на сцені смерть від отрути так, як це відбувається насправді. Наразі відповідність науковим даним повинно відчуватися і в цій умовності, тобто треба, щоб для читача чи глядача було зрозуміло, що це тільки умовність і що він має справу із обізнаним

письменником» [3, 7–8].

Оскільки досвід А. Чехова потрібний Г. Россолімо задля уточнення деяких специфічних моментів процесу творчості, то дослідження Джона Рьоскіна (1819–1900) «Мистецтво та дійсність» Россолімо використовує задля фіксації загальнотеоретичних питань, адже відомий англійський мистецтвознавець, котрий атрибується ним як «апостол краси», «з усією нещадністю фанатика обрушується на науку та знання, говорячи, що ученість, тобто точне знання, не тільки не може бути художнику корисним, але у більшості випадків, повинна приносити шкоду» [3, 8].

У процитованих нами фрагментах, досить яскраво відбито кілька тез, які були типовими для представників «негативної психології», а саме: «розведення» художньої та наукової творчості, контексти яких шкодять і митцю, і мистецтву; наголос на «хворих нервах», що «супроводжують» творчість художників; виокремлення постаті А. Чехова, котрий, на противагу позиції Рьоскіна, уособлює потенціал «теоретико-практичного паритету», поєднуючи у власній діяльності професійного, практикуючого лікаря і видатного письменника та драматурга, естетико-художні відкриття котрого давно перетнули російські кордони, ставши загальноєвропейським надбанням.

Спираючись на усе означене, ми повинні зафіксувати дві, на наш погляд, вкрай важливі тези, а саме: радянська психологія досить недбало поставилася до досвіду осмислення творчості на межі двох століть незважаючи на те, що в процес її формування були задіяні, окрім Россолімо, котрий займає досить високе місце в ієрархії тодішніх науковців, С. Корсаков, Л. Виготський, В. Бехтерев. Об'єктивність нашої позиції підтверджує ґрунтовне дослідження В. Роменця «Історія психології» (1978), що витримало кілька перевидань і на сторінках якого не згадуються прізвища ані Ч. Ломброзо, ані М. Нордау. Єдине посилання на точку зору Г. Россолімо не стосується проблеми творчості [4]. Друга теза, на значенні якої ми вважаємо за необхідне наголосити, – це принцип «теоретико-практичного паритету», перші обриси якого, завдяки вдалому використанню досвіду діяльності А. Чехова, починають дормуватися у теоретичних роздумах Г. Россолімо. Сьогодні опертя на засади «теоретико-практичного паритету» чи його опосередковане врахування присутнє в роботах Є. Буцикіної, Т. Добіної,

Н. Жукової, Л. Левчук, О. Оніщенко, С. Холодинської. Означені науковці застосовують цей засадний чинник переважно в логіці культурологічного аналізу при персоналізованому відтворенні конкретних історико-культурних етапів. Внаслідок цього в поле зору науковців потрапляють представники як європейської (Теоділь Готье, Шарль Бодлер, Жорж Батай, Наталі Саррот), так і української культури (Володимир Винниченко, Гнат Хоткевич, Михайль Семенко, Микола Вороний, Борис Лятошинський).

Життєво-творчому шляху цих персоналій присвячені наукові розвідки, що ґрунтуються на використанні таких фактів їх біографій, які доцільно віднести до «негативної психології». Водночас більшість з них представляють саме той період, коли відбувалися доленосні зміни як у логіці розвитку культури, так і у розумінні та інтерпретації феноменів, що аналізуються у статті, а саме: творчість, мистецтво, творчий процес. Усі вони причетні до «входження» в теоретичний ужиток понять «чисте мистецтво» або «мистецтво для мистецтва», «декаданс», «символізм», «авангардизм», «експеримент», «деструкція», «творчий волюнтаризм», «самовираження», «самопізнання», «самоціль».

Відтак саме на перетині XIX–XX століть, коли в європейській мистецькій процес активно уклинювалися різні національні орієнтації, які представляли не лише французьку, італійську чи англійську моделі, а й німецький експресіоністичний кінематограф, сміливі живописні експерименти норвежця Едварда Мунка (1863–1944), скандинавську драматургію, принципово нову хореографію російських балетів.

Достатньо помітним в означений період на європейських теренах виявиться український авангардизм, у контекст якого входив «візантинізм» Михайла Бойчука (1882–1937), а також кольорові скульптури Олександра Архипенка (1887–1964), позначені, на думку французької критики, талантом та елегантністю. Естетико-художні пошуки і Бойчука, і Архипенка мали певний розголос у франко-німецькому культурному просторі. При цьому слід наголосити, що тогочасні європейські і українські діячі культури, починаючи, у хронологічній послідовності, від Теоділя Готье (1811–1872), спадщина якого високо цінувалася авангардистами, діяли, використовуючи потенціал «теоретико-практичного паритету», органічно поєднуючи теоретичну діяльність з практичною.

Л. Левчук на сторінках монографії

«Українська естетика: традиції та сучасний стан» (2011) високо оцінює теоретичні роздуми О. Архипенка, котрий «...більше, ніж будь-хто з українських авангардистів, тяжів до створення узагальненої теорії, в контекст якої «вписані» і проблеми функціонування космосу, і співвіднесеність духовно-матеріальних процесів, і феномен «невідомого», і, власне, питання теорії живопису: стиль, конструкція, увігнутість, простір, лінія, колаж та ін.» [5, 164]. До точки зору Л. Левчук доцільно додати думку відомого українського мистецтвознавця Н. Асеевої, котра у статті «Етюди мистецтвознавця» (1995) найбільш виразною вважає ідею «скульптурного живопису» Архипенка, яку сам митець атрибутував як підґрунтя «нового типу мистецтва».

Авангардний рух не лише об'єднав представників різних національних культур, частина з яких пізніше заперечувала значення національних традицій та відмежовувалася від класичної мистецької спадщини своїх попередників, а й у перші два десятиліття минулого століття розшарувався на, приблизно, десятків самостійних напрямів. Кожен з них мав власну естетико-художню платформу з серйозними теоретичними напрацюваннями, наприклад, футуризм та абстракціонізм, а інші обмежувалися нотатками чи особистісними розміркуваннями окремих митців. Усе означене переконливо аргументувало необхідність розглядати художні процеси не у вузько мистецтвознавчому аспекті, а в історико-культурному баченні зміни, оновлення чи деформації як мистецького простору, так і специфіки художнього мислення.

Відповідно до становлення й розвитку авангардистського руху достатньо помітно модифікується, з одного боку, розуміння творчості, а з другого, – теоретичні підходи до проблеми «творчість – художня творчість». Відтак об'єктивне відтворення ситуації, що склалася у перші десятиліття XX століття, потребує, на наше глибоке переконання, урахування кількох дослідницьких процедур, а саме:

1. Обов'язкове використання поняття «нове» у процесі визначення творчості, в цілому, і «художньої творчості», зокрема. При цьому, слід враховувати складність й неоднозначність поняття «нове», яке має кількісний або якісний аспекти. Коли мова йде про трансформацію поняття «нове» у дослідницький простір, що вивчає творчість, «нове» повинно мати «пояснювальний означник», а саме: принципово нове чи якісно нове (у цьому контексті прикметники

«принциповий» і «якісний» трактуються як тотожні – авт.). Таким чином, від перших десятиліть XX століття початкові підходи до визначення «творчості» повинні включати «цілеспрямовану діяльність задля створення принципово нового....». Такий підхід дозволив «анатомувати» історико-культурні етапи, де фактори як «нового», так і «цілеспрямованої діяльності» мали принципове значення й були виразно зафіксовані у конкретних періодах чи творах.

2. Аналіз теми і трьох напрямів її дослідження, заявлених у статті, приводить нас до необхідності, з одного боку, приєднатися до тих науковців, котрі «теоретико-практичний паритет» атрибутують як черговий чинник культурологічного аналізу, а з другого, – визнати, що повноцінний розгляд авангардистського руху, в контексті якого докорінно змінюється уявлення про творчість, можливий лише при застосуванні того ж культурологічного аналізу. Ми досить добре розуміємо певну парадоксальність такої теоретичної ситуації і умовність використання формально-логічної структури «культурологічний аналіз», оскільки термін «культурологія» остаточно закріпився в європейській гуманістиці лише наприкінці 40-х років минулого століття. Наразі подолати цей парадокс допомагає, по-перше, історія культури, яка ніяк не залежить від культурології, а по-друге, «культурний поворот» на дослідницькому потенціалі якого наполягають сьогодні українські культурологи.

На сторінках ґрунтовної статті О. Шинкаренка «Культурний поворот» як запит до культурології» (2018) реконструйовано процес теоретичного представлення й аргументації низки «поворотів»: «лінгвістичний», «антропологічний», «практичний», «перформативний», «іконічний», що «засвідчили невдоволення методологічною озброєністю та нездатністю впоратись із розумінням складних та мінливих сучасних соціальних процесів» [6, 55]. До переліку цих «поворотів», на думку О. Шинкаренка, доцільно додати і «культурний». Його специфічність, як вважає дослідниця, обумовлюється остаточно не визначеним статусом культурології: «Чи є культурологія самостійною науковою дисципліною, чи вона являє собою конгломерат соціогуманітарних дисциплін, а можливо, вона – лише інтелектуальна тенденція?» [6, 55].

Однозначної відповіді на поставлене запитання О. Шинкаренка не пропонує,

оскільки, як це стає зрозумілим з тексту статті, поділяє точку зору американського культуролога Кліффорда Гірца, котрий вважає, що науково-теоретичний статус культурології «залишається поки ще обговорюваним» [7], проте чітко фіксує «два взаємопов'язаних значень поняття «поворот», одне з яких повністю відповідає тим положенням, на яких – попередньо – вже наголосили ми: «У другому значенні проблема «повороту» піднімається у зв'язку з необхідністю пошуку нового способу розгляду, осмислення та репрезентації зміненої реальності та відповідного ставлення людини до неї» [6, 56].

Слід наголосити, що один з аспектів діяльності представників авангардистського руху полягав у «жонглюванні» поняттям «зміна». Так, докорінно змінювалася, сформована століттями, «художня реальність», відтворення якої вже не сповідувало принцип «мімезису» (наслідування) навколишньої дійсності, а свідомо деформувалося, «підкорюючись» вимогам геометризації, динамізації чи безпредметності у зображенні «об'єкта».

Новаторські шукання Василя Кандинського (1866–1944) взагалі знищили «об'єкт», з одного боку, запропонувавши концепцію «самовираження», коли в живописі, поезії чи музиці, усіма цими видами мистецтва Кандинський, як відомо, займався професійно, «суб'єкт» (митець) виражає власний внутрішній світ «суб'єкта» (самого себе), а з другого, – здатний створювати «імпровізації», в яких з реципієнтом «розмовляє» «позасвідоме» живописця, композитора чи поета, а кожний чинник художньої форми в процесі створення твору має власний, так би мовити, маркер: жовтий звук, біле мовчання, зелений простір, фіолетовий смуток та ін.

Окрім «зміни» художньої реальності, авангардисти спробували змінити і ставлення людини до неї (художньої реальності – авт.). На нашу думку, в означеному контексті доцільно вжити термін «спробували», оскільки повного прийняття ані футуризму, ані кубізму, ані дадаїзму, ані абстракціонізму не відбулося протягом усього минулого століття. Досить суперечливою виявилася ситуація і з проблемою художньої творчості. Справа в тому, що серед авангардистів було чимало митців, які не мали скільки-небудь серйозної професійної підготовки, на що звернув увагу М. Бойчук: «...він (Бойчук – авт.) постійно вживає поняття «ремісник – творець», підкреслюючи значення «ремісника» – людини, яка досконало володіє власною професією» [5, 159].

Коментуючи позицію українського живописця, Л. Левчук підкреслює, що «...поняття «професіоналізм» досить гостро постає в період новаторських пошуків та експериментів, адже подекуди саме гаслами «новаторство», «експериментальність» прикривають непрофесіоналізм, відсутність певного рівня ремісничої підготовки для «існування» в тій чи іншій мистецькій професії» [5, 159]. Процитований нами матеріал відбиває реальну ситуацію, що склалася на початку ХХ століття стосовно не лише фактору «професіоналізм», а й розуміння творчості в цілому.

На нашу думку, протягом перших десятиліть ХХ століття, саме через становлення авангардистського руху, відбулося «розшарування» між теорією творчості, яку формували науковці, та безконтрольним представленням як творчості, так і творчого процесу, що їх відстоювали авангардисти. Моделей творчого процесу виникає, в означений період, безліч. Так, наприклад, абстракціоністи значні надії покладали на потенціал «імпровізації», спираючись на нього не лише в образотворчому чи музичному мистецтві, а навіть у театральному, сподіваючись створити «театр без драматургії», коли сюжет п'єси буде «формуватися» спонтанно, на очах у глядачів. При цьому, високо поцінювалися непрофесійні актори, над якими «не тяжіють» традиції, що «гальмують» свободу «самовираження».

Специфічним було і розуміння феномену «творчість – художня творчість» у середовищі французьких сюрреалістів, котрі опертям власних творчих платформ (цей напрям авангардизму, як відомо, мав в середині себе численні розгалуження) вважав теорію сновидінь З. Фрейда. Деякі з сюрреалістів не тільки не приховували, що їх твори є «ілюстрацією» власних сновидінь, але й пишалися цим.

Нормативи статті не дозволяють нам «розгорнути» матеріал, пов'язаний із тлумаченням творчості в контексті авангардистського руху, що може виступити об'єктом самостійного аналізу. Наразі логіка опрацювання заявленої у статті теми, актуалізує формулювання авторського визначення творчості, яке базуватиметься на дослідницьких спрямуваннях, характерних для української гуманістики, в контексті якої, завдяки ґрунтовним роботам В. Роменця, О. Костюка, В. Маляко, Ю. Петрова, протягом другої половини минулого століття були гідно

представлені психологічний та психолого-мистецтвознавчий аспекти дослідження творчості.

Наприкінці 70-х років завдяки монографіям Л. Левчук «У творчій лабораторії митця» та О. Фортової «Моральні проблеми художньої творчості» на українських теренах актуалізувався інтерес як до естетичного, так і морально-етичного зрізів, передусім, художньої творчості, що протягом наступних десятиліть відбився в публікаціях Д. Говоруна, І. Живолядової, Ю. Юхимик. Від початку ХХІ століття, завдяки напрацюванням О. Оніщенко, проблема творчості виявилася представленою у досить широкому дослідницькому просторі, а саме: в контексті гуманітарного знання, у співставленні з видовою специфікою мистецтва та теоретичному потенціалі самоаналізу митця.

Висновки. Отже, відштовхуючись від нашої інтерпретації феномену «творчість – художня творчість» та враховуючи накопичений досвід українських фахівців (психологів, естетиків, етиків, культурологів) доцільно запропонувати наступне визначення: «Творчість – це цілеспрямована діяльність щодо створення принципово нових духовно-матеріальних цінностей, які мають як загальнолюдське, так і національне історико-культурне значення». Заявлене визначення не тільки «побудоване» на міжнауковому підґрунті, а й накреслює напрями подальшої теоретичної роботи на теренах культурологічного знання, оскільки дозволяє виокремлювати теми, що, окрім функціонування в межах якоїсь гуманітарної науки, потребують поглибленого вивчення в контексті чинників культурологічного аналізу, що, своєю чергою, сприятиме обґрунтуванню нових «чинників», що стверджують самоцінність напрацювань у сфері культурології.

Література

1. Філософський енциклопедичний словник: довідкове видання. Київ : Видавництво гуманітарної літератури «Абрис», 2002. 743 с.
2. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: монографія. Київ : Вища школа, 2001. 179 с.
3. Россолімо Г. І. Искусство, больные нервы и воспитание. Москва, 1901. 49 с. URL: [upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Россолімо_Г.И._Искусство_больные_нервы_и_воспитание_\(1901\).pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Россолімо_Г.И._Искусство_больные_нервы_и_воспитание_(1901).pdf) (дата звернення: 03.01.2022).
4. Роменець В. А. Історія психології. Київ : Вища школа, 1978. 440 с.
5. Левчук Л. Т. Українська естетика: традиції та сучасний стан: монографія. Київ ; Черкаси : Видавництво «Маклаут», 2011. 340 с.
6. Шинкаренко О. В. «Культурний поворот» як запит до культурології. *Українські культурологічні студії: збір. наук. праць*, 2018. Вип. 1 (2). С. 55 – 58.
7. Гірц К. Інтерпретація культур: вибрані есе. [Перек. з англ.]. Київ : Дух і Літера, 2001. 542 с.

References

1. Philosophical encyclopedic dictionary: reference edition. (2002). Kyiv: Publishing House of Humanitarian Literature "Abris". [in Ukrainian].
2. Onishchenko, O. I. (2001). Artistic creativity in the context of humanitarian knowledge. [in Ukrainian].
3. Rossolimo G. I. (n.d.) Retrieved from: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Россолімо_Г.И._Искусство_больные_нервы_и_воспитание_\(1901\).pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Россолімо_Г.И._Искусство_больные_нервы_и_воспитание_(1901).pdf) [in Ukrainian].
4. Romenets, V. A. (1978). History of psychology [in Ukrainian].
5. Levchuk, L. T. (2011). Ukrainian aesthetics: traditions and modern state. Kyiv ; Cherkasy: Maklaut Publishing House. 340 p. [in Ukrainian].
6. Shinkarenko, O. V. (2018). "Cultural turn" as a request to culturology. *Ukrainian cultural studies: collection*, 1 (2), 55 – 58 [in Ukrainian].
7. Hirts, K. (2010). Interpretation of cultures: selected essays. Kyiv : Spirit and Letter [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.04.2022

Отримано після доопрацювання 03.05.2022

Прийнято до друку 10.05.2022

Цитування:

Садовенко С. М. Хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен в контексті історичного процесу. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 1. С. 48–55.

Sadovenko S. (2022). Choral art of Ukraine as a multilevel socio-cultural phenomenon in the context of the historical process. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 48–55 [in Ukrainian].

Садовенко Світлана Миколаївна,

доктор культурології, доцент,

старший дослідник,

професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України

Лариси Хоролець та кафедри академічного

і естрадного вокалу та звукорежисури

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9166-5259>

svitlanasadovenko@ukr.net

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ЯК БАГАТОРІВНЕВИЙ СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО ПРОЦЕСУ

Мета роботи – дослідження хорового мистецтва України в історичній ретроспективі як багаторівневого соціокультурного феномену та провідного напрямку сучасної художньої культури. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципах культурологічного, історичного, логічного, компаративного та міждисциплінарного підходів, застосуванні методів аналізу, синтезу, узагальнення, що уможливило проведення дослідження хорового мистецтва в історичній ретроспективі як багаторівневого соціокультурного феномену та провідного напрямку сучасної художньої культури України. Застосовано історичний метод, методологію структурного і функціонального аналізу. Використано елементи універсальних логічних процедур пізнання: індукції та дедукції, аналізу та синтезу. **Наукова новизна** полягає у розкритті основних тенденцій розвитку хорового мистецтва України у традиційному та сучасному суспільстві як багаторівневого соціокультурного феномену, визначенні сутності хорового виконавства як явища художньої культури України. **Висновок.** Хорове мистецтво України являє собою динамічне художнє явище, яке успішно розвивається, посідаючи все більш вагоме місце в національній культурі. Хорове мистецтво України формує емоційно-ціннісні основи, ідеали, моральні принципи, спосіб життя. Хорове мистецтво України як невід’ємна складова художньої культури здатне відображати динаміку культури, всі суспільно-політичні й моральні погляди суспільства в конкретний історичний період, на тому чи іншому етапі існування суспільства. Хорове мистецтво України є динамічною системою, що не є статичною, має тяжіння до постійного розвитку, являє собою художнє явище, здатне видозмінюватися як у бік академічного універсалізму, так і в сторону регіональної самобутності. Хорове мистецтво України успішно розвивається у сьогоденні, посідаючи все більш вагоме місце в національній культурі. Хорове мистецтво України завжди розкриває єдність людського й природного, висловлюючи з безпосередністю й простотою народну мудрість, в основі якої лежать одвічні закони людського буття.

Ключові слова: хорове мистецтво України, хор, хорове виконавство, художня культура, соціокультурний феномен, історична ретроспектива.

Sadovenko Svitlana, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Senior Researcher, Professor of the Department of Directing and Acting named after the People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets and the Department of Academic and Pop Vocal and Sound Engineering of the Institute of Contemporary Art of the National Academy of Leadership Personnel of Culture and Arts, Honored Art Worker of Ukraine

Choral art of Ukraine as a multilevel socio-cultural phenomenon in the context of the historical process

The purpose of the work is to study the choral art of Ukraine in historical retrospect as a multi-level socio-cultural phenomenon and a leading direction of modern artistic culture. **The research methodology** is based on the principles of cultural, historical, logical, comparative and interdisciplinary approaches, the application of methods of analysis, synthesis, and generalization, which made it possible to conduct a study of choral art in historical retrospect as a multi-level socio-cultural phenomenon and a leading direction of modern artistic culture of Ukraine. The historical method, the methodology of structural and functional analysis is applied. Elements of universal logical procedures of cognition are used: induction and deduction, analysis and synthesis. **The scientific novelty** consists in revealing the main trends in the development of choral art of Ukraine in traditional and modern society as a multi-level socio-cultural phenomenon, defining the essence of choral performance as a phenomenon of the artistic culture of Ukraine. **Conclusions.** Choral art

of Ukraine is a dynamic artistic phenomenon that is successfully developing, occupying an increasingly important place in the national culture. The choral art of Ukraine forms emotional and value bases, ideals, moral principles, and a way of life. Choral art of Ukraine, as an integral part of artistic culture, is able to reflect the dynamics of culture, all socio-political and moral views of society in a specific historical period, at one or another stage of society's existence. The choral art of Ukraine is a dynamic system that is not static, has a tendency towards constant development, is an artistic phenomenon capable of changing both in the direction of academic universalism and in the direction of regional identity. The choral art of Ukraine is successfully developing today, occupying an increasingly important place in the national culture. Choral art of Ukraine always reveals the unity of human and nature, expressing with immediacy and simplicity folk wisdom, which is based on the eternal laws of human existence.

Key words: choral art of Ukraine, choir, choral performance, artistic culture, socio-cultural phenomenon, historical retrospective.

Актуальність теми дослідження. Вершинні національні здобутки, символи духовного потенціалу є одними серед основних факторів формування соціокультурного іміджу держави. В історичній ретроспективі утворився естетичний феномен хорового мистецтва України, який зберігає національні, характерні для українського етносу особливості мови, традицій, цінностей тощо, накопичуючи соціокультурний досвід поколінь.

Хорове мистецтво України є феноменом, що наслідує співочий етнокультурний архетип, реалізований в полікультурних діалогах, тому його наукове осмислення має очевидні перспективи на майбутнє.

Для здійснення системного, цілісного аналізу хорового мистецтва України як складного, багатопланового культурологічного явища, необхідно виявити і простежити складний комплекс взаємодій і взаємозалежностей між домінуючою моделлю суспільних відносин (тип суспільства) і феноменом хорової культури (як вираження національної ментальності і стану масової свідомості).

Тенденції зародження хорового мистецтва України, його розвитку протягом ХХ–ХХІ століть мають складний, іноді контроверзний характер. Тому розвиток, функціонування, впливи українського хорового мистецтва в контексті історичного процесу потребує культурологічного осмислення.

Аналіз останніх досліджень. В основу дослідження покладено класичні праці з музикознавства ХХ ст. (Е. Ансерме, А. Веселовського, Л. Куби, В. Соколова, П. Сокальського), в яких розкрито сутність та зміст хорової творчості, виконавства і безпосередньо особливостей традиційного хорового виконавства [4].

Усебічному дослідженню поняття «хоровий спів українців» присвячені роботи І. Гулеско, Л. Костенко, А. Лашенка, О. Сіненко, П. Ніколаєнко, В. Рожка, Г. Стулової, Л. Шумської та ін. [3; 7; 9].

Дослідниками обґрунтовано твердження, що українська музична культура – це є хорова культура. П. Ніколаєнко наголошує, що хоровий спів – «одна з основних форм музичної культури народу, життєвість якої доведена всім історичним рухом розвитку суспільства» [6]. Отже, хорове мистецтво являє собою частину музичної культури, що ретранслює ціннісну структуру і складає культурне ядро суспільства в цілому.

Мета роботи – дослідження хорового мистецтва України в історичній ретроспективі як багаторівневого соціокультурного феномену та провідного напрямку сучасної художньої культури.

Виклад основного матеріалу. Українське хорове виконавство на теренах України має давні традиції. Витоки хорового мистецтва на території, яку займає сучасна Україна, сягають сивої давнини і розвиток його не переривався. Встановлення тривалих контактів із завойовниками спочатку монголо-татарами, а пізніше поляками та росіянами, дало імпульс щодо розвитку різноманітних мотивів у народній пісенності [6].

Істотним чинником фольклоротворення була загальна зміна культурної орієнтації вздовж кордону степової частини. Занепад великих східних держав зменшив приплив східного елементу, посилюючи контакти з Півднем і Заходом. Зв'язки з балканськими слов'янами викликали зацікавлення сербськими піснями, зокрема епічними, а також болгарськими і молдово-волооськими. Певна взаємодія у пісенному фольклорі відбувалася і між українцями та осілими в Україні вірменами, євреями, уграми, волохами, татарами, пізніше – поляками і німцями.

Піднесення культури країн Західної Європи та поживлення зв'язків з ними з XV ст. посилювало західний потік – через лицарську пісенність, мандрівних музик-вагантів, нові інструменти та інструментальні жанри і танці, освітню систему [4; 5; 6].

Хоровий жанр на теренах України

існував до початку XVI ст. Так звані вищі верстви суспільства під впливом польського шляхетства в Україні тяжіли до польської шляхетної культури та її інтересів. Основним провідником українського співочого/хорового виконавства було селянство, міщани, духовенство. Його форма була незмінною у слов'янських народів протягом декількох століть у вигляді обрядів, пов'язаних із календарним циклом: проводи зими, зустріч весни, гаївки, свято Івана Купала, іншими культурними феноменами минулого. В прадавні часи у народних обрядах знаходили відображення господарські роботи, в яких оспівувалися трудові процеси – сіяння проса, льону, маку тощо («А ми просо сіяли», «Мак» та ін.). Пісенним змістом були позначені народні ігрища, спів-хороводи, танці. Всі ці епізоди і закладають основу народного хорового виконавства. Таким чином, українське селянство було цілком відмежоване від світових мистецьких досягнень, проте у середині етносу культивувалася самобутня, оригінальна селянська культура. Вокально-хорове начало відіграло вирішальну роль у мистецтві талановитих співаків із народу. Співочий феномен активно розвивався, удосконалюючись у різних формах хорового звучання [5; 6; 8].

Прийняття християнства надало українському фольклорно-хоровому мистецтву іншого змісту. Поступово язичницькі обрядові спів-переплелися з християнськими віруваннями й історичними ремінісценціями з княжої доби. Магічно-обрядові та міфологічні елементи в обрядових піснях втрачають своє культове призначення, наповнюються новим історичним змістом і вливаються у фольклорну практику. Героїчний епос попередньої доби поступово згасає і перетворюється, з одного боку, на нові епічні жанри – історичні думи та пісні, а з іншого – на побутові фольклорні жанри (балади).

З прийняттям християнства автентичний характер обрядового хорового співу було підтягнуто до канонів церковного співу. Де творча індивідуальність співаків підпорядковувалася волі регента, а живе колективне звучання хору стало допоміжним засобом емоційної виразності богослужіння. Разом із тим, прийнявши канон візантійського обряду, українці трансформували його відповідно до власної співочої традиції: канонічні тексти осмислювалися суто індивідуально. Великою опорою служила українська церква та освітня система. Хоровий

спів лунав у духовних установах, а згодом із побудовою шкіл – і в них. У школах організовувались хорові гуртки, здебільшого чоловічого складу, які співали українські народні пісні [8; 10]. Міцно закарбувався у свідомості українського народу монодійний репертуар, який використовувала Українська Церква, ще від часів прийняття християнського обряду. Церковний спів, адаптований до церковнослов'янської мови, відчутно зберігає грецьку мелодику і ритміку, наповнюється локальними пісенними рисами та розширює середовище побутування. Посилюється зацікавлення святковими та урочистими жанрами, виникають піснеспіви на честь місцевих святих. Вдосконалюється безлінійний (неіменний чи знаменний) нотний запис, який в українських джерелах іменується кулізм'яним. Відбувається взаємопроникнення жанрів усної пісенної творчості та церковного співу, з'являються яскраві індивідуальні постаті (Митуса). У нових умовах посилюється увага до поезики та мистецьких засобів. Стильовий діапазон музичного мистецтва скорочується, зокрема, за рахунок звуження зони дії орієнтального мелізматичного стилю. А це істотно змінило стильову рівновагу на кордоні Схід – Захід на користь античної синкретичної мелопеї, тобто властивого давнім грекам тісного зв'язку слова і музики, що міцно зв'язало українське музичне мистецтво з середземноморською цивілізацією.

Початок пробудження національної і соціальної свідомості українського народу припадає на першу половину XIX століття. Воно ознаменувалося впровадженням у світську культуру народної тематики і мови [6]. П. Сокальський висловлює свою думку таким чином: «Очевидно, епоха наївної самобутньої народної творчості завершила у нас свій повний цикл і ... дійшла до природного кінця. Тепер настав час для наших культурних верств по спадковій лінії перейняти музичну спадщину від народу і продовжити розвиток її творчості у формах культурного національного мистецтва... А для цього, насамперед, необхідно усні традиції перекласти на писемні, а наспіви – в наші ноти і такти» [9, 203]. Так і було зроблено. Звичайно фольклорні збірники з їх писемною нотацією значно зрушили з місця справу збирання і вивчення народної пісні, але водночас стали на заваді досягнення найіманентніших властивостей фольклору – його інтонаційної природи, яка не піддається точній фіксації, бо існує, сприймається лише безпосередньо у своєму природному

середовищі. А методика дослідницької роботи з фольклором пішла шляхом запису і вивчення специфіки народної пісні, збагачуючи, насамперед, етномузикознавство. Запис і гармонізація (спочатку запис) – таким шляхом іде мистецьке осягнення пісенного матеріалу, яке згодом приведе лише до часткової реалізації мистецьких і смислових потенцій фольклору. А головне, на цьому шляху фольклор сповна переймає канони писемної академічної традиції [9].

Становлення національного стилю народного співу відбувалося на основі тих характеристик пісенного виконавства, що виникли у центральному регіоні України [4; 5; 6]. Збільшувалася кількість аматорських хорових колективів у сільській місцевості та у великих містах, у всіх регіонах України. У той складний період не було хормейстерських шкіл. Майже самодіяльний рівень виконання відбивався на манері звучання народного хору. Зміни історичних реалій і форм суспільного життя на початку ХХ століття зумовлювали появу в музиці нових елементів. Аматорські хорові гурти починали функціонувати не тільки заради задоволення естетичних потреб. Народний спів починає активний шлях до професіоналізації – удосконалюється виконавства техніка, репертуар, організовуються публічні виступи, а також гастрольна діяльність; налагоджується зв'язок з центральними музичними осередками. У 20-ті роки ХХ ст. засновується Державна Українська Мандрівна Капела – «ДУМКА». Капелою «ДУМКА» здійснюється запис музичних платівок. Таким чином, у діяльності українських хорів прослідковується бажання досягти вищого мистецького рівня. Саме тоді закладено міцні підвалини розвитку національної поезії і прози, які були необхідними для розвитку музичного мистецтва.

Вагому роль у становленні українського хорового мистецтва відіграли пасіонарії-диригенти, відкрили Україну для світу – А. Авдієвський, М. Антонович, Л. Венедиктов, В. Верховинець, Г. Верьовка, О. Гнатишин, Н. Городовенко, Є. Дольний, В. Іконник, Н. Колесса, Д. Котко, О. Кошиць, М. Леонтович, М. Лисенко, П. Муравський, К. Стеценко, К. Пігров та ін. Також митці, що працювали у діаспорах – О. Кошиць, І. Соневицький, Я. Бабуняк, В. Климків, Л. Туркевич та ін. Значного успіху на початку ХХ ст. досяг Охматівський хор під керівництвом П. Демущького. Враховуючи те, що локальні традиції співу не були відомі

широкому загалу, саме звучання Охматівського хору визнавалося еталонним виконавським стилем, основою народного пісенного виконавства. П. Демущький був одним із засновників музичного товариства імені М. Леонтовича (ТМЛ), яке було створене в Києві у 1921 р. Працюючи у ТМЛ, він мав змогу репрезентувати власні творчі здобутки: як фольклорист – поширюючи нотні збірки хоровим колективам у різних регіонах України, що входили до філій ТМЛ, як диригент – керуючи творчою діяльністю провідних хорових колективів [2; 8].

Поділ України на дві частини, який стався у 20-х роках, дуже цікаво відобразився на стані справ: репертуар хорів у Західній Україні був цікавішим, а звучання хорів у радянській Україні було більш професійним.

У революційні часи і 1930-ті р. музичне життя України помітно завмерло. У 1939 році всі національно-патріотичні громадські організації почали ліквідувати. Проте хоровому мистецтву дивом вдалось уникнути репресій, і хори продовжували плідно працювати. З'явилося багато аматорських хорів високого професійного гатунку, які гідно репрезентували вітчизняну хорову культуру. Літом 1942 року в умовах німецької окупації відбувався Перший крайовий конкурс хорів. Конкурс був присвячений 100-річчю від дня народження Миколи Лисенка.

Музичне життя України поживалося вже після війни. Хорова культура стає частиною культурної політики. Специфіка комунітарного суспільства робить цей зв'язок особливо помітним. Вперше в історії України розвиток хорового виконання став одним із напрямків державної політики, отримав фінансову підтримку. Разом із тим, з хорового репертуару було цілковито виключено церковний спів, що не могло не залишити негативного відбитку на культурі народу [6]. Отже, у 30–40 рр. соціокультурна сутність хорового виконавства набуває принципово нових якостей – великі державні хори задумані як потужний голос офіційної ідеології.

У післявоєнні роки хорове мистецтво України розвивалося у загальному річищі ідеологічної доктрини, що формувалась і контролювалась партійними і державними структурами. Протягом 40–50-х років композиторами було створено дуже багато хорової масової пісні. Громадсько-політична атмосфера тих років вимагала широкого репертуару: від агітаційних – до так званих масових пісень, де поряд з традиційними фольклорними мотивами втілюються теми

революційної боротьби, творчої праці, народності, інтернаціоналізму. Це пов'язано із соціокультурними зрушеннями того часу. Революція та війна вимагала згуртування мас [3; 5; 10].

Дбаючи про розвиток найбільш демократичної форми масового музикування народу, держава гостро поставила проблему кадрового забезпечення. Біля витоків формування вітчизняного хорознавства стояли видатні хормейстери-практики П. Чесноков, Г. Дмитревський, К. Птиця, О. Єгоров, К. Пігров, М. Колесса [5].

Виконавські проблеми щодо народнопісенного матеріалу диригентів-практики реалізовували у двох напрямках. По-перше, на фольклорне виконавство поширюються принципи, характерні для академічного хорового співу. У другому випадку за основу роботи з пісенним матеріалом беруть зразок народного співу, який сформувався у Наддніпрянській Україні і який згодом закріпився в свідомості як еталон загальнонаціонального українського народного співу для всіх регіонів. Обидва шляхи (якщо їх розглядати з позиції збереження іманентних властивостей фольклорного виконавства) нав'язували усній традиції чужі принципи й закони. Другий напрямок сформувався на основі виконавського кліше, яке було зняте з художньої діяльності професійного народного академічного хору під керівництвом Г. Верьовки, що зрештою призвело до нівелювання регіональних пісенних стилів народної пісні. Народний спів почав асоціюватися з характерним грудним співом, який у музикознавчій літературі ще донедавна визначався як спів "білим звуком", або "відкритим звуком". Ця манера співу ставала зразком і швидко поширювалася на всі регіони й на різні пісенні стилі. Для з'ясування цих складних питань важливо, на наш погляд, розмежувати академічне хорове виконавство й традиційне виконавство і розглядати їх як дві різні системи, що мають принципово відмінні ціннісні орієнтири.

У 1961 році у 15 обласних центрах України відкриваються середні спеціальні навчальні заклади – музичні училища з обов'язковими відділеннями для підготовки хорових диригентів – керівників хорів.

Вплив професійного мистецтва, участь у фестивалях, декадах мистецтв, які, хоч і були заідеологізованими, за наявності широкої мережі музичних навчальних закладів, все ж дуже суттєво сприяли розвитку та

функціонуванню хорового мистецтва.

За ініціативи музичної громадськості України та з метою популяризації хорового мистецтва на початку 60-х років створюється музично-хорове товариство України на чолі з відомим оперним співаком і композитором, народним артистом України С. Д. Козаком, яке стало своєрідним штабом у розбудові хорової справи в Україні. В усіх областях було відкрито декілька сотень музично-хорових шкіл, в яких навчались десятки тисяч дітей. З'явилися нові форми хорової освіти – вечірні музично-хорові школи для дорослих. З великим успіхом у Тернополі відкривається перше Співоче поле для проведення масових хорових свят і фестивалів, пізніше Співочі поля відкриваються у Хмельницькому, Полтаві, Києві, селі Березному в Чернігівській області на батьківщині Г. Г. Верьовки. Активізації хорової культури сприяли всеукраїнські конкурси хорів імені М. Леонтовича, які стали своєрідним оглядом стану справ у галузі, виявили найталановитіші колективи і диригентів, визначили конкретні шляхи удосконалення музично-хорового мистецтва. Лише в останньому третьому конкурсі хорів, що проходив у 1997 році, взяло участь понад 200 колективів, 25 з них стали переможцями і мали за високу честь демонструвати своє мистецтво як фіналісти на сцені Колонного залу ім. М. Лисенка Національної філармонії України. Цей знаний конкурс стимулював появу самобутніх хорових колективів, які нині гідно представляють Україну за кордоном [3].

У радянські часи були створені хори при клубах, але вони проіснували недовго, бо були організовані за вказівкою. В усіх установах був заступник директора з виховної роботи, котрий здійснював ідеологічний контроль, існувала суворая цензура, за якою вимагалось аранжування народних пісень і міських романсів з їх лірикою і сердечні інтонації пісні [1]. Репертуар був заідеологізований і часто змінювався. На репертуарному списку обов'язково мала стояти печатка «Дозволено до виконання».

Хоровий спів як чутливий барометр може фіксувати ступінь збігу та розбіжностей офіційно-державної ідеологічної спрямованості з індивідуальними очікуваннями. Тому вже наприкінці 70-х років самодіяльні колективи, створені за вказівкою влади, перестали існувати. У 1973 році закінчилася «епоха великого хору» – хору громадянського звучання.

Добробут і політичний спокій 1970-х

років стимулював «камерний хоровий ренесанс». Поряд з популярною камерною музикою, характерною своєю внутрішньою тонкістю, гнучкістю, виразністю, в країні існувало багато нових, порівняно невеликих аматорських гуртків «західного» типу. Не втрачаючи традицій вітчизняної хорової школи, ці хори прагнули не стільки потужності звуку, скільки різнобарв'я його тонів, максимальну єдність звуковідтворення. Хоровий репертуар знову повернувся до Західної Європи, а потім духовна музика. Поряд з художньою прозою, поезія і драматургія тих років самодіяльного співу зверталися до теми «внутрішньої людини» з усією різноманітністю людської почуття і переживання. Місце масштабних хорів громадянського звучання займали витончено-філігранні хорові мініатюри.

Хорова капела управління Південно-Західної залізниці під керуванням нині народного артиста України, академіка О. С. Тимошенка у Києві, капела столичного Палацу культури заводу «Більшовик» під орудою професора Г. З. Петровського, знаний хор Палацу культури заводу ім. Малишева у Харкові (керівники – А. М. Птіц, О. М. Коломієць), народний хор Палацу культури Харківського тракторного заводу (керівник – І. С. Бідак), хор студентів Ніжинського педагогічного інституту ім. М. В. Гоголя (керівник – В. М. Іконник), чоловіча хорова капела Харківського юридичного інституту (керівник – професор В. С. Палкін), Чернігівський народний хор під управлінням А. М. Пашкевича і Чернігівський камерний хор під орудою Л. І. Боднарука, хорова капела із Житомира під керуванням О. О. Вацека і Миколаївський жіночий хор (керівник – С. М. Фоміних), відомий Київський хор хлопчиків «Дзвіночок» (керівник – З. О. Виноградова, нині – Р. Толмачов) і Львівський хор хлопчиків і чоловіків «Дударик» (керівник – М. Кацал) – це назви лише декількох найбільш визначних хорових колективів, чие мистецтво залишило дорогоцінний слід в історії хорової культури України.

Політичні зміни в країні у 80-х роках, зміна керівництва, проголошення незалежності України стали могутнім стимулом для розвитку музичного життя і організації нових хорових колективів. Здобута на початку 90-х років незалежність України надала мистецтву нової якості. Починається криза хорового мистецтва. Колективи втратили колишню державну підтримку; хоровий спів став асоціюватися з

чимось державно-офіційним. Водночас хорові колективи продовжували розвивати культурно-просвітницькі традиції, які набули яскраво національного характеру [1, 37]. Як колись, хорове мистецтво стало засобом вираження суспільних настроїв, способом вираження національної ідентичності.

Потужним об'єднуючим фактором стало православ'я. Відбувається переосмислення ролі і функцій церковної музики, чиниться зустрічний рух світських і літургійних форм, що виявляється у появі ефектних філософських інтонацій-ланок, інтонацій-мотивів, інтонацій-символів, інтонацій-заставок – у горизонтальній і у вертикальній площинах хорового мистецтва. Особливо цінним є повернення до практичного обігу кантів, хорових концертів в оригіналі великої групи композиторів, у тому числі, церковно-літургійних творів.

Репертуарний вибух, «бум» у діяльності хорів 90-х років ХХ століття полягає в появі безлічі творів відомих, маловідомих, невідомих для спеціалістів та широкого загалу духовно-церковних авторів: літургійних, тих, що виконуються в обрядах Літургій, колядок, щедрівок, гаївок. Інтерес до них викликаний тим, що вони не були відомі декільком поколінням музикантів, диригентів-хоровиків як у період навчання, так і в майбутній діяльності. Ці твори з дуже широким спектром звучання, змістовні, насичені, популярні як при написанні, так і при функціонуванні у часи Другої світової війни. Те саме варто сказати про твори стрілецької, патріотичної тематики [1].

У реаліях сьогодення українська пісня живе в професійних хорах з народною чи близькою до неї манерою співу, які репрезентують регіональну хорову культуру, спів, танець. Діяльність цих хорів має підтримку керівників урядів, центральних органів (Міністерства культури і мистецтв України), філармоній та ін. Продовжується інтенсивний процес розвитку професійних колективів: з академічною та народною манерами співу. Український хоровий спів ХХ ст. репрезентують капели «Думка», «Трембіта», хор Дмитра Котка, чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, камерні хори імені Б. Лятошинського, «Київ». В Україні, регіонах, окремих містах діють 58 хорових колективів, які мають своє творче обличчя, представляють регіональну культуру. Серед них – Буковинський ансамбль пісні та танцю, Закарпатський народний хор, Гуцульський ансамбль пісні та танцю, Волинський народний хор, Черкаський народний хор, Поліський

народний хор «Льонок», Подільський народний хор. До числа хорів приєднуються і капели бандуристів, які на належному рівні виконують і хорові твори, і аранжовані класичні твори, окремі хори з опер, популярні твори. Пожвавлюється рух жіночих капел бандуристів.

Серед останніх тенденцій хорового виконання ХХ ст. – певна автономність щодо центральних органів влади. Регіони, обласні відомства культури, освіти, виховання перебирають функції центру, що є ознакою демократичного суспільства, політичної системи. Слабкі в художньому плані колективи, доля яких вирішується на місцевому рівні, не витримують конкуренції. Природний загалом процес супроводжується і відтоком за кордон значних творчих сил: співаків, окремих керівників хорів, хоч цей факт не має вирішального впливу на загальнокультурний, державницький процес. Українські хори за кордоном продовжують існувати при певною мірою меншій активності співаків старшого віку, зменшенні питомої ваги співаків молодшого та середнього віку.

Хорове мистецтво завжди підтримувало тісні зв'язки з українськими композиторами. Нині покликання хорових митців України (керівники, диригенти, співаки, концертмейстери, організатори, меценати та ін.) зберегти українську хорову культуру, хорове мистецтво України від впливу комерційного мистецтва, деградованих у соціальному, духовному, освітньому плані зразків теле- та радіопередач, що здійснюють руйнівний вплив на ціннісну структуру особистості. Живе виконання творів, глибокі національні традиції покликані оберігати хорове мистецтво України.

Висновки. Історична ретроспектива виявила суттєві факти і дозволила зробити висновки, серед яких, зокрема, те, що хорове мистецтво України являє собою динамічне художнє явище, яке успішно розвивається, посідаючи все більш вагоме місце в національній культурі. Хорове мистецтво України формує емоційно-ціннісні основи, ідеали, моральні принципи, спосіб життя. Хорове мистецтво України як невід'ємна складова художньої культури здатне відображати динаміку культури, всі суспільно-політичні й моральні погляди суспільства в конкретний історичний період, на тому чи іншому етапі існування суспільства. Хорове мистецтво України є динамічною системою, що не є статичною, має тяжіння до постійного

розвитку, являє собою художнє явище, здатне видозмінюватися як у бік академічного універсалізму, так і в сторону регіональної самотності.

Специфіка розвитку українського хорового виконавства на теренах України свідчить про те, що соціальні умови вирішальним чином впливають на розвиток музичного мистецтва. Періоди становлення нових суспільних відносин відкривають шлях руху мистецтва, а періоди громадського занепаду й історичної депресії гальмують творчі потяги. Втім, творчій особистості завжди притаманний особливий психологічний стан піднесення, пошуку нового та незвіданого. Жага до творчості, особлива «мова почуттів» завжди незгасима і є тим живим коренем етносу, через який віками струмує генетичний код духовності українського суспільства. Цей лад почуттів не може зникнути з життя навіть у періоди значних соціальних потрясінь. У цьому цілісному ставленні до природного світу іде формування духовно-моральної сутності художньої культури України. Світ пізнається таким, як його переживає кожна окрема людина.

Хорове мистецтво України завжди розкриває єдність людського й природного, висловлюючи з безпосередністю й простотою народну мудрість, в основі якої лежать одвічні закони людського буття.

Література

1. Гречуха Н. Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Гречуха Наталія Григорівна. Київ: Київський національний ун-т культури і мистецтв, 2007. 241 с.
2. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ–ХХ ст.): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Коновалова Ірина Юріївна. Харків: Харківська держ. академія культури, 2007. 314 с.
3. Костенко Л., Шумська Л. Хрестоматія з хорознавства : навч. посіб.. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2013.
4. Куба Л. Про Україну. Київ, 1963. 224 с.
5. Михалець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Михайлець Вікторія Вікторівна. Харків: Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2004. 195 с.
6. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.): дис... канд.

мистецтвознавства: 26.00.01 / Римар Росіна Сергіївна. Львів: Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка, 2008. 228 с.

7. Сіненко О. О. Хорова самодіяльність як соціокультурний феномен. *Вінок митців та мисткинь*. 2020. № 2. С. 191.

8. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX- XX століття): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ : 2005. 208 с.

9. Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в её строении мелодическом и ритмическом и отличии её от основ современной гармонической музыки. Харьков: Тип. Дарре, 1888. 368 с.

10. Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19–20 жовтня 2017 року) / Редкол. : І.Л. Бермес, В.В. Полюга. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. 358 с. URL: <http://ddpu.drohobych.net/konf-xorovemystectvo> (дата звернення: 03.05.2022).

References

1. Grechukha, N. G. (2007). Neomythological trends in the choral art of Ukraine in the 80-90s of the XX century. Cand. thesis. Kiev: National University of Culture and Science [in Ukrainian].

2. Konovalova, I. Y. (2007). Phenomenology of musical processing (based on choral works of Ukrainian composers of the 19th-20th centuries). Cand. thesis.

Kharkiv: Kharkiv State. academy of culture [in Ukrainian].

3. Kostenko, L., Shumskaya, L. (2013). Textbook of choral studies: textbook. Nizhyn: NDU. M. Gogol [in Ukrainian].

4. Cuba, L. (1963). About Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

5. Mikhalets, V. V. (2004). Vocal basis of choral art: historical and theoretical aspects. Cand. thesis. Kharkiv: Kharkiv state. university of sciences im. I.P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].

6. Rymar, R. S. (2008). Choral art of Khmelnytsky region in the context of the historical process (second half of XIX - early XXI century). Cand. thesis. Lviv: Lviv National Music Academy named after MV Lysenko [in Ukrainian].

7. Sinenko, O. (2020). Choral amateur performance as a socio-cultural phenomenon. Wreath of artists, 2, p. 191 [in Ukrainian].

8. Skoptsova, O. M. (2005). Formation and features of development of folk choral performance in Ukraine (end of the XIX-XX centuries). Cand. thesis. Kiev [in Ukrainian].

9. Sokolov, V. (1983). Work with the choir: textbook. Moscow: Music [in Ukrainian].

10. Choral art of Ukraine and its ascetics: materials of the VI International scientific-practical Internet conference (2017). URL: <http://ddpu.drohobych.net/konf-xorovemystectvo> (Access date: 03.05.2022) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.05.2022

Отримано після доопрацювання 03.06.2022

Прийнято до друку 17.06.2022

Цитування:

Конюкова І. Я., Сидоровська Є. А. Соціальний статус у сучасній міжкультурній комунікації. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 56–61.

Kanyukova I., Sidorovskaya E. (2022). Social status in the modern intercultural communications. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 56–61 [in Ukrainian].

Конюкова Ірина Янівна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри філософії і педагогіки

Київського національного

університету культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3037-4807>

lubasha.ko@gmail.com

Сидоровська Євгенія Анатоліївна,

кандидат культурології,

старший викладач кафедри філософії

і педагогіки Київського національного

університету культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3290-5918>

etiquette2020@ukr.net

СОЦІАЛЬНИЙ СТАТУС У СУЧАСНІЙ МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ

Мета статті – теоретизувати особливості комунікативного процесу відповідно до соціального статусу індивіда та виявити його специфіку в контексті крос-культурної комунікації. **Методологія дослідження.** Застосовано типологічний метод з метою виявлення характерних ознак соціального статусу; метод системного аналізу та синтезу, а також метод культурологічного аналізу, що посприяв розгляду соціального статусу як важливого фактора культури спілкування взагалі та міжкультурної комунікації зокрема та ін. **Наукова новизна.** Досліджено соціальний статус індивіда та проаналізовано його компоненти (кар'єра, дохід, образ життя, вік та ін.) у контексті впливу на особливості внутрішньокультурного та міжкультурного комунікативного процесу; виявлено особливості самоідентифікації соціального статусу представниками різних країн; розглянуто особливості мовного етикету як функціонально-семантичної універсалії в контексті маркування соціальних стосунків, що встановлюються в межах комунікативного процесу; з'ясовано відповідність рівня міжкультурної комунікації соціальній ролі та соціальному престижу індивіда. **Висновки.** Соціальний статус як поняття та явище поєднує найбільш важливі соціально-економічні та соціально-психологічні характеристики. У процесі міжкультурної комунікації соціальний статус разом із абсолютними та відносними співвідношеннями віку, гендерної приналежності, ступеня близькості, тональності спілкування або ступеня дотримання етикетних норм комунікантів належать до низки факторів, що впливають на вибір спілкування. Дослідження виявило, що на рівень та особливості комунікативного акту в процесі міжкультурної комунікації найбільше впливають соціально-психологічні аспекти, такі як виконання соціальної ролі та соціальний престиж. Самоідентифікація соціального статусу в різних країнах має національно-специфічні особливості і безпосередньо залежить від соціального престижу (наприклад, у американців та українців) і соціальної системи (у британців). В ХХІ ст. завдяки динамічній активізації міжнародних контактів посилюється спілкування між представниками різних культур та соціальних статусів, що, в контексті взаємопроникнення та взаємоадаптації культурних норм і стандартів поведінки, впливає на трансформацію етикетних норм міжнаціонального спілкування. На сучасному етапі репрезентація соціального статусу індивіда в контексті самовираження і формування власної ідентичності відіграє важливу роль. Окремі елементи міжкультурної комунікації стають частиною образу індивіда, завдяки чому він може змінювати уявлення про приналежність до певного соціального статусу, формуючи необхідне сприйняття співрозмовником.

Ключові слова: соціальний статус, соціальна роль, соціальний престиж, міжкультурна комунікація, етикет.

Kanyukova Irina, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy and Pedagogy, Kyiv National University of Culture and Arts; Sidorovskaya Evgeniya, Candidate of Cultural Studies, Senior Lecturer of the Department of Philosophy and Pedagogy, Kyiv National University of Culture and Arts

Social status in the modern intercultural communications

The purpose of the article is to theorize the features of the communicative process in accordance with the social status of the individual and identify its specifics in the context of cross-cultural communication. **Research methodology.** A typological method was used to identify the characteristic features of social status; method of system analysis and

synthesis, as well as the method of culturological analysis, which contributed to the consideration of social status as an important factor in the culture of communication in general and intercultural communication in particular, etc. **Scientific novelty.** The social status of the individual is studied and its components (career, income, lifestyle, age, etc.) are analyzed in the context of influencing the features of intracultural and intercultural communicative process; features of self-identification of social status by representatives of different countries are revealed; features of language etiquette as a functional-semantic universal in the context of marking social relations established within the communicative process are considered; the correspondence of the level of intercultural communication to the social role and social prestige of the individual is clarified. **Conclusions.** Social status as a concept and phenomenon combines the most important socio-economic and socio-psychological characteristics. In the process of intercultural communication, social status, together with the absolute and relative ratios of age, gender, degree of closeness, tone of communication or the degree of adherence to etiquette norms of communicators are among the factors influencing the choice of communication. The study found that the level and features of the communicative act in the process of intercultural communication are most influenced by socio-psychological aspects, such as social role and social prestige. Self-identification of social status in different countries has national-specific features and directly depends on social prestige (for example, Americans and Ukrainians) and the social system (British). In the XXI century. Due to the dynamic intensification of international contacts, communication between representatives of different cultures and social statuses is intensified, which, in the context of interpenetration and mutual adaptation of cultural norms and standards of behavior, affects the transformation of etiquette norms of interethnic communication. At the present stage, the representation of the social status of the individual in the context of self-expression and the formation of their own identity plays an important role. Some elements of intercultural communication become part of the image of the individual, so he can change the perception of belonging to a certain social status, forming the necessary perception of the interlocutor.

Key words: social status, social role, social prestige, intercultural communication, etiquette.

Актуальність теми дослідження. Незважаючи на те, що міжкультурна комунікація виникла відносно недавно, а поняття вперше було введено в науковий обіг американським культурним антропологом Е. Холлом в межах розробленої ним програми адаптації американських дипломатів і бізнесменів в інших країнах для Держдепартаменту Сполучених Штатів Америки, вона отримала активний розвиток як закордоном, так і в Україні. Як наукова дисципліна, міжкультурна комунікація знаходиться в стадії формування і відрізняється такими характерними особливостями: прикладний характер (метою міжкультурної комунікації в цьому випадку є полегшити спілкування між представниками різних культур, знизити конфліктний потенціал) та міждисциплінарність (міжкультурна комунікація вивчається на межі культурології, лінгвістики, психології, антропології, етнології та соціології). Останнім часом дослідження з міжкультурної комунікації набувають все більшого значення через процеси глобалізації та інтенсивної міграції. Якісно новий рівень розвитку міжкультурних контактів у сучасному глобалізаційному суспільстві та необхідність пошуку відповідних пізнавальних засобів комунікативістики актуалізують пошуки нових теоретичних моделей, вимагають серйозного культурологічного обґрунтування. Одним із актуальних напрямів дослідження міжкультурної комунікації на сучасному етапі є вплив соціального статусу індивіда на особливості процесу спілкування.

Аналіз досліджень і публікацій дає

підстави констатувати, що на сучасному етапі деякі аспекти проблематики соціального статусу викликають інтерес у представників вітчизняної науки. Наприклад, Ю. Бабчук у науковій статті «Соціальний статус як чинник впливу на просодичні характеристики вигуків» аналізує особливості варіативності просодичної організації непередбаченого мовлення залежно від соціального статусу мовців [1]. Залежність статусу особистості від норм етикету в історичній ретроспективі розглядає Г. Красніцька в публікації «Історичні передумови виникнення етикету» [5]. Деякі аспекти означеної проблематики в контексті специфіки фахового спілкування та комунікативного етикету досліджує Л. Руденко та С. Цвілюк [4; 6]. Незважаючи на те, що в науковій літературі сформувалися концептуальні положення методики соціологічних досліджень, зокрема обґрунтовано підхід і до соціального статусу як важливого функціонального поняття, за допомогою якого можна вирішувати багато науково-практичних завдань, соціальний статус в контексті специфіки міжкультурної комунікації з позиції сучасної культурології лишається малодослідженим.

Мета статті – теоретизувати особливості комунікативного процесу відповідно до соціального статусу індивідів та виявити його специфіку в контексті крос-культурної комунікації.

Виклад основного матеріалу. Соціальний статус – феномен, що перебуває в безпосередній залежності від сучасних тенденцій соціуму. Проте в науковій спільноті

наразі ще не вироблено єдине поняття сутності феномену соціального статусу та його компонентів. У вітчизняній науковій літературі соціальний статус визначається як: «сукупність постійних, об'єктивно заданих соціальних характеристик індивіда» [1, 3]; «характеристика позиції індивіда в даній соціальній системі координат» [3, 27]; «поняття, що визначає місце індивіда або групи у соціальній структурі» [2, 134]; «Становище, що займає індивід або соціальна група в суспільстві чи окремій підсистемі суспільства» [7, 103] та ін. Ю. Бабчук наголошує на тому, що вираження соціального статусу є своєрідною індикацією «приналежності людини до тієї чи іншої суспільної групи та права й обов'язки людини, що звідти випливають» [1, 3]. В різноманітних джерелах та підходах вказано такі компоненти, як кар'єра, дохід, влада, образ життя, вік та ін. [9, 774]. Р. Лінтон визначає статуси як «діаметрально протилежні позиції в моделях взаємної поведінки» [8, 3], наголошуючи, що кожна така позиція містить «набір прав та обов'язків», а динамічним аспектом статусу, який реалізує ці права та обов'язки є роль.

Аналізуючи зміст понять «статус» та «роль» в соціальній антропології, В. Гудену стверджує, що «відповідно до визначення Р. Лінтона, формальні характеристики статусу включають те, що визнані теоретики називають правами, обов'язками, привілеями, владою, обов'язками та недоторканістю і способи, за допомогою яких вони розподіляють в соціальній ідентичності» [8, 4]. У свою чергу соціальну ідентичність він визначає як аспект самості, який створюється завдяки різниці в розподілі прав і обов'язків. Поняття «соціальний статус» окрім об'єктивних характеристик соціально-економічного положення поєднує і соціально-психологічні аспекти діяльності, такі як виконання соціальної ролі, соціальний престиж та ін. Соціальна роль в міжкультурній комунікації є водночас функціональним та динамічним аспектом статусу індивіда і стандартизованим, фіксованим стереотипом діяльності в певній ситуації.

На думку закордонних дослідників, соціальний статус визначає образ життя індивіда та впливає на його поведінку як споживача (наприклад, у виборі брендів та ін.), більше того, в сучасному світі соціальний статус обирається власне самим індивідом, створюється ним і репрезентується соціуму засобами зовнішніх атрибутів через засоби

масової комунікації [10, 90]. Соціальний статус людини можна розглядати в аспекті зовнішніх (пов'язані з системою суспільних норм і відображені в нормативному плані соціального статусу) та внутрішніх аспектів (узагальнюють рольові характеристики статусу). Основними проявами соціального статусу індивіда є:

- контакти;
- індекси стилю життя (отримує прояв у символічних контактах індивіда та простежується в етикеті);
- мова (вживання мови в контексті соціального статусу поділяється на стандартне, субстандартне та суперстандартне).

Маркуючись на публічній або соціальній дистанції, соціальний статус отримує вираження в таких елементах, як: відстань між співрозмовниками, гучність голосу, вживання специфічного приватного коду та усвідомлення особистого простору індивіда. Ключовими категоріями для соціального статусу виступають дохід індивіда та його професійна приналежність. Наприклад, професія, що належить до сфери фізичної праці, а також низький заробіток можуть стати основою для віднесення індивіда до низького статусу. Відповідно, високий дохід, а також приналежність індивіда до професій, пов'язаних з інтелектуальною працею та владою, підвищує ймовірність віднесення індивіда до високого статусу. Водночас у контексті комунікації ці категорії не завжди є визначальними – в багатьох випадках приналежність індивіда до низького статусу не є свідченням низького рівня культури спілкування і навпаки.

Таким чином, незважаючи на те, що «статус» у точному перекладі означає «положення», в процесі дослідження соціального статусу в міжкультурній комунікації не варто враховувати об'єктивні дані про положення людини в соціальній сфері, наприклад, рівень доходу та матеріального достатку, характер праці та кваліфікація та ін. Відповідно, аналізуючи соціальний статус в міжкультурній комунікації, доцільно розглядати його як:

сукупність прав та обов'язків, які приписуються кожному гендерно-віковому класу традиційним соціумом та крізь призму престижності / не престижності певної позиції, пов'язаної з виконанням певної ролі;

певну єдність об'єктивно властивих індивіду характеристик, що визначають його місце та суб'єктивне сприйняття іншими індивідами в комунікативному процесі.

У сучасному суспільстві формуються прототипні образи представників того чи іншого соціального статусу у зв'язку з існуванням очікування відносно стилю життя та поведінки різних його представників. Особливе виявлення цей аспект отримує в контексті специфіки міжкультурної комунікації. Кожен засіб спілкування в різних країнах має власну специфіку, особливу роль відіграють національно-специфічні правила вербальної і невербальної поведінки, пов'язані з семіотичним поняттям етикету.

Мовний етикет як соціально задані та культурно-специфічні правила мовної поведінки в ситуації спілкування відповідно до соціальних та психологічних ролей, рольових та особистісних стосунків в офіційній та неофіційній обстановці спілкування, є важливою частиною культури будь-якої країни і його вираження в кожній мові національно специфічне. Звернення до співрозмовника є найбільш вживаним етикетним знаком і належить до тих елементів мовного етикету, які передусім призначені для маркування соціальних стосунків, встановлених в межах комунікативного процесу. Оскільки суспільство зацікавлене в тому, щоб звернення були однозначно марковані, факт використання того чи іншого звернення повинен обов'язково свідчити про визначену ситуацію та певне соціальне ставлення. Дослідники наголошують, що висока статусна позиція індивіда в процесі міжкультурної комунікації характеризується відповідним інтонаційним вираженням мовлення: «чим вища статусна позиція учасників спілкування, тим більш імовірно, що комуніканти будуть підтримувати вишукано ввічливу бесіду, не поспішаючи, модулюючи голос» [1, 4].

Відображенням культурних цінностей, властивих представникам певного соціального статусу, є етикетні норми, зокрема:

- тип комунікації;
- розмір комунікативної дистанції;
- алгоритм поведінки;
- обов'язкові та табуовані форми поведінки;
- ступінь дозволених відхилень від прийнятих форм поведінки.

Варто наголосити на суттєвих відмінностях між, наприклад, українською, західноєвропейською (британською) та американською культурами. Так, аналізуючи

соціальний статус американця, можемо констатувати, що він визначається престижністю району проживання, маркою та вартістю автомобіля, на якому він їздить. Відповідно якщо американець проживає в престижному районі, то його соціальний статус високий і стиль спілкування має відповідати цьому статусу. Окрім того, дослідники наголошують, що соціальний статус американців визначається такими найбільш стабільними індикаторами, як рівень освіти та посада, оскільки саме вони «віддзеркалюють стратифікаційну варіативність суспільства» [1, 3–4]. Статус представника західноєвропейських країн більше визначається соціальною системою, тобто приналежністю до певного класу. Так, наприклад, стиль спілкування з англієм визначається його приналежністю до того чи іншого класу (лорд та ін.), наявністю якогось титулу (сер та ін.).

У визначенні соціального статусу українця, як і американця, велику роль відіграє простір. Жестикуляція, міміка та поза визначаються ситуацією, стосунками співрозмовників та їх соціальною приналежністю, зокрема стриманість у жестикуляції свідчить про високий рівень виховання. На сучасному етапі за рахунок розширення міжнародних контактів відбувається інтенсивне спілкування між представниками різних культур та соціальних статусів, що вносить певні корективи і в етикетні норми міжнародного спілкування. Відбувається взаємопроникнення та взаємоадаптація культурних норм і стандартів поведінки. Відповідно до специфіки розвитку сучасного суспільства, образ, який людина створює в процесі міжкультурної комунікації набуває особливого значення, оскільки змінюється саме сенсове навантаження процесу. Все більше значення починає відігравати репрезентація соціального статусу індивіда в контексті самовираження і формування власної ідентичності. Більше того, у деяких випадках особливості міжособистісної комунікації стають частиною образу індивіда, і завдяки цьому він може змінювати уявлення про приналежність до певного соціального статусу і формувати оцінку в очах співрозмовника. Означена тенденція, на нашу думку, є перспективним аспектом для

подальших досліджень.

Наукова новизна. Досліджено соціальний статус індивіда та проаналізовано його компоненти (кар'єра, дохід, образ життя, вік і т.п.) у контексті впливу на особливості внутрішньокультурного та міжкультурного комунікативного процесу. Виявлено особливості самоідентифікації соціального статусу представниками різних країн. Розглянуто особливості мовного етикету як функціонально-семантичної універсалиї в контексті маркування соціальних стосунків, що встановлюються в межах комунікативного процесу. З'ясовано відповідність рівня міжкультурної комунікації соціальній ролі та соціальному престижу індивіда.

Висновки. Соціальний статус як поняття та явище поєднує найбільш важливі соціально-економічні та соціально-психологічні характеристики. У процесі міжкультурної комунікації соціальний статус разом із абсолютними та відносними співвідношеннями віку, гендерної приналежності, ступеня близькості, тональності спілкування або ступені дотримання етикетних норм комунікантів належать до ряду факторів, що впливають на вибір спілкування. Дослідження виявило, що на рівень та особливості комунікативного акту в процесі міжкультурної комунікації найбільше впливають соціально-психологічні аспекти, такі як виконання соціальної ролі та соціальний престиж. Самоідентифікація соціального статусу в різних країнах має національно-специфічні особливості і безпосередньо залежить від соціального престижу (наприклад, у американців та українців) і соціальної системи (у британців). У ХХІ ст. завдяки динамічній активізації міжнародних контактів посилюється спілкування між представниками різних культур та соціальних статусів, що, в контексті взаємопроникнення та взаємоадаптації культурних норм і стандартів поведінки, впливає на трансформацію етикетних норм міжнародного спілкування. На сучасному етапі репрезентація соціального статусу індивіда в контексті самовираження і формування власної ідентичності відіграє важливу роль. Окремі елементи міжкультурної комунікації стають частиною образу індивіда, завдяки чому він може змінювати уявлення про приналежність до певного соціального статусу, формуючи необхідне сприйняття співрозмовником.

Література

1. Бабчук Ю. Й. Соціальний статус як чинник впливу на просодичні характеристики вигуків. *Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи*. Київ : Логос, 2010. С. 13–21.
2. Борщ К. Особливості розуміння статусу і ролі у макро- і мікросоціології. *Психологія і суспільство*. 2009. № 3. С. 134–138.
3. Горбань О. П. Правовий та соціальний статус іноземця та особи без громадянства. *Форум права*. 2007. № 1. С. 26–33.
4. Комунікативний етикет працівників Національної поліції: монографія / Авторський колектив: професор С. А. Цвілюк; доценти: О. М. Мітіна, Ю. І. Шмаленко, Є. В. Тягнирядно, Л. М. Ростомова, Л. Б. Тарасенко; ст. викл. К. І. Драпалюк; А. Г. Бочевар; викладач П. В. Мельник. Одеса : ОДУВС, 2016. 155 с.
5. Красніцька Г. М. Історичні передумови виникнення етикету. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. 2021. Т. 32(71). № 2. С. 163–168.
6. Руденко Л. Фахове спілкування в контексті виховання особистості професіонала. *Wartości drogi ku wzrastaniu : pracazbiorowa / podredakcją ks. prof. drhab. Jana Zimnego dra Romana Krola. Stalowa Wola ; Kijow ; Rużomberok : Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II w Lublinie*, 2012. P. 288–302.
7. Сидоров М. В.-С., Соколовська Є. В. Використання індексів з композитними змінними для визначення соціального статусу громадян України. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2013. Вип. 18. С. 103–111.
8. Goodenough W. N. Rethinking "Status" and "Role". Toward a General Model of Cultural Organization of Social relationships. *The Relevance of Models for Social Anthropology*. Ed by M. Banton. 1965. P. 1–24.
9. Oakes J. M., Rossi R. H. The measurement of SES in health research: Current practices and steps toward a new approach. *Social Science and Medicine*. 2003. Vol. 56. P. 769–784.
10. Rossiter J. R. A new measure of social classes. *Journal of Consumer Behaviour*. 2012. Vol. 11. P. 89–93.

References

1. Babchuk, Yu. I. (2010). Social status as an official in vlivu on prosodic characteristics of vigukivs. *Linguistics of the XXI century: new achievements and perspectives*. Kyiv : Lohos [in Ukrainian].
2. Borsch, K. (2009). Features of understanding the status and role in macro- and microsociology. *Psychology and Suspilstvo*, 3 [in Ukrainian].

3. Gorban, O. P. (2007). Legal and social status of a foreigner and an individual without community. Law Forum, 1 [in Ukrainian].

4. Communication etiquette of practitioners of the National Police: monograph (2016). Team of authors: Professor S. A. Tsvilyuk; docent: O. M. Mitina, Yu. I. Shmalenko, E. V. Tyagniryadno, L. M. Rostomova, L. B. Tarasenko; Art. off K. I. Drapalyuk; A. G. Bochevar; vykladach P. V. Melnyk. Odesa: ODVS [in Ukrainian].

5. Krasnitska, G. M. (2021). Historical rethinking of etiquette. Vcheni notes of TNU named after V. I. Vernadsky. Series: Historical sciences, 32(71), 2 [in Ukrainian].

6. Rudenko, L. (2012). Fahove speculation in the context of the development of the specialty of a professional. Wartości drogą ku wzrastaniu : pracazbiorowa / pod redakcją ks. prof. drhab. Jana Zimnego dra Romana Kroła. Stalowa Wola; Kijow ; Ružomberok: Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II w Lublinie [in Ukrainian].

7. Sidorov, M. V.-S., Sokolovska, E. B. (2013). Selection of indexes with composite changes for the social status of the citizens of Ukraine. Actual problems of sociology, psychology, pedagogy, 18 [in Ukrainian].

8. Goodenough, W. N. (1965). Rethinking "Status" and "Role". Toward a General Model of Cultural Organization of Social relationships. The Relevance of Models for Social Anthropology. Ed by M. Banton. [in English].

9. Oakes, J. M., Rossi, R. H. (2003). The measurement of SES in health research: Current practices and steps toward a new approach. Social Science and Medicine, 56 [in English].

10. Rossiter, J. R. (2012). A new measure of social classes. Journal of Consumer Behaviour, 11, [in English].

Стаття надійшла до редакції 01.04.2022

Отримано після доопрацювання 22.05.2022

Прийнято до друку 28.05.2022

Цитування:

Пушонкова О. А. Культуротворчий потенціал архаїзації візуальності: образотворення, режими бачення, практики. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 1. С. 62–69.

Pushonkova O. (2022). The cultural-creative potential of archaization of visibility: creation of images, vision modes, practices. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 62–69 [in Ukrainian].

Пушонкова Оксана Анатоліївна,

кандидат філософських наук,

доцент кафедри філософії та релігієзнавства

Черкаського національного університету

імені Богдана Хмельницького

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8390-6806>

krapki@ukr.net

КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ АРХАІЗАЦІЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ: ОБРАЗОТВОРЕННЯ, РЕЖИМИ БАЧЕННЯ, ПРАКТИКИ

Мета роботи. Дослідження культуротворчих особливостей архаїзації візуальності в контексті сучасного образотворення, що обумовлює появу нових естетичних практик і режимів бачення. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні системного, аксіологічного і культурфілософського підходів, а також комунікативного та герменевтичного методів для осмислення характерних особливостей і стратегій інтерпретації візуальних практик в контексті сучасної культури. **Наукова новизна** полягає у спробі визначення культуротворчої ролі архаїчних візуальних практик в синкретизмі новітніх медіа. **Висновки.** У новій медійній реальності з'являються нові функції сприймання і бачення. Ідея розширення медіа корелює з розширенням сприймання. Наголос у сучасних дослідженнях робиться на динамічних аспектах бачення й конфігурації естетичного досвіду, невід'ємною частиною якого стають медіальні засоби. Вихід за межі парадигми окулярцентризму обумовлює дослідницьку увагу до вимірів процесуальності й архаїчних елементів візуального мислення. Це дає можливість розглядати візуальність у тенденціях спрощення й ускладнення образотворення у новітніх естетичних практиках, які задають нові режими бачення. Процесуальність, амбівалентність, амодальність, одночасність, утривалення бачення, змінність його ракурсів («бачення зсередини», асимптотичне, латеральне, «відгалужене» бачення), з одного боку, є свідченням регресії «розумного ока», з іншого – містить потужний культуротворчий потенціал, що дозволяє відновити забуту синергію людини зі світом та фундамент практик образотворення з первинних відчуттів. У добу нанотехнологій основою нових режимів бачення стає поріг або межа між різними медіа-форматами, що дозволяє долати різкі переходи масштабування і переключення. Це відбувається через встановлення балансу: постійний процес творчого оновлення, експресію і динаміку, коли ціле видозмінюється у процесі становлення. Через актуалізацію спрощених архаїчних форм відбувається урівноваження складності візуальної моделі культури і ідентичності.

Ключові слова: візуальність, візуальна культура, архаїзація, естетичні практики, образотворення, режими бачення.

Pushonkova Oksana, Candidate of Philosophical Science, Associate Professor, Bogdan Khmelnytsky National University of Cherkassy

The cultural-creative potential of archaization of visibility: creation of images, vision modes, practices

The purpose of the article. Research of cultural features of archaization of visibility in the context of modern creation of images which leads to the emergence of new aesthetic practices and modes of vision. **The research methodology** consists in the application of systematic, axiological and cultural-philosophical approaches, as well as communicative and hermeneutical methods to understand the characteristics and strategies of interpretation of visual practices in the context of modern culture. **The scientific novelty** lies in the attempt to determine the cultural role of archaic visual practices in the syncretism of the latest media. **Conclusions.** New functions of perception and vision are emerging in the new media reality. The idea of expanding the media correlates with expanding perception. The emphasis in modern research is on the dynamic aspects of the vision and configuration of aesthetic experience, of which the media are an integral part. Going beyond the paradigm of ocular-centrism determines the research attention to the dimensions of procedural and archaic elements of visual thinking. This makes it possible to consider the visibility in the trends of simplification and complexity of the image in the latest aesthetic practices that set new modes of vision. Procedural, ambivalence, amodality, simultaneity, permanence of vision, variability of its angles («vision from the inside», asymptotic, lateral, branched vision), on the one hand, are evidence of regression of the «smart eye», on the other – contain powerful cultural potential, which allows to restore the forgotten synergy of person with the world and the foundation of

the practice of creation of images from primary sensations. In the age of nanotechnology, the basis of new vision modes is the threshold or boundary between different media formats, which allows overcoming the sharp transitions of scaling and switching. This is due to the establishment of balance: a constant process of creative renewal, expression and dynamics when the whole changes in the process of formation. Due to the actualization of simplified archaic forms, the complexity of the visual model of culture and identity is balanced.

Key words: visibility, visual culture, archaization, aesthetic practices, creation of images, modes of vision.

Актуальність теми дослідження. Сучасні візуальні дослідження потребують не лише систематизації, а й розкриття значення нових медіа у появі специфічних естетичних практик і режимів бачення. Це обумовлює звернення до теорії медіа. М. Маклюен [15] розкриває значення формотворчих особливостей медіапростору. Г. Дженкінс – ідею «конвергенції» медійного середовища [12]. Р. Дебре – «енвайроментальність медіа» [9]. Результати цих та інших досліджень дозволяють зробити два висновки – медіа розширюється, стає певним середовищем перебування людини, а тому, відповідно, розширюється сприймання.

Саме ця функція розширення викликає сьогодні особливий інтерес у візуальних та інтердисциплінарних дослідженнях. З'являються нові якості сприймання і бачення, адже внаслідок синкретизму нових медіа ми все частіше говоримо про «падіння» ролі зору та акцентування інших модальностей сприймання. Це можна розуміти як певний регрес відносно ціннісного поля канонів геометричної оптики доби окулярцентризму. Проте ця ситуація відкриває нові можливості, пов'язані зі здатністю швидкого переструктурування візуального матеріалу в інформаційно перенасичених медіа, з актуалізацією латентних рівнів візуального мислення та його більш динамічних аспектів тощо.

Уявлення про світ швидко змінюються, він сприймається все більш непередбачуваним, ненадійним, амбівалентним, з постійними хвилювими коливаннями, різними ракурсами бачення, оцінкою явищ не за принципом виключення, а за принципом прийняття і взаємодії. Тема збалансованості зору і бачення стає центральною. Втома від «ковзання поверхнею», від домінування «короткозорого», «блокового» способу сприймання, обмежень «блп-культури» обумовлена тугою за трансцендентним і глибинним. Посилиться увага до архетипів, символів і образів як процесу їх розгортання.

В умовах поширення трансмедіа людина знаходиться на межі між різними світами, де вже не є принциповим, яка реальність є доповненою. Саме тому актуальності набуває дослідження особливостей і функцій «розширеного» сприймання та їх

культуротворчої ролі у візуальних практиках.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження візуального і візуальності в гуманітарних науках вирізняються методологічною строкатістю і міждисциплінарною розмаїтістю. Сформовані у рамках мистецтвознавства візуальні дослідження цікавлять, перш за все, концепція мистецького образу (Е. Панофський, А. Варбург, М. Баксдалл). Відбуваються спроби тлумачення творів у вимірі соціальних функцій образу (Н. Брайсон, Г. Поллок та ін.), виведення проблематики образу і зображення у більш ширші контексти культури, зокрема медійної. Вже у соціокомунікаційному напрямі (Д. Крері, А. Джелл, Ф. Джеймсон) в діалозі з феноменологічним (М. Мерло-Понті, Ж. Діді-Юберман, Ж.-Л. Марйон) ми рефлексуємо зв'язок засобів комунікації і режимів бачення. Саме це поєднання привертає увагу до власне процесів образотворення.

Візуальна антропологія і медіа-археологія розкривають механізми образотворення через соціальні функції образу, і це є ключовим моментом у розумінні візуального досвіду, що зашифровано у будь-якому зображенні відповідно до базових характеристик медіа. Особливу увагу в цьому контексті привертають ідеї В. Бен'яміна, М. Маклюена, Дж. Александра та ін.

У сучасній візуальній культурі відбувається переосмислення естетичного досвіду в цілому, що зумовлює звернення до міждисциплінарності та широкого кола джерел, які поєднано навколо концептів «візуальність – візуальне» (К. Батаєва, Д. Петренко), «культурна практика – візуальна практика – мистецька практика – естетична практика» (О. Павлова, В. Панченко, М. Бровко), «культурні інсценівки» (М. Юрій), «театралізація буття» А. Баканурський, «візуалізація культурної ідентичності» (Л. Прокопович), «партиципційні практики» (К. Леві-Брюль, Г. Дженкінс), «часове розгортання архетипу» (К. Юнг, В. Тернер, А. Ван Геннеп, М. Еліаде), «мімікрія візуального» (Р. Кайуа, Ж. Лакан), «синкретизм естетичного сприймання» (М. Мерло-Понті, Ю. Легенький) тощо. Очевидно, що ідея розширення сприймання потребує і розширення поля міждисциплінарних досліджень.

Метою статті є дослідження культуротворчих особливостей архайзації візуальності в контексті сучасного образотворення, що обумовлює появу нових естетичних практик і режимів бачення.

Виклад основного матеріалу. Визначення характеристик образотворення у добу переосмислення ролі медіа у формуванні візуальних режимів бачення та їх взаємовплив з естетичними практиками корелює з пізнавальними можливостями нового суб'єкта культури, звільненого від будь-яких обмежень. Єдність візуального і візуальності полягає в урахуванні не лише діахронії образотворення але й синхронії, коли бачення є, насамперед, досвідом присутності та ми можемо замислитись, як саме стає видимим те, що ми бачимо, за яких умов. Увага до процесу образотворення обумовила в візуальних дослідженнях появу ідеї «повороту»: «iconic turn» (Г. Бем), «pictorial turn» (Т. Мітчелл), «visual turn» (Н. Мірзоефф). Концепцію «іконічного повороту» в культурній соціології запропонував Дж. Александер. Він розглядає зображення не лише як візуальні репрезентації, у яких відображено символічний зміст соціальної взаємодії, а як «вікна у соціальну дійсність» [6, 78], які структуровано відповідно до досвіду людини, тобто вони виступають як конфігурації досвіду. Одне з важливих питань – вивчення природи медіа, адже в залежності від характеристик медіа актуалізується той або інший режим бачення. Тому візуальні зображення можна розглядати лише через медійних посередників, які визначають сам характер трансляції образу. Увага до саме медіальних засобів у М. Маклюена, Г. Дженкінса, Е. Хухтамо, Р. Дебре не є випадковою і говорить лише про те, що ці засоби стають невід'ємною частиною сприймання і візуального досвіду.

Образотворення постсучасної доби розкриває себе через певні характеристики, але варто зазначити, що вони пов'язані вже не стільки з хаотичною поліцентричністю постмодернізму, скільки з «розгойдуванням» (коливанням) як основним принципом метамодернізму, пульсаціями і флуктуаціями між речами і явищами схожими, віддалено схожими, несхожими. Процеси «перерозвитку» і тотальної «гібридизації» супроводжуються появою ідей «обнуління» і регресивних практик бачення, його архайзації у розумінні повернення до первинних схем світосприймання, до-досвідних, до-концептуальних, кінестетичних тощо. З настанням ери технічних медіа процес

повернення стає очевидним і всеосяжним, проте є вибір: цей новий досвід сприймати як виключно регресивну практику, або як умову появи нових форм комунікації та творчості. Здавалося б, концепція «втрати аури» В. Беняміна якраз про подібний регрес чуттєвої культури, адже автор у своїх медіафілософських творах часто говорить про зміну рецепції мистецтва у добу технічних медіа і появи «копій» маскульту. Проте, на думку В. Беняміна, освоєння нового медіа викриває абсолютно нові структури організації матерії [8]. Це уможливорює регрес лише у рамках попередньої системи, адже нові медіа створюють новий простір і час візуальності.

Поль Валері, роботи якого, як і В. Беняміна, містять багато пророчих думок, спрогнозував всюдисущість мистецтва та його тотальний вплив на людину. Ще у 1935 році він зазначає, що технології все більше будуть впливати на долі мистецтва, створюючи нечувані засоби впливу на сприймання. Поява фотографії й кіно може призвести до створення дивовижних засобів впливу на почуття, та є небезпека, що ці великі відкриття будуть сприяти не загостренню сприймання, а поступово «притупляти» його і «позбавляти інтелект колишньої сили» [17]. Це, на думку автора, відбувається внаслідок того, що людина схильна відкидати, або ігнорувати свої відчуття задля отримання максимуму свободи і незалежності від того, що прагне заволодіти нею. У В. Беняміна в медіаестетичних творах відмова від класичної репрезентативності обумовлює досвід руху до тактильного сприймання, «розфокусування» зору та режимів «розсіяної уваги». Ці режими актуалізуються сьогодні, розкриваючи потенціал новітніх естетичних практик для окремої людини і культуротворчості в цілому.

Образотворення постсучасної доби має наступні характеристики: процесуальність; амбівалентність; амодальність; одночасність бачення; «утривалене» бачення; «бачення зсередини» («утробне»); «асимптотичне» (кругове, латеральне, непряме, відгалужене) тощо.

Процесуальність. Протягом ХХ – на початку ХХІ століть естетики спонтанності, мімікрії, взаємодії, енвайромента, фрагмента еко- та етноестетика виявляють особливий інтерес до процесуальності. «Глобальна естетизація» (В. Велш, Ж.-Ф. Ліотар), «відкрита естетика» (М. Валліс), «відкритий твір» (У. Еко) свідчать про «розімкнення» форми, її «звільнення». А відтак, – про її

рухливість у світі, де художні образи вже «не стільки копіюють, скільки творчо моделюють буття» [2, 96]. Увага зміщується з міметичного принципу тотожності образу реальності на його трансформацію, «розгортання» як тривалість певного творчого процесу. Поняття «культурної інсценівки» М. Юрія, «театралізації буття» А. Баканурського повертають нас до дії, присутності структури самого буття в візуальних практиках, до тих станів, які були характерні для архаїчного досвіду та первісного мислення. Як зазначає М. Юрій, «першим і найважливішим етапом становлення нових культурних форм виявляється їхнє інсценування» [3, 98].

Різоморфність первісного мислення, яка в основі містить конфігурацію дій, Т. Орлова визначає як унікальний феномен колективної психіки, «потужний онтологічний фактор художньої культури» [2, 110]. Образотворення починається з дій, передбачає методом численних проб і помилок визначення контурів майбутніх образів. Ці дії носять цілком предметний характер, тому різоморфність «пов'язана з прадавньою вірою у магічну силу дії зі священним предметом» [2, 137]. Таке «тотемне» мислення, на думку дослідниці, свідчить про нерозривність психіки з довкіллям, з простором, який виступає активним середовищем для первісної людини. При цьому вона ще не є спостерігачем, а лише учасником процесу. І саме тут ми можемо прослідкувати зародження цих перших рефлексій дії, що є супорядною з природою.

3. Алфьорова наголошує на первісному етапі становлення людського світосприймання як на одному з найважливіших для образотворення. Процесуальність виступає умовою освоєння багатоманітності світу й утворення режимів бачення з аспектів мінливого світу, відтак «зображення і видовища є частиною практики людської діяльності, виражають її рух і динаміку» [1, 27]. Проблематика візуального тут виходить за межі категорії «спосіб сприймання» і з необхідністю включає категорію «досвід сприймання» як він формується початково у міфо-ритуальних синкретах культури.

Амбівалентність бачення. Постсучасна медійність проявляє себе у певній «первозданності», адже розширення медіаформатів і різноманіття візуальних режимів створюють загальну атмосферу тотальної невизначеності, а отже – і поле можливостей для втілення нових моделей культуротворчості. Проте, не так проблема вибору, як «коливання» і балансування між

різними режимами бачення стає ознакою естетичних практик доби Постсучасності. Амбівалентність бачення представлено відтворенням моделі «коливання між» (енантіодромії у юнгівському розумінні), де немає чіткого розрізнення протилежностей як основи будь-якої суперечності, скоріш процес взаємоперетворення. Проблему амбівалентності може бути вирішено через взаємодію протилежностей («біг назустріч»): стиск – розширення, актуальне – потенційне, оптичне – дотичне, чоловіче – жіноче, реальне – віртуальне. Таке мислення вірогідно було б не відтворенням побаченого, а відтворенням присутності.

Перша формула амбівалентного коливання в історії людства представлена у первісній образності між полюсами «зачарування» й «страху», що демонструє та пояснює архаїчні візуальні практики, засновані на системі табу (Л. Леві-Брюль [13], К. Г. Юнг [4], Х.-У. Гумбрехт [11], А. Джелл [10] та ін.). Колективні уявлення керують сприйманням, коли сприймання і уявлення ще не відокремлені. «Безпосередність містичного сприймання» К. Юнга [4], феномен «перцептивної віри» у прийнятті видимого як очевидності, що передує будь-якому стану М. Мерло-Понті [16] розкривають значення візуальних практик первісності на основі розгортання архетипу, чию нумінозну силу зміцнює віра. Це розгортання в юнгівському розумінні створює особливу модель діяльності, адже на «соціально-антропоморфні проєкції» архетипу «легко накладається параметр «діяльність» як на прообрази поведінкових моделей» [5, 169]. Розпізнавання і орієнтування у світі відбувається з «пробудженням» архетипу у колективних практиках, в яких через міф і ритуальну ініціацію долається амбівалентність, де виключно через колективні образи-фантазії відкривається простір видимого.

Амодальність бачення. Бунт проти окулярцентризму, характерний для ХХ ст. обумовив появу теорій, згідно з якими бачення трактується гранично широко. У М. Мерло-Понті, Р. Арнхейма та ін. дослідників воно обумовлено не лише «розумним оком». В акті сприймання задіяне все тіло, всі органи чуття. Саме тому синестезійні ефекти в естетичних практиках виводять проблематику візуальності у площину досвіду. Р. Арнхейм, автор концепції візуального мислення, був змушений визнати базову роль досвіду, не дивлячись на те, що використовував в естетико-філософському дослідженні візуального

мистецтва методологію гештальт-психології [7]. Аmodalність бачення стає важливою у розумінні досвіду відчуттів, тонких асоціацій, практик «бачення заплученими очима» тощо. Це стає більш актуальним в форматі аудіовізуальному, нестачі якого компенсуються у практиках, де тіло є потужним виражальним засобом.

Досвід «одночасного бачення» є природним способом опанування динаміки коливань між двома паралельними режимами. Медіаповідомлення, що обходять фільтр свідомості, впливають на аудиторію на підсвідомому рівні. Особливістю культурного поля надмірних медіа також є те, що численні «режими бачення» функціонують водночас. Більшість з них стають більш зручними у репрезентації новітніх візуальних історій, змінюють в цілому уявлення про наратив. Палімпсестність полімедійного поля культури передбачає одночасну присутність різних образів в єдиному візуальному просторі з виходом на першообраз. При цьому «повернення до витоків» межує з новою стратегією – пошуком несподіваних, кенотипових образів.

Як приклад одночасного бачення можна навести феномен «подвійних зображень», які представники гештальт-психології першої третини ХХ століття пропонували як візуальну вправу на почергову зміну фігури і тла, що ми не можемо сприймати одночасно. Так влаштоване сприймання. Нині ми говоримо не лише про гру різних образів і контекстів, скільки про сам момент переключення, ту невловиму мікро-мить, коли ми здатні сприйняти обидва контексти.

У добу розвинутих нанотехнологій і увагою до мікро-процесів світу естетичні практики будуються на певних мімікрійних моделях, що дозволяє освоювати простір межових феноменів і станів культури. «Бачення на межі» робить парадоксально можливим одночасне утримання уваги на різних аспектах сприйманого.

Утривалене бачення стає майже екзистенційною потребою у добу «бліп-культури». Воно не лише поглиблює сприймання а й призупиняє час, адже, власне, сам процес освоєння простору сприяє уповільненню. Це змушує людину відмовитись від освоєння простору як підкорення природи, що виступило як ознака цивілізації й вираження принципу агональності ще у витоках античності. Ці форми утривалення через поступове і

вдумливе освоєння простору з'являються, передусім, в естетиці енвайроменту. Естетизація процесу творення відроджує експресивний принцип творчості та відновлює втрачену постмодернізмом ідею репрезентації. Новий гедонізм – пошук не просто задоволення, а тривалого задоволення від речі, що можна позиціонувати як повернення до витоків як досвіду присутності, визнання пріоритету предметності простору, сприймання ландшафту як живого цілого. Це є дещо архаїчною практикою, але на основі якої розвивається потреба в культурній предметності, в збереженні культури переживання та пам'ятування, вітальної сили історичного часу. Це відкриває можливості «панорамно-історичного бачення світу» (М. Бахтін) і обумовлює повернення до класичної партиципації людини з соціумом і природою.

Бачення зсередини обумовлене специфічним досвідом, який схожий на східні медитативні практики майстрів художньої творчості, «занурення» в об'єкт, перетворення у нього. Йдеться про поринання у певний простір докультурного буття, втрачання меж між людиною і світом, але з можливістю досконалого відтворення об'єкта сприймання на наступному етапі творчого процесу.

Нині відбувається переключення уваги людини на своє тіло як мікро-світ, у зв'язку з розвитком нанотехнологій і появою відповідних соціальних практик. Бачення мікропроцесів наче зсередини тіла свідчить про розпад об'єму і неможливість відстані, а, отже, зір тут регресує. Так, термін «утробне» бачення якраз визначає опис світу зсередини, з простору утроби, у якому досвід власного тіла відсутній. Адже воно ще ненароджене. Проте цей режим бачення здатен до освоєння глибинних пластів інших вимірів реальності. Головне його призначення – вміння візуально освоювати різкий перепад масштабів макро- і мікро-світів.

Візуальні фрактали різноманітних просторів, які перетинаються й мімікрійно розтікаються, віддаляються і наближаються у непередбачуваності руху можуть включати раптом спостерігача у простір репрезентативного. Сучасні динамічні інтерактивні форми спрямовано на цю інверсію спостерігача-учасника як доступ до експресивного самопрояву життя, у якому подолано принципову дистанцію між людиною і світом. Це також можна назвати регресією у попередній стан, з одного боку, а з

іншого, таке нерепрезентативне сприймання вже не є пасивним спостереженням, або чисто зоровим досвідом. Воно стає екстатично-чуттєвим, активним і дійовим. «Виштовхування» у видимість існування як припис бачити, а не бути лише об'єктом бачення, є першим кроком незаангажованого репрезентацією вміння побачити за очевидним – Інше, наприклад, розкрити для погляду неевклідову геометрію картини, маневри медійних образів, відчутти загальну атмосферу з окремих візуальних вражень тощо.

Постсучасність опановує *режим асимптотичного* наближення, яке відбувається через зміну принципу фрагментації в культурі, практики сприймання образу як послідовного палімпсестного нашарування, а не лише сукупності розрізнених елементів. Естетизис креолізованих текстів досить часто містить фізіогномічні властивості світу у переплетенні зі складними абстрактними ідеями, від бачення «на межі» до бачення «поза межого». І дедалі більше з'являється структур, в яких так звані «контури зразка» є невпізнаними, коли відбувається зіштовхування з «неочевидним», із тим, що є більшим за наявне або якісно інакшим, ніж наявне. Асимптотичне (кругове, латеральне, відгалужене) бачення, що лише наближується до архетипу, ніколи не є надто буквальним, адже архетип усе одно потребує опосередкування.

Ці латеральні (бічні) образи існують у полі культури як певні «візуальні натяки», що визначають стратегію образотворення. Так, «уламок» культури натякає на ціле. Ідеї самоцінності фрагмента в естетиці фрагмента виникають в умовах відцентрових тенденцій в культурі та зниження інтегративної функції зору. Відбувається акцентування на досвіді «навпомацки», віддалення та наближення упритул, асимптотичному русі до власної істини, від психічного образу до художнього.

Як відбувається цей пошук? Рух медіакультури до тактильності, яка також закладена в зоровій перцепції, не просто свідчить про «занепад аури» (В. Беньямін) та розфокусування зору, але й про певний розслаблений стан. У зламні епохи це стає основою формування нового досвіду. За В. Беньяміном «прямим інструментом тренування розсіяного сприймання» [8] є мистецтво кіно, яке нині має тотальний вплив на візуальну культуру.

У цілому для сучасних медіа є характерним режим переключення уваги, яка слідує завжди за більш потужними

подразниками, курсорами аналогій. «Розсіяна увага» В. Беньяміна постає тут як певний інструмент коливання і встановлення балансу. Її метафоричне значення у контексті творчої діяльності – неприв'язаність до форми. Саме це дає можливість творити абсолютно нове. Естетизація процесу творення відроджує експресивний принцип творчості. Проте ціле тут вже не є простою сумою частин, чи більшим ніж сума частин. Ціле у процесі становлення видозмінюється, а людина як учасник, що перебуває всередині ситуації, набуває неоднозначності. Інтерес викликають межові феномени злиття образів, латеральне та паралельне бачення різних ракурсів, процеси, у яких випадковість створює нову закономірність. Ми звертаємось до первісного досвіду не лише задля відтворення процесів, характерних для початку та зміни циклу, а й як до проблеми асиміляції архаїчних цінностей, оновлених і перетворених, у новий контекст культури.

Як спротив тенденції десакралізації повсякденності та «поглинання речами», сьогодні розповсюдження набуває стратегія естетизації «первісного» як пригадування простих реальних речей, первинних переживань та потреб, коли єдність зі світом ще не була порушена. Візуальна спонтанність визначається як множина фокусів уваги у постійно змінюваному полі. Поза інтуїцією цілого вона перетворюється в «подорож у невідоме».

Висновки. У новій медійній реальності з'являються нові функції сприймання і бачення. Ідея розширення медіа корелює з розширенням сприймання, вивчення культуротворчої ролі якого у візуальних практиках стає особливо актуальним. Наголос у сучасних дослідженнях робиться на динамічних аспектах бачення й конфігурації естетичного досвіду, невід'ємною частиною якого стають медіальні засоби.

У сучасному полімедійному середовищі нові особливості сприймання і образотворення звертають нашу увагу на такі характеристики бачення, які виходять далеко за межі парадигми окулярцентризму й актуалізують латентний вимір класики. Це пов'язано з динамікою самого процесу сприймання й водночас з тенденцією до його спрощення, увагою до елементарного, що звертає нас до архаїчних елементів візуального мислення.

Процесуальність, амбівалентність, аномальність, одночасність, утривалене бачення, змінність його ракурсів («бачення зсередини» та асимптотичне (латеральне, відгалужене бачення), з одного боку, є свідченням регресії «розумного ока», з іншого – містить в собі потужний культуротворчий потенціал, що дозволяє відновити забуту синергію людини зі світом, практику образотворення, коли людину цікавлять не безпосередньо образи, а те, як відчуття перетворюється в образ. Це стає підґрунтям новітніх музейних практик, арт-терапії як комплексної стратегії формування естетичних уподобань сучасної молоді.

У добу нанотехнологій основою для нових режимів бачення стає поріг або межа між різними медіа-форматами. Це дозволяє долати різкі перепади і переключення, що відбуваються у темпоральності, яка є вищою або нижчою за природний поріг сприймання. Через постійний процес творчого оновлення, через експресію і динаміку встановлюється баланс, коли візуальне ціле має можливість видозмінюватися у процесі становлення.

Архаїзація бачення може асоціюватися з регресом та «відмовою від історії», але водночас з імпульсом до переходу на новий рівень складності. Освоєння конструктивного потенціалу перелічених візуальних практик відбувається через спонтанну імпровізацію та творчість. Через актуалізацію спрощених архаїчних форм у надскладних системах відбувається урівноваження моделі культури і ідентичності.

Література

1. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : монографія. Харківська держ. академія культури. Харків : [б.в.], 2008. 268 с.
2. Орлова Т. І. Естетика синтезу: категорії, універсалії, парадигми: (В контексті художньої творчості). Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ : Абрис, 2002. 159 с.
3. Юрій М. Соціологія культури. Кондор. Київ, 2006. 302 с.
4. Юнг К.-Г. Психологічні типи. Львів : Астролябія, 2010. 692 с.
5. Макарова А. Функції архетипу як ціннісної детермінанти діяльності: соціально-філософський аналіз. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. Випуск 63. 2020. С. 166–175.

6. Alexander J. C. The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology. New York : Oxford University Press, 2003. 296 p.
7. Arnheim R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. University of California Press; Revised Edition. 1974. 508 p.
8. Benjamin W., Zohn H. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction: An Influential Essay of Cultural Criticism. Research Triangle, NC. Lulu Press, Inc., 2018. 38 p.
9. Debray R. Media manifestos: on the technological transmission of cultural forms. [Transl. by E. Rauth]. London, New York : Verso, 1996. 189 p.
10. Gell A. Art and agency. An anthropological theory. Oxford Clarendon Press. 1998. 271 p.
11. Gumbrecht H.-U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford University Press, 2004. 180 p.
12. Jenkins H. Convergence culture: where old and new media collide. N. Y.: New York University Press, 2006. 336 p.
13. Lévy-Bruhl L. Primitives and the Supernatural (Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive). Routledge London, 2018. 406 p.
14. Marion J.-L. The Crossing of the Visible [tr. J. K. A. Smith]. Stanford: Stanford University Press, 2004. 120 p.
15. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man Paperback. The MIT Press; Reprint edition, 1994. 389 p.
16. Merleau-Ponty M. The Visible and the Invisible. Followed by working notes. Evanston: Northwestern University Press. 1968. 338 p.
17. Paul V. Aesthetics. Pantheon Books. New York, 1964. 307 p.

References

1. Alforova, Z. (2008). Boundaries of the visible. Formation of visual art : monohrafiia. Kharkivska derzh. Akademiia kultury. 2008 [in Ukrainian].
2. Orlova, T. (2002). Aesthetics to synthesis: categories, universals, paradigms. Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury. Kyiv : Abrys [in Ukrainian].
3. Iurii, M. (2006). Sociology of cultures. Kondor. Kyiv [in Ukrainian].
4. Iung, K.-H. (2010). Psychological types. Lviv : Astrolibiiia [in Ukrainian].
5. Makarova, A. (2020). Functions of the archetype as a value determinant of activity: socio-philosophical analysis. Visnyk KhNU imeni V. N. Karazina. Seriiia «Filosofiiia. Filosofski perypetii». 63 [in Ukrainian].
6. Alexander, J. (2003). The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology. New York : Oxford University Press [in English].
7. Arnheim, R. (1974). Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye.

University of California Press; Revised Edition [in English].

8. Benjamin, W., Zohn, H. (2018). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction: An Influential Essay of Cultural Criticism. Research Triangle, NC. Lulu Press, Inc. [in English].

9. Debray, R. (1996). Media manifestos: on the technological transmission of cultural forms. [transl. by E. Rauth]. London, New York: Verso. [in English].

10. Gell, A. (1998). Art and agency. An anthropological theory. Oxford Clarendon Press [in English].

11. Gumbrecht, H. U. (2004). Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford University Press [in English].

12. Jenkins, H. (2006). Convergence culture: where old and new media collide. New-York : New York University Press [in English].

13. Lévy-Bruhl, L. (2018). Primitives and the Supernatural (Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive). Routledge London [in English].

14. Marion, J.-L. (2004). The Crossing of the Visible [tr. J. K. A. Smith]. Stanford: Stanford University Press. 120 p. [in English].

15. McLuhan, M. (1994). Understanding Media: The Extensions of Man Paperback. The MIT Press; Reprint edition [in English].

16. Merleau-Ponty, M. (1968). The Visible and the Invisible. Followed by working notes. Evanston: Northwestern University Press [in English].

17. Paul V. (1964) Aesthetics. Pantheon Books. New York [in English].

Стаття надійшла до редакції 18.03.2022

Отримано після доопрацювання 14.04.2022

Прийнято до друку 27.04.2022

УДК 323.1:316.3:316.42+378+371+134:62:
81'243+001.8:316.77

Цитування:

Романюк Л. Б. Теоретичні та методологічні проблеми дослідження міжетнічної комунікації у сфері культури і мистецтва. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 1. С. 70–75.

Romaniuk L. (2022). Theoretical and methodological problems of research of interethnic communication in the field of culture and art. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 70–75 [in Ukrainian].

Романюк Леся Богданівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Навчально-наукового інституту мистецтв,
кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0206-7420>
leromanyk@ukr.net

ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ МІЖЕТНІЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

Метою статті є огляд наукових позицій, з точки зору яких трактуються проблеми міжетнічної культурної комунікації. Авторський підхід полягає в ретроспективному огляді факторів і чинників, які спричинили синтезований характер української культури протягом її розвитку, особливо через її стан в умовах існування в складі інших держав та міжетнічними крос-культурними комунікаціями, що мали місце в історії України.

Методи дослідження. Основним методом дослідження став системний аналіз, використання якого дозволило комплексно оцінити співвідношення різноманітних етнічних елементів у ході функціонування української культури, розглянутої в її історичному часо-просторі. У ході викладу матеріалу була охарактеризована українська культура з точки зору розгляду в її історичному сегменті взаємодії різноманітних етнокультурних функціональних комунікативних елементів. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше був здійснений ретроспективний аналіз міжетнічних культурних комунікацій на теренах України. **Висновки** з дослідження мають проєктивний характер в аспекті визначення тенденцій тлумачення міжетнічних культурних комунікацій на ниві сучасної методології гуманітарного знання. Визначено, що міжкультурні комунікації набули особливого статусу в часи незалежності України, коли були видані праці, в яких українська етнографія, етнологія, етнокультурологія тощо були синтезовані зі світовими дослідженнями, що розкривають особливості генези і функціонування міжетнічних культурних комунікацій.

Ключові слова: культурно-мистецька комунікація, міжетнічні взаємини, методологія, культура України.

Romaniuk Lesia, Ph.D. of Art Criticism, Associate Professor State Higher Educational Institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”, Educational-Scientific Institute of Art, Department of Ukrainian Music Studies and Instrumental Folk Art

Theoretical and methodological problems of research of interethnic communication in the field of culture and art

The aim of the article is to review the scientific positions from the point of view of which the problems of interethnic cultural communication are treated. The author's approach is a retrospective review of factors and factors that led to the synthesized nature of Ukrainian culture during its development, especially in connection with its state in the conditions of existence in other states and interethnic cross-cultural communications that took place in Ukrainian history.

Methods of research. The main method of research was a systematic analysis, the use of which allowed us to comprehensively access the relationship of various ethnic elements in the functioning of Ukrainian culture, considered in its historical space-time. In the course of presenting the material, Ukrainian culture was characterized in terms of consideration in its historical segment of the interaction of various ethnocultural functional communicative elements. **The scientific novelty** is that for the first time a retrospective analysis of interethnic cultural communications in Ukraine was carried out. **The conclusions of the study** are projective in terms of identifying trends in the field of interpretation of inter-ethnic cultural communications in the field of modern methodology of humanitarian knowledge. It is determined that intercultural communications acquired a special status during Ukraine's independence when works were published in which Ukrainian ethnography, ethnology, ethnocultural studies, etc. were synthesized with world studies that reveal the genesis and functioning of inter-ethnic cultural communications.

Key words: cultural and artistic communication, interethnic relations, methodology, culture of Ukraine.

Актуальність теми дослідження. У ході сучасної глобалізації в культурологічній сфері переосмислюються проблеми *міжетнічних взаємин*, що розглянуті в соціокультурному аспекті та підлягають дослідженню в філософії, культурології, соціоантропології, соціології, лінгвістиці. Фокусом цих досліджень є співвідношення «культура – міжетнічні комунікації». Для України такі дослідження мають як ретроспективний, так і пролонгований характер, що першочергово пов'язано з набуттям Україною незалежності та напрацюванням підходів, у межах яких синтезуються культурологічні дослідження українознавчого змісту із підходами у світовій етнокультурології. Цей синтез актуально проявляється на рівні культурологічного знання поліетнічного спрямування, розглянутого через призму української історії як платформи методології міжетнічних відносин, внутрішніх й зовнішніх, у формі мікро- та макро- ретроспективного аналізу, основним ракурсом якого є комунікаційний аспект.

Аналіз досліджень і публікацій. У першій половині ХХ століття в сфері проблематики міжетнічних культурних комунікацій (далі – МКК) сталися зрушення в аспекті визначення місця і ролі досягнень на ниві етнології, етнокультурології, етнолінгвістики тощо. Сучасні дослідження в цій сфері розбудовуються в наступних напрямках:

1. МКК вважається формою взаємодії культур етносів і держав;

2. МКК вважається формою взаємодії субкультур у межах однієї культури.

У різні часи набули поширення різні теорії, моделі МКК, зокрема, від Г. Почепцова [15] та ін. А. Козак трактує МКК як функційну комунікативну взаємодію, орієнтовану на взаємопроникнення культурно-комунікативних смислів, на досягнення методологічного консенсусу на основі урахування та збереження національної картини світу [7, 109]. В Україні ці аспекти розробляються Ф. Бацевичем [1], О. М. Береговою [2], Н. Захарчук [6], М. Манакіним [11], І. М'язовою [12], К. Покляцькою [14], Т. Сніцою [16], У. Ханас [17]. Комунікація як процес інформаційної взаємодії та діяльності в контексті культурного обміну досліджується представниками різних напрямів: філософами, культурологами, етнографами, соціологами, також фахівцями у галузі комунікативістики, лінгвістами та ін. Треба мати на увазі, що складові комунікативного процесу, вербальні та невербальні культурні кодові системи

(символічні, метафоричні, стереотипові, концептуальні тощо), які використовуються у спілкуванні представників різних культур, є предметом вивчення фахівців у галузі МКК.

Зв'язки етнографії, етнопсихології, етнолінгвістики тощо визначаються дослідницьким інтересом до вивчення культурних чинників, що впливають на характер МКК: етнічних реалій, ментальності. Етнографічний, етнолінгвістичний аспект у вивченні культури є складовою досліджень вітчизняних й зарубіжних дослідників, зокрема, В. Жайворонка [4].

У контексті інтеграції України в світовий соціокультурний простір є потреба у дослідженні вітчизняних історико-культурних традицій в сфері МКК та їхнього співвідношення з сучасними соціокультурними тенденціями. Важливо, що дослідження культурно-мистецької палітри національно-регіонального, локального ретроспективного характеру здійснюються в семіотико-комунікативному аспекті. Вимагають подальшої розробки проблеми, які стосуються співвідношення національних культурних надбань із сучасними процесами, що мають місце в світі глобальних комунікацій. Є актуальним завданням протистояти новітнім гео-політичним зрушенням, які руйнують підвалини духовності, ускладнюють міжетнічний соціокультурний простір.

Мета дослідження – ретроспективний огляд наукових позицій, з точки зору яких трактуються проблеми міжетнічної культурної комунікації на теренах України.

Виклад основного матеріалу. Упродовж історії людства міжетнічна культурна комунікація є основною формою взаємин етносів, відіграє важливу роль у етнополітичних процесах на глобальному, регіональному, локальному рівнях, визначається як сукупність форм спілкування між індивідами і групами, приналежними до різних культур. У цих лакунах взаємодія етнічних культур результується в формі змін станів, якостей, цінностей, як утвердження нових форм культурної творчості; духовних характеристик людського життя на рівні субкультур [20].

Етнічний рівень взаємодії (комунікації) культур виокремлюється в царині відносин між локальними етносами, історико-етнографічними, етноконфесійними та іншими спільнотами. У процесі соціокультурної історії етнічного змісту має місце світоглядний комунікативний обмін. Його результатами є: етнокультурні суперечності; зближення етнічних культур; він, в цілому, сприяє інтеграційним процесам, з іншого

боку – посиленню етнічної самосвідомості, прагненню до утвердження етнічної специфіки. Йдеться про динаміку змін у МКК на рівні мови, звичаїв, традицій, освіти й виховання, літератури й мистецтва, народної творчості [19, 181].

Специфіка української культури, її культурно-комунікативних компонентів тощо, характеризується історичними змінами світоглядного характеру, у тому числі, урахується синтез слов'янської міфології з християнством (це фіксується на рівні *принципу оцінки архетипів української культури*) [8].

Основну роль в процесі генези й розвитку МКК на теренах України відіграла культура, що досліджується через аналіз історико-культурних епох:

1. Слов'янська міфологія, вірування.
2. Доба Київської Русі.
3. Середньовічна доба на українських землях.
4. Період Гетьманської держави.
5. Новочасний період.
6. Час національно-визвольних змагань 1917–1921 рр.
7. Українська історія Новітнього періоду.
8. Час незалежної України.

Протягом цих часів на теренах України мала місце *культурна предикація* як процес комунікування людей, приналежних до різних лінгвокультурних спільнот, які послуговуються різними ідіоетнічними мовами, мають певну комунікативну компетенцію. Цей феномен викликаний тим фактом, що українські землі населяли представники різних етнонаціональних спільнот, на українській території володарювали інонаціональні політичні режими.

Особливе значення в розрізі генези й пролонгації МКК на теренах України мали *міграційні процеси*; за О. Чирковим [18, 215], вони розпочалися у *ранньомодерну добу*, коли була втрачена значна частина українського етносу, яка згодом стала сегментом російського етнічного простору. Започаткована ще у XVI ст. еміграція українців на схід сприяла зростанню етнічної мозаїчності України. Ці фактори відіграли значну роль у функціонуванні вітчизняної етнічної культури та міжетнічних культурних комунікацій.

Негативні моменти сталися в добу пізньої Гетьманщини, за часів входження значної частини України до складу різних держав; в тілі української культури цих періодів, цінності, світоглядні ідеї, культурні образи та символи набули своєрідного спрямування, заснованого на мові та інших елементах духовної культури інонаціонального характеру.

Найбільшого удару українська МКК

зазнала в часи заборон української мови та культури. На зламі епох, в останнє десятиліття XIX – на початку XX століть сталися позитивні зрушення – народилася демократична національна культура модерного типу, виник український театр, музика, живопис, різноманітні творчі об'єднання інтелігенції. В їхніх межах були пролонговані міжетнічні комунікативні елементи.

У час Національної революції були стверджені об'єкти культурницького спрямування, що в них активно проявився український національний характер. Із входженням частини України до складу УРСР тривала так звана «українізація». Проте внаслідок репресій передовий фланг українських діячів культури був винищений, утвердилася доба «пролетарського інтернаціоналізму», «соціалістичного реалізму».

Депортації окремих етносів у радянську добу, насильницьке переселення представників різних етнічних спільнот до іноетнічного соціокультурного середовища, стихійна міграція в межах СРСР, сприяли процесу *етнічної асиміляції*, розмиванню етнічної ідентичності. І лише в добу Незалежності переформатовані МКК стали платформою ідентифікованої історії України, відродження кращих традицій та досягнень української культури.

На думку М. Логвин, важливим чинником у етнонаціональному культурному процесі є *етнічна акультурація* [10, 14]. Дослідник зауважує, що Національна революція середини XVII століття, держава Богдана Хмельницького, трагедія Руїни тощо, обумовили факт того, що ідея *соборності українських земель* стала елементом суспільної свідомості українців.

Світова наука розробила виміри культури, за якими диференціюються *типи культур*. Серед них є дихотомні пари: вузько контекстуальність – широко контекстуальність; індивідуалізм – колективізм тощо. На думку В. Манакіна, Україна належить до проміжного типу культур, у якому є важливими певні сегменти: вербальні форми спілкування; знання національного комунікативного контексту; невербальні деталі комунікації [11, 56].

В. Загороднова зазначає, що ментальність має широке застосування в МКК; вона виявляється у «культурній граматиці», у етнічних стереотипах, символах, в константах культури [5, 174]. Дослідниця стверджує, що художньо-образне сприймання, образно-символічне відображення (в сенсі етнічного культурно-історичного розвитку) є одним із каналів етнічної самоідентифікації українського

етносу [5, 180].

Завдячуючи потужному потенціалу поліетнічної духовної культури український народ зміг протистояти політико-культурним зазіханням, колонізації українських етнічних земель. Українська МКК має в своєму просторі характерні змістовні риси вищезначених соціокультурних вимірів, що утверджені історією міжетнічних відносин. Так, українська мова є однією з провідних слов'янських мов. Вона має певну кількість лексичних одиниць, притаманних іншим етносам. Народна творчість пролонговано сполучає в собі різноманітні інонаціональні соціокультурні елементи. Українська літературна мова зайняла важливі позиції в XIX–XX століттях, що було пов'язано з діяльністю провідних літераторів, представників демократичної інтелігенції з різних етносів. Українське релігійне мистецтво сполучало представників різних етнонаціональних груп. Українське світське мистецтво синтезує в собі кращі досягнення етнонаціональних спільнот. Українські науковці зробили видатний внесок у світову науку, починаючи ще з часів українських вишів. Також велике значення в сенсі позитивного розвитку МКК має освіта й виховання. П. Саух уважає, що важливим чинником успішної МКК є освіта й виховання, які спираються на *націоконсолідуючі цінності* [13, 273].

Важливо відмітити – є актуальним критичне аналітичне відношення до культурно-історичної пам'яті. Зараз ця позиція має важливе значення для відродження кращих традицій МКК та їхнього сполучення із загальноцивілізаційними тенденціями. Також слід зауважити, що зрозуміти генезу й історичне функціонування МКК в Україні можливо через регіональні дослідження. На думку А. Кравченко, *«...регіональні дослідження української культури тяжіють до культурологічної, мистецтвознавчої та історичної проблематики...»* [9, 53], дають змогу глибше дослідити міжетнічні культурні комунікації, які генеральним чином визначали місце українського етносу в загальносвітовій та регіональних культурах. З цього приводу С.Виткалов зазначає, що особливості розташування лемків і русинів у смузі міжетнічного прикордоння, постійна небезпека бути асимільованими, викликали захисну протидію – через мужнє відстоювання власного культурного простору [3, 252]. У цілому зазначимо, що міжетнічний соціокультурний комунікативний простір відбиває специфіку національного розвитку. Сьогодні це положення вимагає подальшого методологічного

забезпечення в умовах полікультурного поліетнічного глобального світу, у напрямі розробки новітніх концепцій у галузі МКК, з метою налагодження позитивного культурного міжетнічного полілогу в різноманітних формах – як реальних, так і віртуальних.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше був здійснений ретроспективний аналіз міжетнічних культурних комунікацій на теренах України, що в ньому були використані факти з культурного життя українців, у яких відображені особливості співвідношення інонаціональних впливів у межах української культури.

Висновки.

1. Міжетнічні культурні комунікації розглядаються в науці з точки зору дослідження загальних проблем у сфері комунікацій, теорії інформації, етнометодології, соціокультурної антропології, етнокультурології.

2. МКК набули особливого статусу у часи незалежності України, коли були видані численні праці, в яких українська етнографія, етнологія, етнокультурознавство тощо, були синтезовані зі світовими дослідженнями, у межах яких розкриваються особливості генези і функціонування міжетнічних культурних комунікацій.

3. Нині цей дослідницький аспект має особливе значення з точки зору відродження славетних українських народних традицій, культури, їхнього співвідношення з сучасними студіями в галузі суспільної культури, що набула новітнього обличчя й сутності, світоглядних засад й орієнтацій в добу глобального суспільства, засилля віртуального аморфного світу інформації і комунікацій.

4. В умовах складної геополітичної ситуації, викликів й загроз у соціокультурній сфері, українська культура вимагає особливого убезпечення і стану захищеності. Це загалом сприяє згуртуванню українського соціуму на засадах миру, добра і краси.

Література

1. Бацевич Ф. С. Словник термінів міжкультурної комунікації. Київ: Довіра, 2007. 205 с.
2. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.
3. Виткалов С. В. Народна музична культура як фактор національної самоідентифікації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 35. С. 252–254.
4. Жайворонок В. В. Антологія знаків української етнокультури : слов.-довід. НАН України,

Ін-т мовознавства ім. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 2018. 758 с.

5. Загороднова В. Ф. Міжкультурна комунікація як галузь наукового знання і навчальна дисципліна. *Лінгвістика*. Старобільськ: ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка». 2018. № 1 (38). С. 174–185.

6. Захарчук Н. В. Особливості міжкультурної комунікації у світлі сучасних лінгвістичних досліджень. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. 2013. Вип. 27. С. 36–75.

7. Козак А. Міжкультурна комунікація в контексті діалогу культур. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. 2013. Вип. 118. С. 106–110.

8. Коч Н. В. Міжкультурна комунікація: навч. посіб. Миколаїв: Видавництво «ЧП Румянцева А. В.». 2017. 200 с.

9. Кравченко А. І. Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України кінця ХХ–початку ХХІ століть). *Культура і сучасність*. 2016. № 2. С. 53–59.

10. Логвин М. М. Етнокультурне країнознавство: навчально-методичний посібник для самостійного вивчення навчальної дисципліни здобувачами вищої освіти спеціальності 242: Туризм ступеня магістра. Полтава : ПУЕТ, 2021. 213 с.

11. Манакін В. М. Мова і міжкультурна комунікація. Київ: ЦУЛ, 2012. 288 с.

12. М'язова І. Ю. Міжкультурна комунікація: зміст, сутність та особливості прояву (соціально-філософський аналіз) : автореф. дис. ... кан. філос. : 09.00.03. Київ, 2008. 18 с.

13. Саух П. Толерантність як цінність в системі полікультурної освіти. «Толерантність як соціогуманітарна проблема сучасності»: матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., м. Житомир, 1–2 жовт. 2015 р., Житомир, 2015. С. 273–278.

14. Покляцька К. Міжкультурна комунікація в інформаційному просторі на макро- і мікро- рівнях. *Образ*. 2015. Вип. 3. С. 55–60.

15. Почепцов Г. Г. Теорія комунікації: навч. посіб. Київ : Київський університет, 1999. 308 с.

16. Сніца Т. С. Міжкультурна комунікація як суспільний феномен. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Сер.: Філологічні науки. 2014. Вип. 3. С. 146–153.

17. Ханас У. Соціокультурні аспекти міжетнічного партнерства та діалогу. *Гілея: науковий вісник*. 2015. Вип. 93. С. 275–278.

18. Чирков О. Вплив зовнішньої міграції V–XX ст. на сучасну етнічну мозаїчність людності України. *Українознавство*. 2002. № 1–2. С. 215–220.

19. Ярошенко Т. М. Морфологічний аналіз української моделі історико-культурного розвитку. *Вісник Львівського університету*. Серія: Філософські науки. 2012. Вип. 15. С. 181–191.

20. Hall E. T., & Hall M. R. Understanding Cultural Differences: Germans, French and Americans. Intercultural Press, 1990. URL:

https://monoskop.org/images/5/57/Hall_Edward_T_The_Silent_Language.pdf (Last accessed: 17.03.2022).

References

1. Batsevych, F. S. (2007). *Dictionary of terms of intercultural communication*. Kyiv : Dovira [in Ukrainian].

2. Berehova, O. (2013). *Communication in the socio-cultural space of Ukraine: technology or creativity?* Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

3. Vytkaľov, S. V. (2020). Folk music culture as a factor of national self-identification. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 35 [in Ukrainian].

4. Zhaivoronok, V. V. (2018). *Anthology of signs of Ukrainian ethnoculture: slov.-dovid*. NAS of Ukraine, Institute of Linguistics named after O. Potebny. Kyiv: Scientific opinion. [in Ukrainian].

5. Zahorodnova V. F. (2018). Intercultural communication as a branch of scientific knowledge and academic discipline. *Linguistics*. Starobils, 1(38) [in Ukrainian].

6. Zakharchuk, N. V. (2013). Features of intercultural communication in the light of modern linguistic research. *Humanities education in technical higher educational institutions*, 27 [in Ukrainian].

7. Kozak, A. (2013). Intercultural communication in the context of intercultural dialogue. *Scientific notes of Kirovohrad State Pedagogical University named after Volodymyr Vynnychenko*, 118 [in Ukrainian].

8. Koch, N. V. (2017). *Intercultural communication: textbook*. way. Mykolaiv: Publishing House «PE Romyantseva AV» [in Ukrainian].

9. Kravchenko, A. I. (2016). From comparative studies to intermediality in the analysis of musical art (on the material of chamber and instrumental music of Ukraine of the late XX–early XXI centuries). *Culture and modernity*, 2 [in Ukrainian].

10. Lohvyn, M. M. (2021). *Ethnocultural ethnography: a textbook for independent study of the discipline by applicants for higher education in the specialty 242 Tourism master's degree*. Poltava: PUET [in Ukrainian].

11. Manakin, V. M. (2012). *Language and intercultural communication*. Kyiv: CUL [in Ukrainian].

12. Miazova, I. Yu. (2008). *Intercultural communication: content, essence and features of manifestation (socio-philosophical analysis)*: author's ref. dis. ... can. philos. Science : 09.00.03, Kyiv [in Ukrainian].

13. Saukh, P. (2015). Tolerance as a value in the system of multicultural education. «Tolerance as a socio-humanitarian problem of today»: materials of the international scientific-theoretical conference, Zhytomyr, October 1-2, 2015, Zhytomyr [in Ukrainian].

14. Pokliatska, K. (2015). Intercultural communication in the information space at the macro and micro levels. *Image*, 3 [in Ukrainian].

15. Pocheptsov, H. H. (1999). *Theory of communication: textbook*. way. Kyiv: Kyiv University [in

Ukrainian].

16. Snitsa T. Ye. (2014). Intercultural communication as a social phenomenon. *Scientific notes of Berdyansk State Pedagogical University. Ser .: Philological Sciences*, 3 [in Ukrainian].

17. Khanas, U. (2015). Sociocultural aspects of interethnic partnership and dialogue. *Gileya*, 93 [in Ukrainian].

18. Chyrkov, O. (2002). The impact of external migration V-XX centuries. on the modern ethnic mosaic of the population of Ukraine. *Ukrainian Studies*, 1–2 [in Ukrainian].

19. Yaroshenko, T. M. (2012). Morphological

analysis of the Ukrainian model of historical and cultural development. *Bulletin of Lviv University. Series: Philosophical Sciences*, 15 [in Ukrainian].

20. Hall E. T., & Hall M. R. (1990). *Understanding Cultural Differences: Germans, French and Americans*. Intercultural Press. Available at: https://monoskop.org/images/5/57/Hall_Edward_T_The_Silent_Language.pdf (Accessed: 17.03.2022) [in English].

Стаття надійшла до редакції 21.03.2022

Отримано після доопрацювання 20.04.2022

Прийнято до друку 27.04.2022

Цитування:

Даць І. В. Постать Ірини Молостової в контексті українського режисерського культурного простору. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 76–80.

Dats I. (2022). The character of Iryna Molostova in the context of the ukrainian director's cultural space. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 76–80 [in Ukrainian].

*Даць Ірина Вільямівна,
народна артистка України,
професор кафедри оперної підготовки
та музичної режисури Національної музичної
академії України імені П. І. Чайковського
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3851-2047>
irynadats@gmail.com*

ПОСТАТЬ ІРИНИ МОЛОСТОВОЇ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО РЕЖИСЕРСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Мета роботи – дослідити режисерську спадщину Ірини Молостової та її вплив на формування українського культурно-мистецького простору. Специфіка поставлених завдань зумовила методологічну базу пошуку. Комплексні пошуки дослідження поєднали наступні наукові підходи та методи: біографічний (для уточнення фактів життєпису та творчих звершень режисерки у хронологічному порядку), культурологічний (для вивчення своєрідності культурно-мистецького простору епохи), компаративний (з метою експертизи специфіки втілення оперних сценічних творів режисеркою), загальнонаукові системний та історіографічний. **Наукова новизна** полягає в аналізі творчого методу І. Молостової, що дає змогу створювати суголосні часові вистави крізь призму соціально-культурного виміру України ХХ сторіччя. **Висновки.** Втілюючи понад сто вистав на світових сценічних майданчиках, особливу роль мистецька спадщина Ірини Молостової посідає в українському театральному просторі. Монументальність, вміння розкрити закладену драматургію твору, створити психологічний малюнок ролей стали сценічним уособленням її прагнення до нескінченного збагнення глибинного сенсу та концептуального позатекстового виміру. Плідний час відкриттів і театральних новацій Ірини Молостової яскраво репрезентований її діяльністю у Київському державному академічному театрі опери та балету ім. Т. Шевченка. Її безкомпромісна режисерська метода одразу привернула увагу публіки й отримала високу оцінку театрознавчої спільноти. Кульмінація режисерських відкриттів І. Молостової настала у 1970–90-тих роках ХХ століття, коли репертуарні інтереси мисткині виражали загальнокультурні інтереси свого часу. Характерною рисою цього періоду стало посилення мистецької уваги до розкриття екзистенційного, психологічного світу окремої особистості. Своє відображення воно отримує в обранні Іриною Молостовою жанру лірико-психологічної драми. Творчий метод Ірини Молостової стає надзвичайно актуальним у світлі зростання режисерського свавілля в сучасних авторських інтерпретаціях.

Ключові слова: Ірина Молостова, режисерська школа, український театр.

Dats Iryna, People's Artist of Ukraine, Professor of the Opera Training and Music Directing Department of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

The character of Iryna Molostova in the context of the ukrainian director's cultural space

The purpose of the article is to investigate the directorial legacy of Iryna Molostova and her influence on the formation of the Ukrainian cultural and artistic dimension. The specifics of the tasks determined the methodological basis of the search. Comprehensive research combined the following scientific approaches and methods: biographical (to clarify the facts of the biography and creative achievements of the director in chronological order), culturological (to study the uniqueness of the artistic space of the era), comparative (in order to examine the specifics of the embodiment of opera stage works by the director), general system science and historiography. **The scientific novelty** lies in the analysis of I. Molostova's artistic method, which allows to create of harmonious temporal representations through the prism of the socio-cultural dimension of Ukraine in the XX century. **Conclusions.** Having embodied more than a hundred performances on world stages, Iryna Molostova's artistic heritage plays a special role in the Ukrainian theatre space. Monumentality, the ability to reveal the underlying drama of the work, to create a psychological picture of the roles became the stage embodiment of her desire for endless understanding of the deep meaning and conceptual extra-textual dimension. The bright time of Iryna Molostova's discoveries and theatrical innovations is vividly represented by her activity in the Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater named after T. Shevchenko. Her uncompromising directorial method immediately attracted the attention of the public and was highly praised by the theater community. The culmination of I. Molostova's directorial discoveries in the 1970s and 1990s, when the artist's repertoire interests became an expression of the general cultural interests of his time. A characteristic feature of this period was the strengthening of artistic attention to the disclosure of the existential, psychological world of the individual. It is reflected in I. Molostova's choice of the genre of lyrical and psychological drama. Iryna Molostova's creative method becomes extremely relevant in light of the growing directorial arbitrariness in modern authorial interpretations.

Key words: Iryna Molostova, director's school, Ukrainian theatre.

Актуальність теми дослідження. Творчу особистість народної артистки України Ірини Олександрівни Молостової (29.01.1929 – 13.02.1999) мистецтвознавці незаперечно визначають «надзвичайною», «дивовижно талановитою», «неординарною».

Аналіз досліджень і публікацій. Об'ємну і проникливу характеристику дає М. Черкашина-Губаренко: «У неї був владний та сильний режисерський характер. Вона вміла досягати свого, долаючи перешкоди. Про три її значні роботи останніх років, здійснені на сцені петербурзького Маріїнського театру («Псковитянку», «Катерину Ізмайлову» та «Мазепу») один з критиків написав: «академічно, міцно, якісно». Професійна вивіреність, витриманість та якісність відрізняла кращі її оперні постановки, більшість з яких завдяки цьому рекордно довго утримувалися у репертуарі. Змінювались диригенти, нерідко повністю оновлювався склад виконавців, але міцний стрижень вихідної режисерської концепції витримував тиск часу [7, 132].

Ірина Молостова здійснила постановку понад ста вистав на кращих сценах світу – її «першою серед музичних режисерів України запрошували на постановки до провідних оперних театрів Москви, Петербурга, Польщі, Югославії, Італії, Ізраїлю» [6, 497]. Вистави, створені у Маріїнському театрі, в якому режисерка працювала з 1992 р. у творчому тандемі з музичним керівником театру, диригентом Валерієм Гергієвим, були представлені на гастрольних показах в Іспанії, Португалії, Франції, Німеччині, Швейцарії, Фінляндії, Японії. У численних рецензіях іноземна критика одностайно визнала рівень режисерської майстерності Молостової як надзвичайно високий. «Вона, без сумніву, була улюбленицею фортуни. Отримала ім'я та ствердилася у професії, яка все ще лишається прерогативою сильної статі» [2, 82]. Корінна москвичка, випускниця режисерського факультету Державного інституту театрального мистецтва ім. А. Луначарського (1952 р.), Ірина Молостова приїхала до Києва, де «успішно працювала в Київському російському драматичному театрі ім. Лесі Українки під керівництвом досвідченого російського майстра К. Хохлова, а в 1958 р. стала режисером столичної опери» [6, 497]. Її перша вистава на сцені театру російської драми – «Брехня на довгих ногах» – була здійснена разом з художником Давидом Боровським, який стане творчим співавтором у

створенні Молостовою її знакових постановок опери Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова».

Важливим став досвід роботи І. Молостової у режисерській лабораторії відомого Б. Покровського. Постановки Молостової демонстрували відкритість режисера у широкий контекст світової оперної традиції і були насамперед зорієнтовані на залучення до репертуару західноєвропейської класики. Надзвичайне прагнення до пізнання вищого філософського рівня кожного з творів, обраних для режисерського прочитання, підтверджує характерні для творчого методу Молостової неодноразові поновлення майже кожної опери, які щоразу визначали новий шлях до розкриття її смислових акцентів.

Мета роботи. Дослідити режисерську спадщину Ірини Молостової та її вплив на формування українського культурно-мистецького простору.

Виклад основного матеріалу. Молостова мала особливий талант драматурга. На драматичній сцені шаленого успіху зазнають поставлені нею «Майстер і Маргарита» М. Булгакова та «Вишневий сад» А. Чехова, проте вона усвідомлює своє амплу насамперед як режисерки музичного театру, адже «драма – це видовище розуму, а опера – видовище почуттів» [2, 84]. «...Стати оперним режисером, не маючи спеціальної музичної підготовки, значило наполегливо та впевнено випрацьовувати свої методи вільного володіння музичного тексту, знання кожної інтонації до початку роботи із співаками» [2, 82].

Непересічну роль у формуванні режисерських концепцій Молостової на оперні й сцені зіграло її стажування у режисерській лабораторії Бориса Покровського. Глибоке осмислення естетики провідного майстра театру засвідчує повністю їй відповідний вислів Ірини Молостової: «У драматичному театрі темпоритм вистави визначають постановник та актори. В опері його диктує автор. Важливо правильно розкрити і втілити у виставі музичну драматургію партитури. Завдання режисера – відчутти особливості стилю, колориту кожного композитора. Коли починаєш працювати над новою оперою, треба досконально вивчити лібрето і клавір. У мене звичка наспівувати весь твір. Я обов'язково ходжу на уроки до солістів та хористів. Саме там починається робота не лише над вокальним, але й сценічним образом. Крім знання музичного матеріалу, оперному режисеру необхідно вміти бачити в героях вистави живих людей, відчувати їхню індивідуальність» [3, 7].

Надзвичайно плідний час режисерських відкриттів і неординарних сценічних новацій Ірини Молостової репрезентує її діяльність у Київському державному академічному театрі опери та балету ім. Т. Шевченка, де вона працює з 1958 р., а у 1978–1979 рр. обіймає посаду головної режисерки. Її перша вистава – «Богема» Дж. Пуччіні (1958 р., диригент Я. Карасик, художник М. Іріскін) одразу привертає увагу критики і отримує високу оцінку. Наступною стала постановка опери В. Шебалина «Приборкання норовливої» за шекспірівською комедією (1959 р., диригент В. Тольба, художник В. Людмилін). За влучним коментарем Т. Поліщук, «риси характеру непокірної героїні вплинули на все подальше творче життя Молостової, яка ніколи не йшла на компроміси, йдучи до своєї творчої мрії» [3, 7].

Знаковою виявилась постановка «Алеко» С. Рахманінова у 1961 р: режисерка вперше співпрацювала з диригентом К. Сімеоновим, який відтепер стає ідеальним співавтором у її багатовимірних концепціях. У дивовижній єдності у розумінні сценічної вистави І. Молостовою, К. Сімеоновим та художником Ф. Ніродом після сумісної роботи в «Алеко» були представлені великі історичні опери-драми – «Мазепа» (1962 р.) та «Хованщина» М. Мусоргського (сезон 1963/1964 рр.) – улюблені Молостовою шедеври російської класики, до яких режисерка неодноразово звертається, доводячи кожною версією потенційну невичерпність семантичного рівня, висвітлюючи текст у різних смислових ракурсах (поновлення «Хованщини» відбулося у сезонах 1968/1969 рр. Та 1978/1979 рр. під диригентською орудою С. Турчака, у сезоні 1988/1989 рр., вже в третій режисерській редакції, оперою диригував І. Гамкало. Нове прочитання «Мазеви» було здійснене на сцені Маріїнського театру в 1996 р. під управлінням В. Гергієва).

Прем'єра опери Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова», здійснена на київській сцені у 1965 р., стала культовою подією для всіх її безпосередніх учасників. Досконала режисерська інтерпретація твору в тандемі з К. Сімеоновим у вражаючому художньому оформленні Д. Боровського і В. Клементьєва була справжньою сенсацією, передусім для самого композитора. Сумнозвісна позапрем'єрна історія «трагедії-сатири» 1936 р., що обернулася для Шостаковича у справжні трагічні реалії, зумовила особливе ставлення композитора до вистражданого ним сценічного життя опери, тому київську

прем'єру він сприймає з палким захопленням, беручи безпосередню участь у постановці. Як відомо, у процесі творення вистави Шостакович особисто листувався з Молостовою, «висловлював численні побажання щодо відтворення драматургічної канви опери, трактування її образів, здійснюючи певну режисерську реконструкцію режисерського плану опери з урахуванням його відповідності авторському розумінню сценічної інтерпретації» [5, 12]. Високо оцінюючи виставу, композитор писав: «Мені довелося побувати на багатьох репетиціях і прем'єрах «Катерини Ізмайлової» у нас в країні і за кордоном, але те, що я почув і побачив у Києві, дуже схвилювало і вразило мене. Це краще музичне виконання опери, яке мені довелося чути. І для мене велике щастя – зустріч з українським колективом» [5, 259].

Іронія долі: якщо перше виконання «Катерини» Шостаковича у 1936 р. викликало резонанс під знаком «мінус», то новітня інтерпретація Молостової у 1965 р. отримала «бойкот офіційних представників», та «мовчання всієї української преси, в якій не з'явилось жодної рецензії» [7, 132].

Творчий портрет Молостової представлений у дисертації А. Солов'яненка «Оперно-режисерська діяльність Ірини Молостової» [5] та статтях Л. Глинської [2], Т. Поліщук «Вона не жила, а літала, не працювала, а горіла...» [3], М. Черкашиної-Губаренко «Птахи помирають у польоті» [7]. Режисерські роботи Молостової розглядаються у книзі Ю. Станішевського «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність» [6].

У 1974 р. «Катерина Ізмайлова» з'явилася знову. «Скромно названа «поновленням» постановки 1965 р., вистава фактично стала прем'єрою. Відновлюючи контури колишнього постановочного рішення, диригент К. Сімеонов і режисерка І. Молостова значно поглибили своє трактування, знайшли свіжі, сучасні барви для розкриття емоційно-психологічного і соціального змісту партитури, підготували нових, переважно молодих, виконавців головних партій, створили художньо-цілісну, хвилюючу і правдиву виставу» [6, 291]. Знову присутній на прем'єрі Шостакович писав: «Мені дуже сподобалась робота всього колективу. Хочу відзначити цілковиту відповідність музично-сценічного втілення опери партитурі. Велика заслуга в цьому постановочної групи...» [6, 291]. У першому

виконанні партію Катерини співала Т. Пономаренко, «підкреслювала в своєму трактуванні її експресивно-драматичне начало»; в новій постановці у заголовній ролі виступила Є. Колесник, яка у повній відповідності до композиторського задуму і режисерського рішення акцентувала «ліричні грані трагічного образу» героїні [6, 292]. В одному з інтерв'ю Шостакович підкреслить, «що, якби сам був диригентом, то прочитав би свою партитуру, так, як К. Сімеонов, а якби режисером, – то втілив би її так, як це зробила І. Молостова» [6, 293].

У 1979 р. І. Молостова поновлює виставу (диригент С. Турчак), яку столична опера успішно презентує під час закордонних гастролей в Іспанії та Німеччині. Але робота Молостової над оперою у двох її авторських редакціях тривала, здобуваючи режисерці з щоразу новою версією світове визнання. Вже у 90-х, «на сцені Маріїнського театру вона разом із художнім керівником та головним диригентом цього колективу, Валерієм Гергієвим, поставила обидві редакції опери, що стали основою репертуару гастрольного турне театру в Японії та Фінляндії» [5, 13]. Візитна картка Ірини Молостової – «Катерина Ізмайлова», – стала сценічним уособленням її мистецької інтенції до нескінченного збагнення глибинного смислу і концептуального позатеатрового виміру.

Режисерське мистецтво Молостової було відкритим для світової оперної традиції, однак її пріоритети визначила західноєвропейська класика. На сцені столичного театру у тандемі з диригентом О. Рябовим вона здійснила постановки опер Г. Доніцетті «Лючія де Ламмермур» (сезон 1962/1963 рр.; поновлення у 1988 р.), Ж. Бізе «Шукачі перлин» (сезон 1969/1970 рр.), Р. Леонкавалло «Паяци» (сезон 1983/1984 рр.), П. Масканьї «Сільська честь» (сезон 1984/1985 рр.), В. А. Моцарта «Дон Жуан, або покараний розпусник» (1989 р.; поновлення у 1998 р. з диригентом О. Барвінським), Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» (сезон 1994/1995 рр.). У співпраці з диригентом В. Кожухарем були представлені опери Ж. Массне «Манон» (1974 р., поновлення прем'єри 1967 р., здійсненої під орудою Л. Венедиктова), Ш. Гуно «Фауст» (сезон 1976/1977 рр.; поновлення у сезоні 1991/1992 рр.). Подією стала прем'єра у 1985 р. досить рідкісної для театрального репертуару опери Д. Чімарози «Таємний шлюб» (режисерська версія Молостової була відновлена В. Рекою на сцені Національної опери в 2000 р.) Оригінальне режисерське прочитання

отримали опери Дж. Верді «Травіата» (сезон 1966/1967 рр., диригент І. Гамкало) та «Ріголетто» (сезон 1996/1997 рр., диригент М. Дядюра). В рецензії на прем'єру «Ріголетто», здійснену у талановитому художньому оформленні А. Злобіна та Г. Іпатьєвої, музикознавець О. Сакало підкреслювала, що «режисерське рішення, сценографія, костюми, стають органічним продовженням ідей, закладених у партитурі. І. Молостова прагне збагнути сучасність крізь минуле. Вона звертається до віддаленої у часі, але подібної за типом історичних колізій епохи, що наповнює виставу історичними реаліями, подієвістю» [4, 14–15]. З російської класики (окрім вже зазначених творів) для власної інтерпретації Молостова обирає опери П. Чайковського «Євгеній Онєгін» (1972 р., диригент О. Рябов; поновлення у 1982 р., диригент С. Турчак) та М. Римського-Корсакова «Царева наречена» (1982 р., поновлення у 1988 р. та у 1998 р., диригент І. Гамкало).

Висновки. Кульмінація режисерських відкриттів І. Молостової (70–90-ті рр. ХХ ст.) виявляється у новому хронотопі, коли в мистецтві поступово розмикалось замкнене коло радянської системи, значно активізувалися інтеграційні процеси взаємодії та діалогу культур, передусім із західноєвропейською традицією. Репертуарні інтереси режисерки стали вираженням загальнокультурних інтересів свого часу. Характерною рисою цього періоду стало посилення мистецької уваги до розкриття екзистенційного, психологічного світу окремої особистості. Своє відображення воно отримує в обранні Молостовою жанру лірико-психологічної драми. Серед українського оперного репертуару увагу режисерки привертають «Перша весна» Г. Жуковського (1969 р., диригент О. Клімов), «Полководець» («Щорс») Б. Лятошинського (сезон 1969/1970 рр., диригент І. Блажков), «Русалчині луки» М. Леонтовича в редакції М. Скорика (1977 р., диригент І. Гамкало), «Милана» Г. Майбороди (1988 р., диригент С. Турчак). За влучним визначенням завідуючого літературною частиною Національної опери заслуженого діяча мистецтв України В. Туркевича, «молостовські постановки відрізняють монументальність, уміння розкрити драматургію твору, розробити психологічний малюнок кожної ролі. Над кожною виставою вона працювала довго і виснажливо, вивіряючи кожну мізансцену, вимагаючи від співаків розуміння того, про що вони співають» [3, 7]. У

світлі зростання режисерського свавілля в сучасних інтерпретаціях, надзвичайно актуальним стає засвоєння творчого методу І. Молостової, що дає змогу створювати постановки, суголосні часові та незаперечні композиторському задуму.

Література

1. Волков М. Біля витоків української музичної режисури. Черкаси: Брама, вид. Вовчок О., 2006. 176 с.
2. Глинська Л. Ірина Молостова: «Драма – це видовище розуму, опера – видовище почуттів». *Арт лайн*. 1999. №5–6. С.82–84.
3. Поліщук Т. «Вона не жила, а літала, не працювала, а горіла...». *День*. 2004. 28 січня. С. 7.
4. Сакало О. К спору о музику, действии и слове в опере (размышления после премьеры). *Арт лайн*. 1997. №4. С. 14–15.
5. Солов'яненко А. Оперно-режисерська діяльність Ірини Молостової : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ. нац. ун-т культури і мистец. Київ, 2005. 20 с.
6. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.
7. Черкашина-Губаренко М. Птахи помирають у польоті. *Музика і театр на перехресті епох: збірник статей*: У 2 т. Т.2. Суми : Наука, 2002. С.132–134.

References

1. Volkov, M. (2006). At the origins of Ukrainian music directing. Cherkasy: Brama, view. Vovchok O. [in Ukrainian].
2. Hlynska, L. (1999). Iryna Molostova: "Drama is a spectacle of the mind, opera is a spectacle of feelings," *Art Line*, 5–6 [in Ukrainian].
3. Polishchuk, T. (2004). "She did not live, but flew, did not work, and burned..." *Day*, 28 January [in Ukrainian].
4. Sakalo, O. (1997). On the dispute about music, action and words in the opera (reflections after the premiere), *Art Line*, 4 [in Ukrainian].
5. Solovyanenko, A. (2005). Opera and directing activity of Irina Molostova: Author's abstract. Candidate of Dissertation art history. Kyiv. KNUKIM. 20. [in Ukrainian].
6. Stanishevsky, Yu. (2002). Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine: History and Modernity. Kyiv : Musical Ukraine [in Ukrainian].
7. Cherkashina-Gubarenko, M. (2002). Birds die in flight. Music and theater at the crossroads of epochs: Collection of articles: In 2 vols, 2, Sumy : Science [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.04.2022
Отримано після доопрацювання 13.05.2022
Прийнято до друку 25.05.2022

УДК 784.66

Цитування:

Головкова М. М. Сучасна проблематика дослідження естрадного вокального мистецтва: культурологічний вимір. *Культура і сучасність: альманах*. 2022. № 1. С. 81–86.

Holovkova M. (2022). Modern problems of research of various vocal art: cultural dimension. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 81–86 [in Ukrainian].

Головкова Маріанна Михайлівна,
асистент кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля
Київського національного університету
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9458-4750>
marianna.golovkova@gmail.com

СУЧАСНА ПРОБЛЕМАТИКА ДОСЛІДЖЕННЯ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

Мета статті – дослідити напрями актуальних теоретичних узагальнень естрадного вокального мистецтва в розрізі культурологічного бачення проблематики. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні культурологічного та мистецтвознавчого підходу у вивченні означеної проблематики, а також сукупності таких методів, як аналітичний, структурний, історичний – у розгляді таких понять як «естрада», «естрадне вокальне мистецтво» в контексті масової музичної культури. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні розуміння сучасного естрадного вокального мистецтва у культурологічному осмисленні напрямів розвитку української культури та національного культурного простору. **Висновки.** На основі проведеного дослідження виявлено специфіку впливу естрадного вокального мистецтва на формування соціокультурного простору в Україні. Дослідження естрадного вокального мистецтва носять комплексних характер, що об'єднують наукову сферу гуманітаристики. Естрадне вокальне мистецтво представлене як ланка і підсистема сучасної масової музичної культури. Трансформаційні процеси соціокультурного простору є рушійними силами для постійного видозмінення і урізноманітнення естрадного вокального мистецтва з кожним днем. Подальшого вивчення потребують питання культурологічного осмислення сучасної вокальної естради як потужного чинника, що має потенціал свого впливу в суспільно-політичному і культурному житті країни.

Ключові слова: сучасна культура, українська естрада, естрадне вокальне мистецтво, культурні цінності.

Holovkova Marianna, Assistant Department of Event Management and Leisure Industry Kyiv National University of Culture and Arts

Modern problems of research of various vocal art: cultural dimension

The purpose of the article is to investigate the directions of actual theoretical generalizations of pop vocal art in the context of culturological vision of the problem. **The research methodology** is based on the use of culturological and art approaches in the study of this issue, as well as a set of methods such as analytical, structural, historical in the application of the concepts of "pop", "pop vocal art" in the context of mass music culture. **The scientific novelty** of the work is to expand the understanding of the vision of modern pop vocal art in the cultural understanding of the development of Ukrainian culture and national cultural space. **Conclusions.** Based on the study, the specifics of the influence of pop vocal art on the formation of socio-cultural space in Ukraine. Studies of pop vocal art are complex in nature, uniting the scientific field of the humanities, pop vocal art is presented as a link and subsystem of modern mass music culture. Transformational processes of socio-cultural space are the driving forces for the constant change and diversification of pop vocal art every day. Further study is needed on the culturological understanding of modern vocal pop music as a powerful factor that has the potential to influence the socio-political and cultural life of the country.

Key words: modern culture, Ukrainian pop, pop vocal art, cultural values.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні, в умовах війни та загрози знищення цілісності нашої держави, важливим є відродження й збереження самобутності української культури як найважливішої у формуванні національної ідентичності майбутніх поколінь українців, а, отже, нашої державності. Невід'ємною частиною української культури є естрадне

вокальне мистецтво, яке займає значний пласт музичної культури і є регулятором соціокультурних процесів. Тому вважаємо, що дослідження актуальних проблем естрадного вокального мистецтва є вкрай необхідним в складних соціокультурних реаліях сьогодення. Аналіз досліджень і публікацій засвідчив

інтерес вітчизняних науковців до вивчення культури і ролі естрадного вокального мистецтва в ній. Ведуться дослідження в сфері гуманітаристики на стику мистецтвознавства, культурології, філософії, соціології, психології, педагогіки тощо. У сучасній вітчизняній науці тема взаємозв'язку сучасного естрадного вокального мистецтва із тенденціями розвитку культури початку XXI століття простежується переважно в публіцистичних виданнях та інтернет-мережах. Дотичними до нашого дослідження є наукові праці О. Бойко, І. Бобула, М. Дружинець, О. Злотника, Т. Каблової, В. Калужської, М. Мозгового, В. Откидач, В. Плахотнюк, М. Поплавського, Ю. Реви, Т. Рябухи, Т. Самаї, О. Сапожнік, А. Тормахової, В. Тормахової, О. Шевченко тощо, які торкаються різних аспектів естради, естрадного мистецтва, зокрема, вокального [1; 2; 7; 8; 9; 10; 14; 15; 16; 17; 19; 20; 21; 23; 24; 25].

Розглянувши всі напрацювання, слід зазначити, що переважна більшість робіт присвячена етапам становлення і розвитку естрадного жанру XX – частково XXI століття. Враховуючи динамічні процеси в суспільно-політичному середовищі, розвиток новітніх інформаційних технологій, що розширили рамки для нових викликів на вітчизняній естраді, важливим вважаємо виявити актуальні проблеми дослідження естрадного вокального мистецтва кінця XX – початку XXI століття, зокрема, з'ясувати взаємозв'язок вокальної естради і культуротворчих процесів сучасності.

Мета статті – дослідити напрями актуальних теоретичних узагальнень естрадного вокального мистецтва в розрізі культурологічного бачення проблематики.

Виклад основного матеріалу. Естрадне вокальне мистецтво є одним із поширеніших і популярніших явищ в сфері музичної культури України, яке охоплює різні стилі і манери виконання. Легке сприйняття широкою аудиторією простої форми і змісту сприяє динамічному зростанню в соціокультурному просторі.

Так, В. Солодовник зазначає, що поняття «естрада» має французьке походження, що в дослівному перекладі означає сцену, поміст, а як вид мистецтва естрада має французький аналог «variété». Естрада охоплює музичні (пісня, інструментальна музика), хореографічні (танцювальна мініатюра), театральні (інтермедія, скетч, фейлетон) й циркові (жонглювання, еквілібристика, акробатика, дресирування) жанри, а також художнє читання, конферанс, пантоміму, імітацію тощо [22].

В. Тормахова визначає естрадну музику як «багатошарове явище, що має безліч жанрів, які відрізняються за естетикою, за типом професіоналізму, за приналежністю до різних національних культур та історичних періодів». Дослідниця наголошує, що саме завдяки своїй орієнтації на масового слухача за допомогою шоу, допоміжних спецефектів (окрім музичного компоненту) вона є суто сценічним, тобто естрадним напрямом [23, 4].

Деякі дослідники вважають, що зародження естрадного мистецтва відбувалося ще в епоху середньовіччя, а номери тодішніх вагантів, трубадурів, акторів вертепу мали неабияку популярність завдяки своїй видовищності. З кінця другої половини XIX століття (в мюзик-холах, вар'єте, кабаре) естрада набирала обертів у професійному розвитку свого жанру.

В Україні радянське естрадне вокальне мистецтво мало ідеологічно-виховну складову, з безпосереднім впливом політичного партійного керівництва того часу, на відміну від західно-європейської естради, основною функцією якої була розважальна. Але з часом відбувалося послаблення і в пострадянський період, в добу розвитку ринкових відносин і шоу-бізнесу, естрадне мистецтво стає розважально-рекреативним масовим музичним продуктом з невід'ємною комерційною складовою.

Не зупиняючись на детальній характеристиці естради та історії її становлення, зауважимо, що естрадно-виконавська практика в процесі історико-культурних змін у наукових розвідках урізноманітнює тлумачення понять «естрада», «естрадне мистецтво», «естрадне вокальне мистецтво». Тяжінючі до запозичення закордонних здобутків, відбувається заміна терміну «естрада» на «шоу-мистецтво» (show-art)). Відповідно шоу-мистецтво осмислюють як особливий спосіб творчого перетворення дійсності людиною з метою створення естетичного відображення актуальних подій суспільного життя у формі художнього цілого. Ключовими характеристиками шоу-мистецтва є масовість, інтерактивність, відкритість, особлива зовнішня ефектність, насиченість різноманітними засобами виразності за порівняно обмеженої тривалості у часі, неприв'язаність до конкретного сценічного майданчика, розважальний ефект [3, 216].

Дослідивши етапи становлення естрадної пісні, М. Мозговий слушно зазначив, що вона відіграла вагомий роль у формуванні національної

гідності та свідомості українців, стала чинником світоглядного масштабу [14, 158].

Важливою є розвідка О. Сапожнік, яка досліджує музично-естетичний розвиток підлітків у процесі опанування сучасної естрадної музики. Автор аналізує діяльність «зірок» та естрадно-пісенних ансамблів з урахуванням мистецьких традицій та новацій, уточнює термінологічний апарат феномену сучасної естрадної музики, де поняття «естрадна» визначає як спрямованість на конкретне середовище побутування, попит у певної вікової категорії, широкий спектр споживання у слухачів [21].

Розглядаючи сучасну естрадну музику в Україні та її взаємодії з автентичним фольклором, В. Тормахова доводить той факт, що в естрадній музиці України залишилися дві головні тенденції: наслідування західних традицій та створювання власних музичних напрямів на фольклорній основі. На прикладі сплаву національної манери виконання з інофольклорною відбувається поширення напряму World Music як прояву загальної тенденції глобалізації. Виходячи з цих досліджень, можна стверджувати, що сучасна естрадна музика з фольклорними початками популяризуватиме національні культурні традиції за межами нашої країни [23, 14].

У сучасній науковій царині сучасне естрадне вокальне виконавство характеризують як рівноправний, специфічний вид вокального мистецтва ХХІ століття, де органічно взаємодіють інтонації народних пісень і міської побутової музики кожного окремого етносу та традиційна і специфічна вокальні техніки, відбувається синергія всіх наявних жанрів і стилів музики [11, 269].

Про поліфункціональну природу естрадного музичного мистецтва зауважує у своїх працях Н. Попович, яка пише про синтетичність естрадної музики, багатоплановість і одночасно цілісність її впливу на особистість, про художньо-виховний потенціал естрадного музичного мистецтва, що несе в собі естетичну силу, спрямовану на духовне збагачення особистості через складну систему взаємодії цінностей і різних рівнів соціально художньої активності [18, 243].

Подібну позицію висвітлює і мистецтвознавиця Т. Самая, простеживши еволюцію естрадного вокального мистецтва. В своєму дослідженні вона з'ясувала, що протягом усієї історії розвитку українського естрадного мистецтва провідною соціокультурною функцією була естетична, що зменшила свою вагу лише у добу шоу-бізнесу.

Авторка доводить, що саме тоді, попри пошуки нових мистецьких форм, спостерігалось зменшення ваги естрадного мистецтва у національному культуротворенні, що негативно відбилося на стані сучасної української культури. Не можна не погодитися з тим твердженням, що задля відновлення естетичної та виховної соціокультурних функцій в українському суспільстві важливим є відтворення багаторічних традицій української естради [20, 174].

Існує багато критичних висловлювань науковців, які зосереджують свою увагу на негативних наслідках глобалізаційних явищ для мистецьких практик. Західна масова культура має величезний вплив на послаблення, знищення самобутніх традиційних культур світу. Суспільство під таким впливом віддаляється від своєї духовної спадщини минулого, від цінностей своєї культури, традицій, занурюючись в нову масову культуру.

А. Тормахова аналізує вплив глобалізації на специфіку розвитку музичної культури ХХ–ХХІ століть, коли розвиток глобалізації призводить до уніфікації музичної мови та створення тенденції до приведення культури до певного «стандарту», який буде розвиватись в межах естрадної музики. Дослідниця акцентує увагу на виокремленні транскультурації – пошуку взаємодії культур. Вона пише, що неординарність та відмінність від встановленого «стандарту» привертає увагу, приваблюючи етнічно-забарвленою своєрідністю, поєднаною з певними нормами обраного стильового напрямку [24, 134].

Беручи до уваги дискусійні питання глобалізації і її впливу на трансформації в соціокультурному середовищі, важливим є переосмислення ролі естрадного вокального мистецтва як унікальної локальної форми культури, в якій прослідковується історія генези, ідентичність, менталітет певної етнічної групи.

Про соціальну значущість естрадного вокального виконавства як найдоступнішого завдяки своїй стислості, лаконізму і виразності підкреслює Т. Каблова: «завдяки легкому сприйняттю образів в естрадній музиці, людина здатна ідентифікувати себе як частину певного культурно-історичного прошарку». Дослідниця зазначає, що осмислення вокального мистецтва як процес виробництва духовної культури нації формує значення комунікації між минулим, сучасним та майбутнім. Музична рефлексія на процеси глобалізації в галузі вокального мистецтва сьогодні виходить на той рівень,

коли, зберігаючи іманентно народні зв'язки та сприяючи збереженню українського національного менталітету в загальносвітовому контексті, українське мистецтво виходить на якісно новий рівень існування, заснований на домінуючій системі ціннісних орієнтацій української традиції та їх перевтіленні в сучасному контексті епохи [9, 85].

І. Лященко, досліджуючи специфічні функції масової музичної культури, пише, що жанри і стилі масової музики як минулого, так і сучасного періоду, видаються поліфункційними, тобто вони змінюють свої функції в соціокультурному просторі залежно від різноманітних факторів. Незважаючи на загальну світову тенденцію до глобалізації культури, автор відмічає, що в кожній країні спостерігаються автономні риси, так би мовити, національного варіанту масової музичної культури. В своїй праці вона проаналізувала український варіант, який сьогодні знаходиться на етапі формування. В сучасній соціокультурній ситуації масова музична культура багато в чому трансформується і переосмислюється.

Спостерігається розшарування масової музики на більш професійну музику, музику посередньої якості і музику малопрофесійну, стандартну. Це говорить про досить важливе і впливове місце масової культури в сучасному суспільстві [13, 247]. Останні події 2022 року у житті нашої країни довели, що розвиток української естради може бути успішним лише у поєднанні надбань світового досвіду з національними культурними традиціями і це дає шанс не підпасти під американізацію чи зросійщення. Як зазначає З. Ластовецька-Соланська, за наявності багатой української національної спадщини, нині констатується присутність низки негативних факторів у збереженні національної традиції. Виникає чимало об'єктивних історичних і соціальних чинників, як внутрішнього походження, так і зовнішнього (глобалізація, комерціалізація культурного буття, утворення американізованого ідеалу життя), котрі значно утруднюють ствердження аксіологічних парадигм, пов'язаних з естетикою національного музичного напрямку [12].

Гострі кризові періоди сьогодення обумовлюють дослідницький інтерес до культурологічного переосмислення траєкторії розвитку естрадного вокального мистецтва. Адже, зважаючи на ворожу агресивну російську політику та поширення неправдивої інформації про нашу країну, існує нагальна

необхідність запобігання викривленню іміджу України та позитивному впливу на думку міжнародного співтовариства про нас, нашу культуру і мистецтво. І зараз культурна присутність України у світі посилюється, шукають діалог, встановлюються нові зв'язки, звертаються до засобів культурної дипломатії, так званої «м'якої сили» зовнішньої політики. І естрадне вокальне мистецтво тут виступає як суб'єкт і служить засобом досягнення порозуміння шляхом обміну культурними цінностями. Концептуально важливим для розвитку естрадного вокального мистецтва в Україні є активна культуротворча діяльність мистецьких практиків вітчизняної естради, а також подальша ефективна зовнішня співпраця, яка була б орієнтована на міжкультурний мистецький діалог.

Наукова новизна роботи полягає у розширенні розуміння сучасного естрадного вокального мистецтва у культурологічному осмисленні напрямів розвитку української культури та національного культурного простору.

Висновки. Підсумовуючи, можна зазначити, що дослідження естрадного вокального мистецтва носять комплексний характер, що об'єднують наукову сферу гуманітаристики. Трансформаційні процеси є рушійними силами для постійного видозмінення і урізноманітнення естрадного вокального мистецтва з кожним днем. Ми окреслили лише деякі аспекти проблематики. Подальшого вивчення потребують питання щодо культурологічного осмислення сучасної вокальної естради як потужного потенціалу в суспільно-політичному і культурному житті.

Література

1. Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Київ, 2018. 16 с.
2. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2017. 215 с.
3. Верхова А. Естрада як особлива форма шоу-мистецтва. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Київ. 2016. Вип. 35 (2). С. 212–218.
4. Головкова М. М. Естрадне вокальне мистецтво в українському дискурсі сучасності. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2021. С. 47–49.

5. Головкова М. М. Тенденції розвитку сучасної вокальної естради. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція* : матеріали Всеукр. наук. конф. Київ. КНУКіМ. 2021. С. 24–27.

6. Денисюк Ж. З. Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації (вид. 2-е) : монографія. Київ: НАКККіМ, Видавець Олег Філюк, 2017. 224 с.

7. Дружинець М. І. Естрадне музичне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття як фактор євроінтеграції української культури автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 Київ : НАКККіМ, 2021. 23 с.

8. Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця XX початку XXI століття: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 Київ : НАКККіМ, 2019. 24 с.

9. Каблова Т., Тетеря В. Вокально-естрадне виконавство України кінця XX – початку XXI ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ. 2019. С. 85–89.

10. Калужська В. Масова культура постмодернізму та її естрадні образи. *Науковий вісник. Серія «Філософія»*. Харків: ХНПУ, 2015. С. 28–37.

11. Кулага Т. О., Сегеда Н. А. Сучасне естрадне вокальне виконавство у вимірах принципу культуровідповідності. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU* : Collective monograph. Riga : Izdevniecība "Baltija Publishing", 2020. С. 257–272.

12. Ластовецька-Соланська З. М. Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі України : автореф. дис. ... канд. мист. Львів, 2007. URL: <http://www.lib.ua-gu.net/diss/cont/273014.htm> (дата звернення: 03.01.2022).

13. Лященко І. Соціальні функції масової музичної культури. *Актуальні проблеми духовності*. Кривий Ріг. 2012. Вип. 13. С. 245–255.

14. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2007. 175 с.

15. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес. Вінниця, 2013. 368 с.

16. Плахотнюк В. Естрадний синтез мистецтв. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2010. С. 259–266. URL http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2010_11_36 (дата звернення: 03.01.2022).

17. Поплавський М. Антологія сучасної української естради. Київ : Преса України, 2003. 240 с.

18. Попович Н. Естрадно-музичне мистецтво – виховний вплив та поліфункціональність. *Проблеми гуманізму і освіти*. Вінниця. 2002. Т. 1. С. 241–245.

19. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 20 с.

20. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини

XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2017. 199 с.

21. Сапожнік О. В. Музично-естетичне виховання старшокласників (на матеріалі сучасної популярної естрадної музики): автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ: КНУКіМ, 2001. 20 с.

22. Солодовник В. Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=18031 (дата звернення: 03.01.2022).

23. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2007. 152 с.

24. Тормахова А. Глобалізація та транскультурація у музичній культурі XX–XXI ст. *Вісник НАКККіМ*. 2018. №2. С. 134–138.

25. Шевченко Н. Синтез виконавських манер як творчий чинник сучасної вокальної музики. *Вісник ДАКККіМ*. 2012. № 3. С. 183–187.

References

1. Bobul, I. V. (2018). Genre forms and stylistic connotations of vocal and pop performance in the musical culture of Ukraine in the late XX – early XXI century: dissertation abstract. ... cand. of Art History: 26.00.01 Kyiv [in Ukrainian].

2. Boyko, O. M. (2017). Ukrainian mass music: stages of development, national features: dis. ... cand. art history: 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].

3. Verkhova, A. (2016). Variety as a special form of show art. *Naukovi zapysky. Serii: Mystetstvovnavstvo*. Kyiv, 35 (2), 212–218 [in Ukrainian].

4. Golovkova, M. M. (2021). Variety vocal art in the Ukrainian discourse of modernity. *Filosofiiia podievoi kultury: istoriia ta suchasnist : materialy Vseukr. nauk.-prakt. konferentsii*. Kyiv [in Ukrainian].

5. Golovkova, M. M. (2021). Trends in the development of modern vocal pop. *Aktualni dyskursy mystetstva estrady: tradytsii ta yevropeiska intehratsiia : Materialy Vseukr. nauk. konf.* Kyiv. KNUKіM [in Ukrainian].

6. Denysiuk, Zh. Z. (2017). Mass culture and national-cultural identity in the age of globalization. Kyiv: Publisher Oleg Filyuk [in Ukrainian].

7. Druzhinets, M. I. (2021). Variety music art of Ukraine of the end of the XX – the beginning of the XXI century as a factor of European integration of the Ukrainian culture. ... Candidate of Art History: 26.00.01 Kyiv: NAKKKіM [in Ukrainian].

8. Zlotnyk, O. Y. (2019). Communicative space of musical art of Ukraine of the end of the XX beginning of the XXI century: dissertation abstract. ... cand. of Art History: 26.00.01 Kyiv: NAKKKіM [in Ukrainian].

9. Kablova, T., Teterya, V. (2019). Vocal and pop performance of Ukraine in the late twentieth – early twenty-first century. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. Rivne: RDGU [in Ukrainian].

10. Kaluzhska, V. (2015). Mass culture of postmodernism and its pop images. *Naukovyi visnyk. Serii «Filosofiiia»*. Kharkiv: KhNPU, 28–37 [in Ukrainian].

11. Kulaga, T. O., Szeged, N. A. (2020). Modern pop vocal performance in the dimensions of the principle of cultural conformity. Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU. Riga: Izdevniecība "Baltija Publishing" [in Ukrainian].
12. Lastovetskaya-Solanskaya, Z. M. (2007). Musical values and needs in the modern cultural continuum of Ukraine: author's ref. dis... cand. mist. Lviv. URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/273014.htm> (accessed 03.01.2022) [in Ukrainian].
13. Lyashchenko, I. (2012). Aktualni problemy dukhovnosti. Kryvyi Rih, 13, 245–255 [in Ukrainian].
14. Mozgovyi, M. P. (2007). Formation and tendencies of development of the Ukrainian pop song: dis. ... cand. art history: 17.00.01. Kyiv [in Ukrainian].
15. Otkidach, V. (2013). Variety singing and show business. Vinnytsia [in Ukrainian].
16. Plahotniuk, V. (2010). Variety synthesis of arts. Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti, 259–266. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2010_11_36 (accessed 03.01.2022) [in Ukrainian].
17. Poplavsky, M. (2003). Anthology of modern Ukrainian pop. Kyiv: Presa Ukrainy [in Ukrainian].
18. Popovych, N. (2002). Variety and music art - educational influence and multifunctionality. Problemy humanizmu i osvity. Vinnytsia, 1, 241–245 [in Ukrainian].
19. Ryabukha, T.M. (2017). Origins and intonation components of the Ukrainian song stage: author's ref. dis. candidate of art history. Kharkiv [in Ukrainian].
20. Samaya, T. (2017). Vocal art of pop as a factor in the cultural life of Ukraine in the second half of XX – early XXI century: dis. Cand. art history. Kyiv [in Ukrainian].
21. Sapozhnik, O. V. (2001). Musical and aesthetic education of high school students (on the material of modern popular pop music): author's ref. dis. ... cand. ped. Science : 13.00.02. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].
22. Solodovnyk, V. Encyclopedia of modern Ukraine. Available at: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=18031 (accessed: 03.01.2022) [in Ukrainian].
23. Tormakhova, V. (2007). Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis: dis. ... cand. art history: 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
24. Tormakhova, A. (2018). Globalization and transculturation in the musical culture of XX–XXI centuries. Visnyk NAKKKiM, 2, 134–138 [in Ukrainian].
25. Shevchenko, N. (2012). Synthesis of performing manners as a creative factor of modern vocal music. Visnyk DAKKKiM, 3, 183–187 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 05.04.2022
Отримано після доопрацювання 03.06.2022
Прийнято до друку 15.06.2022*

УДК 130.2+379.8

Цитування:

Діденко Н. О. Сучасні індустрії дозвілля як феномен масової культури. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 87–93.

Діденко Ніна Олександрівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5916-7409>
didenko.newart@gmail.com

Didenko N. (2022). Leisure industries as a phenomenon mass culture. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 87–93 [in Ukrainian].

СУЧАСНІ ІНДУСТРІЇ ДОЗВІЛЛЯ ЯК ФЕНОМЕН МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Мета роботи – дослідити особливості появи і розвитку сучасних культурних індустрій, що є породженням масової культури. **Методологія дослідження** поєднує системний підхід з такими методами. Структурний метод застосовано для виявлення ролі й місця масової культури в загальній системі й структури культури, а також для з'ясування структури культурних дозвіллевих індустрій, що опосередковані технологічним субстратом та масовою культурою як сукупністю технологій і комунікацій. Культурологічний та семантичний методи обумовили визначення дослідження культурно-семантичного поля масової культури та його впливу на продуковані ним феномени. **Наукова новизна роботи** полягає в розширенні розуміння системи культурних індустрій дозвілля як феномену масової культури, що нарощують свій потенціал за допомогою сучасного комунікативного та інформаційного середовища. **Висновки.** У результат проведеного дослідження встановлено, що у соціально-культурному просторі сучасного українського суспільства, який завдяки інформаційно-комунікативним мережам становить частину глобального інформаційного простору, знаходять відбиття світові тенденції індустрії дозвілля, основні ознаки якої – мультимедійність, інтерактивність і віртуальність. Розглядаючи соціокультурний простір, у якому перебуває сучасний українець, необхідно відзначити повну інтегрованість його культурного й духовного життя у світову індустрію розваг в її вищому технологічному прояві – медіапросторі. Задоволення дозвіллевих потреб відбувається переважно шляхом споживання інформаційно-розважального контенту, що наразі становить соціальну проблему глобального масштабу. Україна інтегрована у світову масову культуру і, відповідно, – в медіа простір. Звідси постає багатовимірність культурних потреб, що викликана багатошаровістю соціуму, який виглядає гетерогенною системою, що охоплює людей різного віку, рівня освіти, відмінних зацікавлень і цінностей.

Ключові слова: масова культура, дозвіллеві практики, соціально-культурний простір, індустрія дозвілля, інформаційні технології, медійний простір.

Didenko Nina, Graduate Student of the National Academy of Culture and Arts Management
Modern leisure industries as a phenomenon mass culture

The purpose of the work is to investigate the peculiarities of the emergence and development of modern cultural industries, which are the product of mass culture. **The research methodology** combines a systematic approach with structural methods - to identify the role and place of mass culture in the general system and structure of culture, as well as to clarify the structure of cultural leisure industries mediated by technological substrate and mass culture as a set of technologies and communications. Culturalological and semantic methods led to the definition of the cultural-semantic field of mass culture and its influence on the phenomena produced by it. **The scientific novelty of the work** is to expand the understanding of the system of cultural leisure industries as a phenomenon of mass culture, which increases their potential through a modern communicative and information environment. **Conclusions.** As a result of the study, it was found that the socio-cultural space of modern Ukrainian society, which due to information and communication networks is part of the global information space, reflects global trends in the leisure industry, the main features of which are multimedia, interactivity, and virtuality. Considering the socio-cultural space in which the modern Ukrainian is, it is necessary to note the full integration of his cultural and spiritual life into the world entertainment industry in its highest technological manifestation - the media space. Leisure needs are met mainly through the consumption of information and entertainment content, which is currently a social problem on a global scale. Ukraine is integrated into the world mass culture and, accordingly, into the media space, hence the multidimensionality of cultural needs caused by the multilayered society, which looks like a heterogeneous system that includes people of different ages, different levels of education, different interests and values.

Key words: mass culture, leisure practices, socio-cultural space, leisure industry, information technologies, media space.

Актуальність теми дослідження. Незважаючи на те, що соціум багатшаровий і мультикультурний, масова культура сучасності є домінантною. Технічний прогрес спричинив кризу соціально-культурної ідентичності – національної, релігійної, соціально-групової, особистісної. Це сталося в індустріальну епоху, але з того часу ознаки «масовості» культури зазнали змін – індустріальне суспільство змінили постіндустріальне й інформаційне, відтак соціум як реципієнт культурних артефактів теж зазнав суттєвих трансформацій, які не означали, що відбувається процес стирання культурних відмінностей (гомогенізація) культурних практик. Навпаки, твердження, що масова культура передбачає неодмінну втрату індивідуальної ідентичності учасників процесу комунікації, виявилось багато в чому хибним, адже постійне збільшення кількості зразків і ускладнення смислу культури завдяки технічним засобам вимагало від них активних, усвідомлених дій, чіткої позиції.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичні моделі масової культури були сформовані на стадії її зародження в класичній, посткласичній і постмодерністській традиціях. На початку дослідження нового на той час феномена його вважали псевдокультурою, оскільки вона не сприяла соціальному прогресу і духовній еволюції людини. Т. Адорно, М. Горкгаймер, У. Еко та багато інших мислителів оцінювали його (феномен) негативно, внаслідок переважання інших культурних форм (насамперед елітарних) над цінностями «маси» – міфологічних, орієнтованих не на реальні образи, а на пасивне сприйняття спотвореної дійсності.

Водночас, автори і послідовники теорії так званого «футурологічного оптимізму» (Д. Белл, Ю. Хабермас, Е. Тоффлер) розглядали масову культуру як цілком задовільну, історично неминучу фазу розвитку культури людства, своєрідну організацію буденної свідомості в інформаційному суспільстві. Культуріндустрії розпочали досліджувати ті ж само соціологи Франкфуртського інституту соціальних досліджень, більш відомого як «франкфуртська школа»: Т. Адорно («Соціологія музики», «Теорія естетики», «Авторитарна особистість», «Діалектика просвітництва» тощо), М. Горкгаймер, («Діалектика просвітництва») В. Бенямін («Мистецький твір в епоху технічного відтворення»), З. Кракауер

(«Психоісторія німецького кіно») Г. Маркузе («Одновимірна особистість») та ін. [3, 6]. Культуріндустрію досліджували також Р. Барт, та постструктуралісти Ж. Лакан, М. Фуко. Французькі соціологи П. Бурдьє та Ж. Бодрійяр розвинули цю тему: перший ввів культуріндустрію у свою теорію як чинник формування стилю життя, а другий – як основне джерело формування симулякрів, що опанували символічну царину в постмодерному суспільстві [3, 7].

Постіндустріальна цивілізація пов'язується з масовою культурою, яка особливо в кінці ХХ – на початку ХХІ століття переходить межі стратової соціологічної індикації і набуває ознак позасоціологічних, більш розмитих характеристик у плані належності до тих чи інших верств населення, регіонів і етнокультурних реалій. Масова культура стає планетарним явищем, набуває тих якостей глобалізації, які розмивають усі межі, усі кордони, бо цьому сприяє комунікація [8, 6]. Серед українських дослідників означеної проблематики – А. Бойко [1], І. Бондаренко [2], Б. Горобчук [3], Ж. Денисюк [4], О. Макар [5], О. Наумкіна [7], Ю. Новиченко [8], А. Прилуцька [9], А. Шевченко [10] та ін.

Мета роботи – дослідити особливості появи і розвитку сучасних культурних індустрій, що є породженням масової культури.

Виклад основного матеріалу. «Масовизація» культури, що відбулась у ХХ і триває у ХХІ століттях, стала можливою завдяки комунікаційним технологіям, але жоден з дослідників цього процесу не заперечує, що масовидні форми певною мірою відомі й у попередні історичні епохи. Не було лише такого стрімкого поширення пропозиції, що стимулює попит на все, що споживає людина: їжу, одяг, помешкання, побутову техніку, предмети щоденного вжитку, освіту, продукцію розважальної індустрії. У системі масової культури ціннісним є продукт (зокрема духовний), на який стимульовано попит.

Як відзначає Р. Інглхарт, домінуюча в сучасному світі культурна матриця є результатом безпрецедентної економічної і фізичної безпеки в повоєнні роки, яка зумовила міжгенераційний зсув від матеріалістичних до постматеріальних цінностей. «Поява постматеріалізму відбиває не обертання полярностей, а зміну пріоритетів: економічний і фізичний безпеці постматеріалісти аж ніяк не надають негативної цінності – вони, як і кожен, оцінюють її позитивно; але, на відміну від

матеріалістів, ще більших переваг надають самовираженню і якості життя» [12, 23]. Г. Маркузе щодо цього ще 1964 року зазначав, що новизна сьогодишньої ситуації полягає в згладжуванні антагонізму між культурою і соціальною дійсністю шляхом відторгнення чужих елементів у високій культурі, завдяки яким вона створювала інший вимір. Ліквідація двомірної культури відбувається не за допомогою заперечення і відкидання «культурних цінностей», а за допомогою їх повного вбудовування, утвердився й порядок їх масового відтворення і демонстрації [6, 93].

Планетарний масштаб поширення нової шкали цінностей справді спричинив кризу соціально-культурної ідентичності (національної, релігійної), міфологізуючи свідомість людини, формуючи некритичне мислення з орієнтацією на підказку (завжди можна подивитися в Google). Але не зважати на переважання в сучасному світі масової культури як системи цінностей, сьогодні ніхто не наважується, оскільки її поява – об'єктивний процес, спричинений багатьма факторами. І як будь-яка система, масова культура ієрархічна і складається з компонентів – елементів (підсистем), взаємозалежних і взаємозумовлених.

На наш погляд, домінантності і масштабності цій системі надає те, що її користувачами є всі верстви населення, зокрема й ті особистості, класи, групи та об'єднання, які споживають артефакти елітарної культури і, «за визначенням», вищі за масу. Таким чином, масовість – це атрибут не тільки «натовпу». Комунікативне культурне поле, породжене технічним прогресом, є системою загального користування, воно спільне для всіх індивідів соціуму незалежно від їх культурних потреб. Так, масова культура справді формує масову свідомість, маніпулює соціумом, але вона й інформує, рекламує, розважає, культивує здоровий спосіб життя, вона неоднорідна як по вертикалі (ієрархічно), так і по горизонталі (як сукупність окремих, майже не пов'язаних між собою компонентів).

На думку О. Наумкіної, дослідники, що дотримуються оптимістичної точки зору на роль масової культури в житті суспільства, вказують що: – вона притягує до себе маси, що не уміють продуктивно використовувати свій вільний час; – створює свого роду семіотичний простір, який сприяє тіснішій взаємодії між членами високотехнологічного суспільства; дає можливість широкій аудиторії познайомитися з творами традиційної (високої) культури [7, 124].

Інформаційна складова, зокрема засоби масової комунікації, сприяли формуванню масової культури як явища, що має технологічну природу, спрямовану на тиражування копій продуктів (артефактів) без суттєвих обмежень. Окрім засобів, до інформаційної складової належать змістовні форми подання інформації споживачам, але індустріального характеру надає масовій культурі насамперед технологія: де вона присутня, там є достатні підстави для індустріального розвитку соціального явища, що раніше було навіть важко собі уявити.

В економічно розвинених країнах відбувається перехід до нового типу соціально-економічного розвитку – постіндустріального суспільства, у якому домінує не «виробнича економіка» (production economy), а «обслуговуюча економіка» (service economy). Основною сферою зайнятості та джерелом доходу стає не тільки й не стільки промисловість, скільки гуманітарні галузі та сфера послуг. Модель суспільства є комунікаційною моделлю взаємного «обміну послугами». У постіндустріальному суспільстві художня культура як носій художньо-рефлексивного потенціалу стає стратегічним пріоритетом сучасних бізнес-процесів розвинених країн саме тому, що оперативно трансформувалася в потужну індустрію естетично-статусних послуг [9, 28-29]. Інтернет-комунікація відкрила унікальні можливості для трансляції нематеріальних цінностей, «вживлення» у свідомість суспільства будь-яких ідей і наративів, моделей поведінки і зразків для наслідування, принаймні для тієї частини суспільства, яка відчужена від структур управління економікою. Інша складова – *сфера дозвілля* – існує стільки часу, скільки й людство, але індустріального характеру набула саме внаслідок «масовизації» суспільних відносин і прогресу комунікаційних технологій. У сучасній масовій культурі ми можемо виділити три напрями сфери дозвілля:

індустрію інтелектуального й естетичного дозвілля, що охоплює «культурний туризм», художню самодіяльність, колекціонування, гуртки і товариства за інтересами, науково-просвітницькі установи;

індустрію розважального дозвілля, що містить масову художню культуру з усіма видами мистецтва, розважальними виставами, видовищними видами професійного спорту, клубами, дискотеками та іншими інститутами, що сприяють психічній розрядці людини;

індустрію оздоровчого дозвілля, зокрема курорти, спортивний туризм, масову фізкультуру, косметичні фірми і послуги.

З нашого погляду, класифікація галузей індустрії дозвілля може набувати різних форм, залежно від методології дискурс-аналізу цієї сфери як комунікаційного явища. Можна навести багато прикладів «індустріалізації» дозвіллевої діяльності, переведення її у промислове русло. Щодо галузей сфери дозвілля, можна навести такий перелік функцій кожної з них, він підтверджує індустріальний спосіб провадження певного виду діяльності. До сфери дозвіллевої діяльності, що визначається масовою культурою, можна віднести такі індустрії: відпочинку; розваг, свята; шоу-індустрію; сімейного дозвілля; ігрову; комп'ютерну; творчу; музичну; танцю; кіно; звукозапису; туризму; краси, моди, спорту тощо. Цей перелік не вичерпує усіх можливих складових. Кожну з названих галузей можна визначити як індустрію, проте, з нашого погляду, не в усіх випадках можна застосовувати цей термін. Так, правомірно визначати галузі дозвіллевої діяльності, на продукцію та/або послуги якої є попит і яка має певний рівень організаційного оформлення.

Зокрема, спорт в масовому суспільстві – це передусім професійна діяльність, основна характеристика якого – видовищність. Він становить вагомий компонент індустрії дозвілля, який має значно диференційовану спортивну практику, кожна з яких можна (за певних умов) класифікувати як окремий вид індустрії. Але, окрім професійного спорту, є сфери фізичної культури і фізичного виховання людини. У першому випадку для індивіда масового суспільства головною мотивацією для занять спортом є отримання задоволення й гострих емоцій від спостереження за боротьбою професіоналів у спорті та співпереживання (особливо в ігрових видах спорту – так зване «вболівальництво»). У другому випадку головним стимулом є власний фізичний розвиток і зміцнення здоров'я. У XX столітті обидва напрями «індустріалізувалися» і розвиваються як галузь (і підгалузі) дозвілля на комерційній основі. Кількість галузевих «гілочок» на одному «дереві» спорту весь час зростає і змінюється, тому остаточна класифікація навряд чи можлива.

Це ж стосується й шоу-індустрії, яка охоплює різні мистецькі напрями, розподіляється на окремі галузі/підгалузі. Часом однаковими за значенням вважають поняття «масове» й «популярне» мистецтво. На

нашу думку, провідною функцією масової культури треба визнати рекреативну, пов'язану зі сферою фізичної і психологічної репродукції, реабілітації людини. Детально рекреативну функцію буде розглянуто далі, як об'єкт нашого дослідження. Але, системотворчу роль цієї функції відзначимо одразу, адже вона безпосередньо впливає на інші функціональні ознаки явищ масової культури, на їх зміст.

Масова культура – це культура повсякденного буття, вона характеризує насамперед особливості виробництва й споживання культурних цінностей. Для традиційної культури характерне просвітницьке спрямування. Вона мала на меті залучити людину до високого, вічного. Модель культури постіндустріального суспільства ґрунтується на інших концептуальних засадах – гедоністичних, комунікативних, компенсаторних, креативних, мета яких – захистити від надмірного психічного напруження внаслідок невинно зростаючих інформаційних потоків. Найдинамічніше в просторі художньої культури споживаються ті товари або послуги, які стають знаком певного життєвого стилю, належності до тієї чи іншої соціальної групи. Відмова від споживання такого товару-знака рівнозначна відмові від інтеграції в соціальне життя. Споживання товару-знака в сучасній цивілізації дозвілля стає ключем до залучення імперсонального дисперсного колективу – цінителів класики, знавців авангардної драматургії, фанатів рок-музики та ін. Цей колектив – уявний, але об'єднаний деяким набором засвоєних загальних цінностей, і цієї спільності достатньо, щоб забезпечити дієвість технологій економіки бажань [9, 30].

Рекреативна функція є компонентом будь-якого явища масової культури як функція розрядки, відпочинку, відновлення життєвих сил. Без неї решта трансформованих функцій втрачають сенс, оскільки тоді втрачається мотив, що спонукає трансформувати цінності традиційної культури. Фізичну рекреацію і пов'язану з нею індустрію дозвілля розглянемо окремо, компоненти явищ масової культури в цьому контексті постають як психічна рекреація, зняття стресів тощо.

Як би парадоксально це не виглядало, але опосередковано рекреативна функція стимулює в індивідів споживацьку свідомість, адже уникнення стресів, психологічний комфорт та інші різновиди психічної (емоційної) розрядки зумовлюють:

пасивне споживання мистецьких творів (найпоширенішої форми дозвілля, а для багатьох – єдиною можливою);

пасивне сприйняття послуг з організації дозвілля сторонніми особами / структурами, які звільняють від необхідності облаштувати дозвілля самотужки;

сприйняття похідних продуктів масової культури (ціннісних артефактів) як маркерів комфорту, зручності, престижу, соціальної стабільності;

надання переваг процесу релаксації над його наслідками;

прагнення свята як логічного завершення трудового циклу і можливості «розвантажити» нервову систему, відкинути соціальні маски.

Зміни в соціокультурному просторі ХХІ століття, порівняно навіть з останньою чвертю ХХ століття, коли індустрія дозвілля мала виключно комерційний характер, свідчать, що завдяки інформаційним технологіям, споживанню медійних ресурсів вона стала елементом повсякденного побуту людини.

Рекреаційну інфраструктуру й ресурсну базу української індустрії дозвілля лише опосередковано можна пов'язувати з масовою культурою, хоча не менш важливий й інший її сегмент – індустрія розваг. Окремий розгляд цих двох сегментів – відпочинку й розваг, методологічно виправданий, оскільки явищами масової культури повною мірою можна вважати напрями індустрії дозвілля.

Аналіз видів послуг, які надає індустрія розваг, переконує, що все це практики масової культури, отже, розважальні функції (по суті, гедоністичні) можна вважати практичною реалізацією функцій масової / популярної культури як такої. З нашого погляду, поняття «масова / популярна культура» й «розважальна індустрія» настільки близькі за змістом, що їх можна розглядати як синонімічні (з певними застереженнями, залежно від контексту). Окрім того, що індустрія розваг є реалізацією рекреативної і пов'язаних з нею компенсаторної, адаптивної та інших функцій, вона, починаючи з першої третини ХХ століття, бурхливо розвивається як окремий сектор економіки. Це дає підстави певною мірою штучно розмежовувати *entertainment* (розваги) і *leisure* (відпочинку), адже туристична, санаторно-курортна галузі є секторами економіки, що виникли задовго до появи масової культури.

На початку ХХІ століття індустрія розваг стала провідною галуззю третинного сектору (англ. – *Tertiary Sector*) світової економіки (перший – сировинний, англ. – *rawmaterials*;

вторинний – виробництво, англ. – *manufacturing*).

Отже, послуги в індустрії розваг досить специфічні, адже надаються адаптована інформація, гарний настрій, релаксація – зниження тону м'язів людини внаслідок внутрішнього спокою і зняття нервового напруження, відмежування від усіх проблем і негараздів. До індустрії розваг відносимо музичну, танцювальну та індустрію мод, адже сучасний формат цих галузей означає їх функціонування насамперед як медіакультур. Вони розвиваються в медіасередовищі, проте функціонують не тільки у сфері комунікативних послуг (тобто в системах поширення інформації і продажу продукції на всіх видах носіїв), а й безпосередньо у сфері публічних видовищ і розваг – в індустрії свята.

Крім послуг в індустрії свята входять ще кілька галузей індустрії дозвілля, які певною мірою належать до свят, зокрема театральноконцертна, соціально-культурна сфери, готельна галузь та індустрія гостинності. Готелі і гостинність розмежовані лише тому, що гостинність (*hospitality*) – це більш широкий спектр послуг, ніж суто готельне розміщення.

Індустрія розваг і свята – це явища масової культури, в яких реалізується рекреативна, гедоністична функції дозвілля. Їх поширення на всі цивілізаційні процеси триває: безперервно розвиваються ресурсна база й інфраструктура індустрії розваг. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть відбулись такі зміни, що можна впевнено говорити про якісно новий стан дозвіллевої діяльності і принципово нові її форми, пов'язані з використанням інформаційних технологій. Технічна складова стає середовищем проживання сучасної людини, невід'ємною складовою її повсякденного побуту, відрізняючи цим епоху постіндустріального дозвілля від попередніх епох.

Національні культурні форми виробництва і споживання втягуються у нову глобальну, цивілізаційну сферу, що охоплює увесь світ, і відповідно до транснаціональних завдань та стандартів видозмінюється. Проте спрацьовує інстинкт соціокультурного самозбереження, активізується пошук нових природних і культурних ресурсів для забезпечення національної своєрідності, збереження національно-культурних цінностей [10, 215–216].

Наукова новизна роботи полягає в розширенні розуміння системи культурних індустрій дозвілля як феномену масової культури, що нарощують свій потенціал за

допомогою сучасного комунікативного та інформаційного середовища.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що у соціально-культурному просторі сучасного українського суспільства формуються світові тенденції, тому нині він становить частину світової телекомунікаційної мережі, основні ознаки якої – мультимедійність, інтерактивність і віртуальність. У соціально-культурному просторі сучасного українського суспільства, який завдяки інформаційно-комунікативним мережам становить частину глобального інформаційного простору, знаходять відбиття світові тенденції індустрії дозвілля, основні ознаки якої – мультимедійність, інтерактивність і віртуальність. Розглядаючи соціокультурний простір, у якому перебуває сучасний українець, необхідно відзначити повну інтегрованість його культурного й духовного життя у світову індустрію розваг в її вищому технологічному прояві – медіа просторі. Задоволення дозвіллевих потреб відбувається переважно шляхом споживання інформаційно-розважального контенту, що наразі становить соціальну проблему глобального масштабу. Проте в українському суспільстві дозвіллеві потреби задовольняються не лише в пасивному режимі – в інтернеті, під час перегляду телепрограм і кінопродукції, відеоігор тощо. Україна є інтегрованою у світову масову культуру і, відповідно, в медіа простір, звідси постає багатовимірність культурних потреб, що викликана багатшаровістю соціуму, який виглядає гетерогенною системою, що охоплює людей різного віку, різного рівня освіти, різних зацікавлень і цінностей. Водночас такий чинник створює ситуацію, яку можна вважати конфліктом поколінь (певною мірою, адже відвертого протистояння в Україні не спостерігається, скоріше, є співіснування світоглядів і способів життя різних поколінь).

Література

1. Бойко А. О. Структурно-функціональний аналіз масової культури. *Науковий вісник. Серія «Філософія»*. Харків: ХНПУ, 2015. Вип. 44. С. 18–30.
2. Бондаренко І. С. Вплив масової культури на сучасні споживчі практики. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. 2014, № 1101. С. 171–174.
3. Горобчук Б. Д. Індустрія культури в сучасних суспільних трансформаціях : автореф. дис. ... канд. соціол. наук : 22.00.04 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2012. 16 с.

4. Денисюк Ж. З. Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації: вид. 2-е: монографія. Київ: НАКККиМ, Видавець Олег Філюк, 2017. 224 с.
5. Макар О. Р. Масова культура та естетичний смак. *Культура народів Причорномор'я*. 2012. № 235. С. 149–154.
6. Маркузе Г. Одновимірний людина. Дослідження ідеології розвинутого індустріального суспільства. *Сучасна зарубіжна соціальна філософія: Хрестоматія*. Київ : Либідь, 1996. С. 87–134.
7. Наумкіна О. С. Масова культура в сучасній Україні. *Вісн. Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2012. № 3. С. 123–127.
8. Новиченко Ю. М. Масова культура другої половини ХХ століття в контексті глобалізаційних процесів: автореф. дис. ... канд. культурології. Київ: нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова, 2012. 20 с.
9. Прилуцька А. Є. Масова культура як соціально-ціннісна детермінанта сучасної художньої культури. *Гуманітарний часопис*. 2013. № 4. С. 26–32.
10. Шевченко А. А. Національно-культурні цінності у контексті сучасних тенденцій розвитку України. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 32. С. 209–216.
11. Bell I. Family Therapy in Motion: Observing, Assessing and Changing the Family Dance. *Theoretical approaches in Dance Movement Therapy* / ed. by Perry Lewis. Iowa ; Dubuque : Kendall ; Hunt Publishing Company, 1984. P. 101–143. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S019745569090007D> (accessed: 16.01.2022).
12. Inglehart R. Modernization and postmodernization. *Modernization and Postmodernization*, Princeton University Press, 1997. 464 p.

References

1. Boyko, A. A. (2015). Structural and functional analysis of mass culture. *Scientific Bulletin. Philosophy series*. Kharkiv: KhNPU, 44, 18–30 [in Ukrainian].
2. Bondarenko, I. S. (2014). The influence of mass culture on modern consumer practices. *Bulletin of Kharkiv National University named after V.N. Karazina*, 1101, 171–174 [in Ukrainian].
3. Gorobchuk, B. D. (2012). Industry of culture in modern social transformations: author. dis. ... cand. sociol. Sciences: 22.00.04. Kyiv. nat. univ. T. Shevchenko [in Ukrainian].
4. Denisiuk, Zh. Z. (2017). Mass culture and national-cultural identity in the age of globalization. Kyiv: NACCKiM, Publisher Oleg Filyuk [in Ukrainian].
5. Makar, O. R. (2012). Mass culture and aesthetic taste. *Culture of the peoples of the Black Sea region*, 235, 149–154 [in Ukrainian].
6. Marcuse, G. (1996). One-dimensional man. Research of ideology of the developed industrial society. *Modern foreign social philosophy: Reader*. Kyiv: Lybid, 87–134 [in Ukrainian].

7. Naumkina, O. S. (2012). Mass culture in modern Ukraine. Visn. State. acad. ker. personnel of culture and arts. Kyiv, 3, 123–127 [in Ukrainian].

8. Novichenko, Y. M. (2012). Mass culture of the second half of XX century in the context of globalization processes: author. dis.. cand. kulturology. Kyiv [in Ukrainian].

9. Prylutska, A. E. (2013). Mass culture as a socio-value determinant of modern art culture. Humanities magazine, 4, 26–32 [in Ukrainian].

10. Shevchenko, A. A. (2014). National and cultural values in the context of current trends in Ukraine. Current issues of history, theory and practice of art culture, 32, 209–216 [in Ukrainian].

11. Bell, I. (1984). Family Therapy in Motion: Observing, Assessing and Changing the Family Dance.

Theoretical approaches in Dance Movement Therapy, ed. by Perry Lewis. Iowa; Dubuge: Kendall; Hunt Publishing Company, 101–143. Available at: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S19745569090007D> (Accessed: 16.01.2022) [in English].

12. Inglehart, R. (1997). Modernization and postmodernization. Modernization and Postmodernization, Princeton University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 17.04.2022

Отримано після доопрацювання 15.05.2022

Прийнято до друку 22.05.2022

Цитування:

Коритна А. І. Школа бальної хореографії КНУКіМ у сучасному науковому дискурсі. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 1. С. 94–98.

Коритна Аліна Ігорівна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3049-9001>
alina4342@icloud.com

Korytna A. (2022). School of Ball Choreography by KNUKiM in Modern Scientific Discourse. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 94–98 [in Ukrainian].

ШКОЛА БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ КНУКІМ У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Мета – виявити основні підходи до осмислення діяльності школи бальної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ) у сучасних наукових дослідженнях. **Методологія дослідження.** Застосовано методи аналізу й синтезу; історичний – для розгляду наукових публікацій в хронологічній послідовності; метод теоретичного узагальнення – для формулювання висновків та ін. **Наукова новизна** полягає у виявленні ступеня дослідженості феномена «школи бальної хореографії КНУКіМ» й основних підходів до осмислення його діяльності. **Висновки.** Аналіз наукового дискурсу щодо школи бальної хореографії КНУКіМ довів важливість не лише вузькофахової хореографічної оптики, а правомірність застосування культурологічних підходів, зважаючи на масштабність феномену названої школи. Фактично лише Т. Павлюк та А. Підлипська розглядають власне «школу бальної хореографії КНУКіМ», а не окремі аспекти її діяльності, не називаючи феномен «школою». Більшість авторів, вдаючись до демонстрації вагомості наукового та методичного доробку викладачів бального танцю КНУКіМ, а також випускників кафедри бальної хореографії, доводять правомірність застосування поняття «наукова та педагогічна школа». Попри численні згадки про кафедру бальної хореографії КНУКіМ та її представників, слід констатувати, що дослідники не надали належної уваги передумовам та характеристикам процесів становлення мистецько-педагогічної школи бальної хореографії КНУКіМ, з'ясуванню основних напрямів роботи кафедри бальної хореографії КНУКіМ як мистецько-педагогічної школи та її ролі у культурно-мистецькому житті України, виявленню персонального внеску представників школи, розробленню періодизації діяльності школи та ін. Актуальність проведення цього дослідження є незаперечною, а його результати можна буде використати у подальших теоретичних розробках, присвячених діяльності мистецьких, педагогічних, наукових шкіл у процесах культуротворення і хореографічного мистецтва в Україні.

Ключові слова: кафедра бальної хореографії КНУКіМ, українська культура, мистецька школа, науковий дискурс.

Korytna Alina, graduate student of the Kyiv National University of Culture and Arts
School of Ball Choreography by KNUKiM in Modern Scientific Discourse

The purpose of the article is to identify the main approaches to understanding the activities of the school of ballroom choreography of the Kyiv National University of Culture and Arts (KNUKiM) in modern research. **Research methodology.** Methods of analysis and synthesis are applied; historical for consideration of scientific publications in chronological order; method of theoretical generalization for formulating conclusions, etc. **Scientific novelty.** The scientific novelty is to identify the degree of research of the phenomenon of "school of ballroom choreography KNUKiM" and the main approaches to understanding its activities. **Conclusions.** The analysis of the scientific discourse on the school of ballroom choreography of KNUKiM proved the importance not only of narrow choreographic optics but also the legitimacy of the application of culturological approaches, given the scale of the phenomenon of this school. In fact, only T. Pavliuk and A. Pidlypska consider the "school of ballroom choreography of KNUKiM", and not some aspects of its activities, without calling the phenomenon "school". Most of the authors, resorting to demonstrating the importance of scientific and methodological achievements of ballroom dance teachers KNUKiM, as well as graduates of the Department of Ballroom Choreography, prove the legitimacy of the definition of "scientific and pedagogical school". Despite numerous mentions of the Department of Ballroom Choreography KNUKiM and its representatives, it should be noted that researchers have not paid due attention to the preconditions and characteristics of the formation of art and pedagogical school of ballroom choreography KNUKiM, clarifying the main directions of the Department of Ballroom Choreography its role in the cultural and artistic life of Ukraine, the identification of the personal contribution of school representatives, the development of periodization of school activities, etc. The relevance of such a study is undeniable, and its results can be used in further theoretical developments on the activities of art, pedagogical, scientific schools in the process of cultural creation, choreographic art in Ukraine, etc.

Key words: Department of Ballroom Choreography KNUKiM, Ukrainian culture, art school, scientific discourse.

Актуальність теми дослідження. Діяльність наукових, педагогічних, мистецьких шкіл як формальних та/або неформальних об'єднань відіграє важливу роль в культурі України. Серед мистецько-педагогічних та наукових шкіл у сфері танцювального мистецтва помітне місце посідає школа бальної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ), дослідження діяльності якої сприятиме вирішенню проблеми комплексного осягнення місця й ролі таких феноменів у культурному просторі України, сприятиме відтворенню цілісної панорами культурних процесів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Масштабність культуротворчої діяльності мистецько-педагогічної школи бальної хореографії КНУКіМ зумовлює науковий інтерес до неї фахівців, серед яких О. Касьянова [6], Т. Павлюк [10; 11], А. Підлипська [12] та ін. Попри усвідомлення важливості кафедри більшістю дослідників сфери хореографічної освіти, у багатьох працях вона або окремі аспекти її діяльності лише згадуються (наприклад, О. Бігус [2], Т. Благова [3; 4], Н. Терешенко [13]), чи не згадуються взагалі, хоча заявлена проблематика публікацій це передбачає (наприклад, стаття Н. Горбатової та С. Єфанової [5] та ін.). Серед достовірних джерел слід назвати публікацію Д. Базели [1] та матеріали офіційного сайту КНУКіМ щодо освітньо-професійної програми «Бальна хореографія» факультету хореографічного мистецтва [9]. Можна констатувати, що комплексного дослідження, присвяченого мистецько-педагогічній школі бальної хореографії КНУКіМ у культурі України, зокрема, її місця у науковому дискурсі, досі проведено не було.

Мета статті – виявити основні підходи до осмислення діяльності школи бальної хореографії КНУКіМ у сучасних наукових дослідженнях.

Виклад основного матеріалу дослідження. До проблеми визначення поняття «школа» (наукова, художня, педагогічна та ін.) зверталися науковці різних сфер, серед них і провідні фахівці з бібліотекознавства та культурології В. Шейко, М. Каністратенко та Н. Кушнарєнко, які осмислили та деталізували поняття «наукова школа» [14; 15]. Екстраполюючи результати їх дослідження в художньо-педагогічну площину, можемо визначити поняття «школи» як неформального та/або формального творчого об'єднання декількох поколінь митців, науковців, педагогів, «характерними ознаками яких є наявність лідера – засновника напряду

(програми), його учнів-послідовників, прибічників сталих традицій, сформованих у колективі, згуртованість навколо успішного розв'язання соціально- і професійнозначущої проблеми, ефективність функціонування школи», свідченням чому є «якість та кількість» проєктів і навчально-тренувальної діяльності, підготовлених фахівців, які беруть активну участь у сучасному культуротворенні [14, 42].

До таких феноменів можна віднести мистецько-педагогічну школу бальної хореографії КНУКіМ. Її становлення розпочалося з моменту введення до навчальних планів кафедри хореографії, що відкрилася в Київському державному інституті культури 1970 року, дисциплін з бального танцю. Мова йде не лише про історико-побутовий танець, що входив до академічної системи хореографічної підготовки упродовж багатьох десятиліть, і тривалий час в СРСР позиціонувався як дозволена форма бального танцю, а й про опанування танців європейської та латиноамериканської програм бальних танців. Водночас, до закладу здійснювався набір на навчання студентів, що спеціалізувалися на цьому різновиді хореографії, а згодом, у 1994 році була відкрита кафедра бальної хореографії.

Одним із етапів комплексного осмислення діяльності школи бальної хореографії КНУКіМ є розгляд сучасного наукового дискурсу. Досліджуючи генезис вітчизняної бальної хореографії в контексті загальносвітових процесів, О. Касьянова пов'язує перспективи розвитку бального танцювання саме з відкриттям кафедри після соціокультурних трансформацій 1991 року [6].

Виявляючи етапи професіоналізації бальної хореографії в історико-культурній динаміці, Т. Благова у науковій статті вдається до широких ретроспекцій, однак, не надає достатньої уваги становленню освіти як складника процесу професіоналізації сфери бального танцювання в Україні [3].

У дисертації «Розвиток хореографічної освіти в Україні XX – початок XXI століття» Т. Благова, розглядаючи історичний поступ бального танцю в Європі, не торкається його інституціоналізованих осередків, до яких відносять кафедри у закладах вищої освіти. Але слід зауважити, що дослідниця констатує провідну роль у підготовці фахівців хореографічного мистецтва Київського державного інституту культури (зараз – КНУКіМ): «...орієнтиром підготовки хореографічних кадрів в Україні в останню чверть XX ст. стає Київський державний інститут культури» [4, 406]. Попри те, що

кафедру бальної хореографії у названому закладі освіти було створено у 1994 році, окремо мова про неї на сторінках дисертації не ведеться. Хоча серед фахівців, діяльність яких «на різних етапах функціонування кафедри... органічно поєднувалася з науково-дослідною роботою, спрямованою на розробку теорії та практики навчання в галузі професійної хореографії», а також чия «плідна праця відкрила можливості для формування вітчизняної хореографічної педагогіки», названо О. Касьянову, яка стала першим завідувачем кафедри бальної хореографії у Київському державному інституті культури [4, 407].

Мистецтвознавець А. Підлипська застосовує географічний принцип, розглядаючи формування шкіл бального танцю на території України у другій половині ХХ ст. Авторка виокремлює декілька регіональних шкіл – київську, харківську, донецьку, севастопольську, але залишає поза увагою ряд інших регіональних осередків, що зарекомендували себе в Україні як потужні школи бального танцю (наприклад, львівська, запорізька, одеська та ін.). Стаття А. Підлипської важлива у методологічному аспекті, адже тут обстоюється правомірність застосування терміну «мистецько-педагогічна школа» по відношенню до спортивних та художніх навчальних осередків бального танцю. Причому береться до уваги не лише період незалежності України (від 1991 р.), а й демонструється генеза та певні етапи набуття досвіду роботи таких шкіл за радянських часів [12].

У праці А. Підлипської вказано, що однією з ключових ознак такої школи є системне поєднання у її роботі художньо-виконавської та науково-дослідницької діяльності, «коли лідер і члени мистецької школи демонструють свої результати не лише у вигляді творчих виступів, участі у фестивалях, конкурсах (про що свідчать численні Гран-прі, дипломи переможців, лауреатів), проведенні майстер-класів, семінарів тощо, а й у вигляді наукових розробок (дисертацій, монографій, підручників, наукових статей) як творця-лідера, так і його учнів» [12, 346]. Такою школою А. Підлипська вважає кафедру бальної хореографії КНУКіМ, засновану за ініціативи Олени Василівни Касьянкової, яка очолювала кафедру упродовж десяти років. О. Касьянова першою в СРСР захистила дисертацію з проблем бального танцю «Шляхи розвитку радянської бальної хореографії (історичний аналіз періоду 1917 – 1941 рр.)» [8]. Запропонованою О. Касьянковою класифікацією бального танцю [7], а також

іншими науковими результатами досліджень авторки упродовж багатьох років послуговуються у навчальному процесі студенти та фахівці спеціальності 024 «Хореографія» закладів вищої освіти. Важливим аргументом щодо правомірності віднесення названої кафедри до мистецько-педагогічної школи, на думку А. Підлипської, є те, що «викладачі кафедри бальної хореографії КНУКіМ (О. Просьолков, О. Вакуленко, Д. Базела, Д. Бевз, С. Єфанова, О. Касьянов, А. Крись, Т. Павлюк) активно розробляли різноаспектні проблеми теорії та практики бальної хореографії» [12, 346]. Ця теза не втратила актуальності й сьогодні, що доводить наш аналіз праць діючих викладачів дисциплін з бальної хореографії кафедри хореографічного мистецтва КНУКіМ.

Серед помітних досліджень останніх років, присвячених певним аспектам освіти у сфері бального танцювання, не можна оминати кандидатську дисертацію Н. Терешенко «Естетичне виховання старшокласників засобами бальної хореографії», де авторка, хоча і не згадує діяльність кафедри бальної хореографії КДІК (згодом – КНУКіМ), проте широко цитує праці О. Касьянкової та звертається до ряду наукових публікацій інших представників мистецько-педагогічної школи названої кафедри (Д. Базела, М. Богданова, Є. Нестеренко, Т. Павлюк та ін.) [13].

Вагомим етапним моментом як в історії мистецько-педагогічної та наукової школи бальної хореографії, так і в процесах осмислення діяльності кафедри в контексті бально-хореографічних процесів світового рівня, на наш погляд, став захист кандидатом мистецтвознавства, доцентом кафедри хореографічного мистецтва КНУКіМ Т. Павлюк у 2021 році першої в Україні докторської дисертації з проблем бального танцю «Бальна хореографія ХХ – початку ХХІ ст.: генезис, соціокультурний контекст, тенденції розвитку» [10].

У четвертому розділі дисертації проаналізовано українську систему підготовки фахівців з бальних танців, зокрема, висвітлено шляхи формування та специфічні техніко-естетичні характеристики регіональних вітчизняних танцювальних шкіл, проаналізовано систему підготовки фахівців бальної хореографії в українських закладах вищої освіти

На сторінках дисертації надано увагу творчому шляху Олега та Олени Касьянових, які починали виконавську кар'єру в м. Донецьку. Від 1974 року вони працювали у Києві й прислужились розбудові школи бальної хореографії КНУКіМ [10, 395].

Розглядаючи бальний танець як складник хореографічної освіти у педагогічних, класичних та гуманітарних, фізкультурно-спортивних, мистецьких закладах вищої освіти України, Т. Павлюк зупиняється на деяких аспектах підготовки фахівців бальної хореографії у КНУКіМ. Зокрема, підтримує думку А. Підлипської, що на кафедрі бальної хореографії була сформована наукова школа: «...на базі кафедри було створено справжню мистецтвознавчу школу, головним об'єктом дослідження якої стала бальна хореографія як феномен культури. Засновником наукової школи справедливо можна вважати Олену Василівну Касьянову, яка першою у Радянському союзі захистила наукову дисертацію по феноменології бального танцю. Інші викладачі кафедри бальної хореографії (М. Бевз, Д. Базела, О. Вакуленко, Н. Горбатова, С. Єфанова, О. Касьянова, С. Коломієць, М. Кеба, А. Крись, Т. Павлюк, О. Просьолков та ін.) також зробили значущий внесок у наукове дослідження теорії та практики бальних танців» [10, 418].

Авторка визнає існування наукової школи, але не говорить про мистецько-педагогічну, хоча наводить підтвердження наявності ознак такої школи, зокрема, розглядає освітню стратегію, розроблену на кафедрі від моменту заснування, що передбачала підготовку фахівців комплексної хореографічної кваліфікації; називає навчальні дисципліни, які цьому сприяли, а також наголошує на постійному оновленні навчальних планів підготовки студентів, введенні затребуваних дисциплін, що формують актуальні компетентності; у загальних рисах характеризує мистецькі та освітні досягнення випускників кафедри.

Наведений дискурс не претендує на вичерпність, а лише демонструє різну оптику щодо школи бальної хореографії КНУКіМ в українських наукових дослідженнях останніх років.

Висновки. Аналіз наукового дискурсу щодо школи бальної хореографії КНУКіМ довів важливість не лише вузькофахової хореографічної оптики, а й правомірність застосування культурологічних підходів, зважаючи на масштабність феномену названої школи. Фактично, лише Т. Павлюк та А. Підлипська розглядають власне «школу бальної хореографії КНУКіМ», а не окремі аспекти її діяльності, не називаючи феномен «школою». Більшість авторів, вдаючись до демонстрації вагомості наукового та методичного доробку викладачів бального танцю КНУКіМ, а також випускників кафедри бальної хореографії, доводять правомірність застосування визначення «наукова та

педагогічна школа». Попри численні згадки про кафедру бальної хореографії КНУКіМ та її представників, слід констатувати, що дослідники не надали належної уваги передумовам та характеристиці процесів становлення мистецько-педагогічної школи бальної хореографії КНУКіМ, з'ясуванню основних напрямів роботи кафедри бальної хореографії КНУКіМ як мистецько-педагогічної школи та її ролі у культурно-мистецькому житті України, виявленню персонального внеску представників школи, розробленню періодизації діяльності школи. Актуальність проведення такого дослідження є незаперечною, а його результати можна буде використати у подальших теоретичних розробках, присвячених діяльності мистецьких, педагогічних, наукових шкіл в процесах культуротворення, хореографічному мистецтву в Україні.

Література

1. Базела Д. Д. Перша в Україні та СНД кафедра бальної хореографії у вищій школі. *Київський національний університет культури і мистецтв у 2014 році: знаменні дати, славні ювілеї: календар*. Київ : КНУКіМ, 2014. С. 22–27.
2. Бігус О. Спадкоємність поколінь на факультеті хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв. *Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. [упор. А. М. Підлипська, ред. Т. В. Кунц], м. Київ, 25 квітня 2020 р. Київ : КНУКіМ, 2020. С. 7–12.
3. Благоева Т. Етапи професіоналізації бальної хореографії в історико-культурній динаміці. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2019. Вип. 1–2(13–14). С. 3–13.
4. Благоева Т. Розвиток хореографічної освіти в Україні ХХ – початок ХХІ століття : дис... доктора пед. наук : спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти». Полтава, 2021.
5. Горбатова Н. О., Єфанова С. О. Бальний танець в системі освіти: минуле і сучасність. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 64–69.
6. Касьянова О. В. Генезис вітчизняної бальної хореографії в контексті загальносвітових процесів. *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів* : матеріали всеукраїнської наукової конференції, Київ, 22–23 квітня 2004 року. Київ, 2004. С. 4–9.
7. Касьянова О. В. Класифікація сучасної бальної хореографії. URL : http://www.rusnauka.com/NTSB_2006/MusicaAndLif e/2_kas_janov%20o.je..doc.htm (дата звернення: 15.01.2022).
8. Касьянова О. В. Розширений професійний життєпис (Curriculum vitae) Касьянної Олени Василівни. 2015. URL : <https://knute.edu.ua/file/>

MjA=/15c735425ac781a1abdc9166727bab52.pdf (дата звернення: 15.01.2022).

9. Наша історія. ОПП «Бальна хореографія» факультету хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв. URL : <http://dance.knukim.edu.ua/ballroom-specialisation-history/> (дата звернення: 15.01.2022).

10. Павлюк Т. С. Бальна хореографія XX – початку XXI ст.: генезис, соціокультурний контекст, тенденції розвитку : дис... доктора мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2021. 560 с.

11. Павлюк Т. С. Мистецтво бальної хореографії в системі української вищої освіти. *Науковий огляд*. 2020. № 5(68). URL : <https://oaji.net/articles/2020/797-1599488231.pdf> (дата звернення: 15.01.2022)

12. Підлипська А. М. Регіональні школи бального танцю в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 30. С. 344–350.

13. Терешенко Н. В. Естетичне виховання старшокласників засобами бальної хореографії : дис... канд. пед. наук : спец. 13.00.07 «Теорія і методика виховання». Херсон, 2019. 271 с.

14. Шейко В. М., Каністратенко М. М., Кушнарєнко Н. М. Ідентифікація наукових шкіл культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілю: постановка проблеми. *Вісник Книжкової палати*. 2011. № 8. С. 41–43.

15. Шейко В. М., Каністратенко М. М., Кушнарєнко Н. М. Ідентифікація наукових шкіл культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілю: постановка проблеми (закінчення). *Вісник Книжкової палати*. 2011. № 9. С. 43–47.

References

1. Bazela, D. D. (2014). The first in Ukraine and the CIS department of ballroom choreography in high school. Kyiv National University of Culture and Arts in 2014: significant dates, glorious anniversaries. Kyiv: KNUKiM, 22–27 [in Ukrainian].

2. Bihus, O. (2020). Succession of generations at the Faculty of Choreographic Art of Kyiv National University of Culture and Arts. Traditions and innovations in choreographic culture (to the 50th anniversary of the Department of Choreography of Kyiv National University of Culture and Arts): Proceedings of the International. scientific-practical conf., (pp. 7–12). Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

3. Blahova, T. (2019). Stages of professionalization of ballroom choreography in historical and cultural dynamics. Current issues of art education and upbringing, 1–2(13–14), 3–13 [in Ukrainian].

4. Blahova, T. (2021). Development of choreographic education in Ukraine in the XX –

beginning of the XXI century. Doctor's thesis. Poltava [in Ukrainian].

5. Horbatova, N. O., & Yefanova S. O. (2021). Ballroom dancing in the education system: past and present. Notes on art criticism, 39, 64–69 [in Ukrainian].

6. Kasianova, O. V. (2004). The genesis of domestic ballroom choreography in the context of global processes. Theatrical and choreographic art of Ukraine in the context of world socio-cultural processes: Proceedings of the All-Ukrainian scientific conference. Kyiv [in Ukrainian].

7. Kasianova, O. V. (2006). Classification of modern ballroom choreography. Retrieved from http://www.rusnauka.com/NTSB_2006/MusicaAndLife/2_kas_janov%20o.je..doc.htm (Accessed: 15.01.2022) [in Ukrainian].

8. Kasianova, O. V. (2015). Extended professional biography (Curriculum vitae) of Kasianova Olena Vasylivna. Retrieved from <https://knute.edu.ua/file/MjA=/15c735425ac781a1abdc9166727bab52.pdf> (Accessed: 15.01.2022) [in Ukrainian].

9. Our history. OPP "Ball Choreography" of the Faculty of Choreographic Arts of Kyiv National University of Culture and Arts. Retrieved from <http://dance.knukim.edu.ua/ballroom-specialisation-history/> (Accessed: 15.01.2022) [in Ukrainian].

10. Pavliuk, T. S. (2021). Ballroom choreography of the XX – beginning of the XXI century: genesis, sociocultural context, development trends. Doctor's thesis. Kyiv: M.T. Rylsky IMFE [in Ukrainian].

11. Pavliu, T. S. (2020). The art of ballroom choreography in the system of Ukrainian higher education. Scientific review, 5(68). Retrieved from <https://oaji.net/articles/2020/797-1599488231.pdf> (Accessed: 15.01.2022) [in Ukrainian].

12. Pidlypska, A. M. (2013). Regional ballroom dance schools in Ukraine. Current issues of history, theory and practice of art culture, 30, 344–350 [in Ukrainian].

13. Tereshenko, N. V. (2019). Aesthetic education of high school students by means of ballroom choreography. Candidate's thesis. Kherson [in Ukrainian].

14. Sheiko, V. M., Kanistratenko, M. M., & Kushnarenko, N. M. (2011). Identification of scientific schools of cultural-artistic and library-information profile: problem statement. Visnyk Knyzhkovoi palaty, 8, 41–43 [in Ukrainian].

15. Sheiko, V. M., Kanistratenko, M. M., & Kushnarenko, N. M. (2011). Identification of scientific schools of cultural-artistic and library-information profile: problem statement (end). Visnyk Knyzhkovoi palaty, 9, 43–47 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.01.2022
Отримано після доопрацювання 15.02.2022
Прийнято до друку 22.02.2022

УДК 502.333

Цитування:

Осієвська Ю. С. Культурна спадщина як драйвер соціокультурного розвитку на сучасному етапі: ефективність регіональної моделі. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 99–105.

Осієвська Юлія Сергіївна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1941-5874>
yuli.yakovenko242424@gmail.com

Osievska Yu. (2022). Cultural heritage as a driver of social-cultural development on the modern stage: regional model effectiveness. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 99–105 [in Ukrainian].

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЯК ДРАЙВЕР СОЦІОКУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ: ЕФЕКТИВНІСТЬ РЕГІОНАЛЬНОЇ МОДЕЛІ

Мета роботи – аналіз теоретичних аспектів ефективного застосування регіональної моделі інтеграції об'єктів культурної спадщини з урахуванням особливостей проектно-програмної діяльності в галузі культури. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні культурологічного і синергетичного підходів, згідно з якими, культурна спадщина розглядається як синтез матеріальної та нематеріальної складової, як ціннісно-змістовна, складна та відкрита система, що саморозвивається, створюючи передумови для інтеграції традиційного змісту з сучасними культурними практиками. Також у роботі використано загальнонаукові методи (аналіз, систематизація теоретичних знань) та структурно-функціональний підхід, що є важливим у контексті розуміння та визначення місця культурної спадщини на сучасному етапі. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті значення регіональної моделі інтеграції культурної спадщини як теоретико-прикладного конструкту, спрямованого на ревіталізацію культурних пам'яток та об'єктів, активізуючи у такий спосіб модернізаційні процеси, пов'язані з економічним потенціалом територій. **Висновки.** В умовах тотальної цифровізації та глобалізації, дискусій про державну політику та управління, переходу від застарілої товароорієнтованої ідеї економічного розвитку до нової антропологічно орієнтованої стратегії розвитку зазнає концепція культурної спадковості. Особливої актуальності набуває проблема розробки та ефективного застосування регіональної моделі інтеграції об'єктів культурної спадщини на засадах програмно-проектного методу. Регіональна модель реалізує на засадах традиційних та інноваційних практик технологію збереження історико-культурного та природного різноманіття з метою створення сприятливого середовища для самоорганізації культурного життя.

Ключові слова: культурна спадщина, драйвер розвитку, регіональна модель, регіональна культурна політика, програмно-проектний метод, інновації, культурний туризм.

Osievska Yulia, graduate student graduate student of the event management and leisure industry department of the Kyiv National University of Culture and Arts

Cultural heritage as a driver of social-cultural development on the modern stage: regional model effectiveness

The purpose of the article is the analysis of the theoretical aspects of effective application of the regional model of integration objects of cultural heritage including the peculiarities of project-program activity in the branch of culture. **The methodology** consists of the culturological and synergistic approaches according to which the cultural heritage is given like synthesis of material and non-material component, as a valuable-content, complex and open system a that self develops thus creating the preconditions for the traditional contents integrations with the modern cultural practices. Also in the work, general-scientific methods (analysis, systematization of theoretical knowledge) were used and the structural-functional approach which is important in the context of understanding and determining the place of cultural heritage on the modern stage. **The scientific novelty** of the work is to consists in revealing the meaning regional model of cultural heredity integration is grounded as a theoretical-applied construct appealed to revitalize the cultural memorials and objects, and in such way to activate modernization processes connect with the economic potential of areas. **Conclusions.** In the conditions of total digitalization and globalization, discussions about state policy and management, the transition from the obsolete commodity-oriented idea of economic development till the new orientated on people strategy of development, the conception of cultural heredity undergoes changes. The special actuality acquires the problem of development and effectively applies the regional model of cultural heredity objects integration on the principles of the program-project method. Regional model realizes on the principles of traditional and innovation practices, the technology of storage the historical-cultural and natural diversity having as a purpose to create a favorable environment for cultural life self-organize.

Key words: cultural heredity, driver of development, regional model, regional cultural policy, program-project method, innovations, cultural tourism.

Актуальність теми дослідження. Проблеми збереження та репрезентації культурної спадщини у сучасному світі набувають особливої актуальності під впливом процесів цифровізації та глобалізації, в контексті викликів постіндустріальної економіки. Особливо це властиве українському суспільству, яке, з огляду на процеси масовізації та типізації, зазнає сьогодні радикальних трансформацій, а тому, намагаючись зберегти власну ідентичність, все більше проявляє інтерес до минулого, традицій, що є нічим іншим, як культурною інтеграцією та одним з основних механізмів актуалізації культурної спадщини.

Впродовж останнього десятиліття культурна спадщина набуває все більшої ваги в рамках дискусій про державну політику та управління, в основі яких знаходяться прийняті міжнародні захисні конвенції, статuti і рекомендації Ради Європи, ЮНЕСКО, Міжнародної ради з охорони пам'яток та історичних місць (ICOMOS), Римського центру (ICCROM) та ін. У цих міжнародно-правових документах роль культурної спадщини не досить чітко сформульована, втім окреслена перспектива її розгляду з позицій сталого розвитку, збереження природного і культурного розмаїття, а це привертає увагу до неї як специфічного ресурсу розвитку країн і регіонів, до проблеми охорони та інтеграції культурної спадщини у політику як компонента стійкості розвитку, а також необхідності її вирішення, як на теоретичному, так і прикладному рівнях.

Міжнародні хартії та конвенції передбачають, що культурна спадщина є важливим джерелом не лише прогресу людства в цілому, а й місцевих спільнот зокрема, через що потрібно забезпечити її захист, стимулювання та збереження через здійснення політики розвитку та інтеграції на регіональному рівні. Звісно європейський досвід у напрямку вироблення ефективних регіональних моделей залишається поки що більш прогресивним за український, свідченням чого, не зважаючи на реформу децентралізації, є багато занедбаних архітектурних об'єктів по всій Україні, практично відсутня системна інформаційно-промоційна кампанія та гарна інфраструктура.

Саме тому, поряд з необхідністю переоцінки ролі держави у здійсненні культурної політики, яка сьогодні залишається ключовим суб'єктом, котрий здійснює

збереження та репрезентацію об'єктів культурної спадщини як регіону, так і країни загалом, особливої актуальності у сучасній культурології набувають дослідження, присвячені питанням міжвідомчої співпраці (держава-регіони) під час реалізації культурної політики, пошуку механізмів ефективної взаємодії, а також розробка і виконання регіональних проєктів й програм, де б центральне місце займали ресурси культурної спадщини.

Аналіз досліджень і публікацій. Міждисциплінарний характер такого об'єкту дослідження як культурна спадщина потребує звернення до широкого спектру публікацій культурологічного, історичного, соціологічного, туризмознавчого характеру, а також до низки нормативних актів, які допомагають розкрити її сутність й механізм функціонування в соціокультурному просторі регіону, сприяють виробленню відповідного методологічного інструментарію в ході програмно-проєктної діяльності, направленої на впровадження інновацій до використання та реактуалізації культурної спадщини.

Значна частина останніх досліджень базується на підходах до культурної спадщини як національного надбання, що розділяються світовою спільнотою та представлені у міжнародних нормативно-правових документах. Аналіз останніх і можливість імплементації окремих положень у контексті вдосконалення окремих положень національного законодавства у сфері охорони та збереження культурної спадщини представлені в роботах таких вчених, як В. Акуленко [1], Ю. Баланюк [2], С. Кот [7], Т. Мазур [11], І. Мишак [13] та ін. Окремо у цьому ключі хотілося б відзначити дослідження В. Мещерякова [12], в якому автор піднімає та розглядає питання удосконалення механізмів державного управління охороною культурної спадщини саме в регіональному аспекті.

Аналіз стану та можливостей використання історико-культурної спадщини в регіональному розвитку, враховуючи виявлення його ресурсного потенціалу в контексті соціокультурного розвитку території здійснено у роботах К. Поливач [16], що розкриває науково-методичні засади вивчення культурної спадщини регіонів і аналізує оцінювання використання історико-культурного потенціалу регіонів, його роль і значення в соціально-економічному потенціалі України; В. Химинця та Г. Цімболинець [17],

Х. Дорофєєвої [4], М. Логвіна, Н. Карпенко та П. Шуканова [10], які звертають увагу на туристично-рекреаційний аспект проблеми; О. Шершньової [18], що пропонує модель формування нового культурного простору на базі наявної спадщини на прикладі Рівненщини; Л. Кривецької [16], яка розглядає державну політику та особливості фінансування збереження місцевої культурної спадщини в Україні, враховуючи успішний європейський досвід у цьому напрямку, який не має аналогів у нас.

Не зважаючи на наявні напрацювання та постійно зростаючий інтерес до проблеми збереження та інтеграції регіональної культурної спадщини, поки що відсутні спеціальні дослідження цієї проблеми у культурологічному ключі та недостатньо розроблені його методологічні аспекти. Тому на сьогодні потрібно активізувати дослідницький інтерес до культурної спадщини регіону як ресурсу соціально-економічного розвитку останнього в новітніх умовах.

Мета статті – розглянути теоретичні аспекти ефективного застосування регіональної моделі інтеграції об'єктів культурної спадщини, з урахуванням особливостей проектно-програмної діяльності в галузі культури, що розкриває її потенціал як драйвера соціокультурного розвитку на місцях.

Виклад основного матеріалу. Варто почати з розуміння того, що матеріальна та нематеріальна культурна спадщина, по-перше, тісно пов'язані зі сталим розвитком й економікою, куди можна віднести творчі галузі, туризм, об'єкти спадщини, ремесла та культурну діяльність з економічним впливом, що сприяють добробуту громад на національному та місцевому рівнях [17], а, по-друге, вона також є компонентом державної політики з питань національної та місцевої економіки, освіти, охорони навколишнього середовища, національної єдності та соціальної консолідації.

Проведення ефективної державної політики передбачає задіяння методів планування, що містять інтегровану з культурною спадщиною структуру, включаючи оцінку, аналогічну оцінці соціально-економічних та екологічних наслідків. Збереження та інтеграція культурної спадщини є складовою національного та регіонального соціально-економічного розвитку, а тому багато територій нині активно розвивають свої матеріальні та нематеріальні культурні цінності як засоби підвищення конкурентоспроможності та привабливості в

туристичному ключі, створення місцевої самобутності на противагу глобалізації. Сталий розвиток на місцевому рівні та у сфері культурної спадщини ґрунтується на довгостроковому балансі чотирьох вимірів культурної спадщини регіону: екологічного, економічного, соціального та власне культурного.

Опираючись на роботи сучасних дослідників, можна виокремити наступні важливі заходи із забезпечення вказаного балансу основних вимірів регіонального розвитку:

оптимальне використання екологічних ресурсів, підтримка основних екологічних процесів і сприяння збереженню природної спадщини та біорозмаїття;

повага до культурної автентичності місцевості, збереження наявної та новоствореної культурної спадщини й сприяння міжкультурному діалогу та толерантності;

забезпечення економічного добробуту, зайнятості та зростання доходів;

відстоювання соціальної справедливості та консолідованості, що забезпечують правильний розподіл соціально-економічних переваг для всіх зацікавлених сторін.

На основі балансу зазначених заходів, враховуючи аналіз стану культурної спадщини регіону, можна приступати до обґрунтування інноваційної моделі регіональної культурної спадщини з метою подальшої розробки нових підходів щодо використання культурного потенціалу місцевих територій регіону.

Зміни, які сьогодні відбуваються в багатьох регіональних середовищах України та світу в цілому, тісно пов'язані зі парадигмальними зрушеннями стосовно спадщини, в основі якої лежить відмова від тотального універсалізму картини світу й заміщення плюралізмом точок зору на культурні процеси, диференційованих відповідно до нових конфігурацій соціокультурних взаємодій [9, 53]. Це обумовлює необхідність оновлення управлінських методів реалізації стратегій культурної політики, серед пріоритетних напрямів якої поряд з розвитком інформаційних технологій у галузі та приватного партнерства також є посилення культурного розмаїття в суспільстві та увага до проблем інтеграції культурної спадщини. Також актуалізується пов'язана з цим проблематика інновацій у соціокультурній сфері і застосування програмно-проектного методу в рамках концепції територіального

розвитку, де інноваційний підхід передбачає модернізацію та перегляд традиційних підходів до використання організаційних послуг в культурі, зокрема щодо культурної спадщини, яка починає розглядатися як драйвер соціокультурного розвитку регіону.

Для цього потрібні, з одного боку, науково-дослідницький супровід, що забезпечують вчені-культурологи та експертні групи, оперуючи відповідним міждисциплінарним інструментарієм, а з іншого боку, – оновлення механізмів управління та системи комунікації між владою та суспільством в питаннях формування регіональної культурної політики. Неефективна державоцентрична (бюрократично-вертикальна) модель має бути замінена державно-приватним партнерством, що значно сприятиме залученню інвестицій, зокрема іноземних і не лише, для розвитку регіональної культурної спадщини, стратегічно важливої для реформування в цілому культурної сфери в Україні [6, 263]. На практиці це потребує створення спеціального органу з підтримки такого партнерства, який виступатиме сполучною ланкою між державою й бізнесом, посередником у інноваційних регіональних проєктах та, враховуючи адаптацію досвіду західних країн, координуватиме спільні дії державних і місцевих органів, які беруть участь у підготовці проєктів державно-приватного партнерства, надаватиме методологічну підтримку учасникам цього партнерства з питань управління та фінансування, братиме участь у фінансуванні підготовки проєкту та у розробці законодавства, а також забезпечуватиме експертний аналіз планованих проєктів державно-приватного партнерства в регіоні [8].

Модернізаційні процеси, які пов'язані з економічним потенціалом регіону, стимулюють впровадження інноваційних підходів до використання культурної спадщини за такими напрямками, як розвиток творчих індустрій, формування культурно-туристичного простору регіону, створення нових музейних продуктів та віртуалізація ресурсів історико-культурної спадщини. І таких прикладів ролі та інтеграції культурної спадщини в соціально-економічному розвитку регіонів і громад чимало. Наведемо кілька показових прикладів: туристично-рекреаційний кластер «Невицький замок» у Закарпатській області; культурно-туристичний маршрут «Золота підкова» на Львівщині; віртуальні проєкти «Трахтемирів-Digital»,

«Кишенькова країна», «Замки 360: Закарпаття», проєкт з тривимірної конструкції Середнянського замку, «Pinzel.AR», «Цифрові музейні колекції Київської фортеці», «Автентична Україна: нематеріальна культурна спадщина», віртуальні розробки Pixelated Realities та AERO 3D; цікаві проєкти культурних просторів у Рівному, Дубні, Острозі та Гощі тощо.

Важливо наголосити, що ефективність інноваційної моделі регіональної культурної політики у сфері освоєння, збереження та використання культурної спадщини може бути реалізована лише за умови вирішення наступних наукових та науково-практичних завдань:

концептуалізація розуміння культурно-історичної спадщини як драйвера модернізаційних процесів у регіоні на сучасному етапі;

інтеграція регіональної культурної спадщини в глобальний та національний інформаційний простір;

узагальнення практики збереження нерухомих пам'яток історії та культури, проведення моніторингу їхнього стану та використання, створення єдиних систем ідентифікації та обліку пам'яток;

формування системи спільного громадсько-державного контролю за використанням культурної спадщини із залученням до цього процесу недержавних організацій;

методологічний супровід процесів забезпечення організаційно-правової підтримки та впровадження нових форм фінансування охорони культурної спадщини, який відповідає економічній моделі розвитку регіону;

запровадження досвіду включення регіону до системи міжнародного культурної співпраці з охорони культурної та природної спадщини людства;

проведення експертизи на предмет ефективності регіональних й локальних проєктів і програм;

напрацювання пропозицій та рекомендацій щодо охорони та збереження історико-культурної спадщини в контексті сучасних викликів.

На основі цих науково-практичних завдань вибудовується стратегія та розробляються інноваційні моделі культурної політики в окремих регіонах, які спрямовані на зміцнення їхнього етнокультурного потенціалу, а також програми та муніципальні проєкти, в

яких центральне місце займають ресурси історико-культурної спадщини.

На сьогодні предметні реалії та духовні цінності поки що небагатьох областей України ефективно інтегровані в процеси сучасного соціокультурного регіонального розвитку, виконують нові, раніше не властиві їм функції, зокрема вирішення соціально-економічних проблем на основі принципів «практичної користі», «ефективності» та «досягнення значного соціального результату». Це помітно на прикладі інвестиційної привабливості та клімату регіонів України. Якщо звернутися до офіційних статистичних даних станом на 31 грудня 2019 р., то найвищі позиції займають м. Київ (\$23 103,4 млн), Дніпропетровська (\$3 815,5 млн), Київська (\$1 565,1 млн), з відомих причин Донецька (\$1 216,0 млн), Одеська (\$1 363,2 млн), Львівська (\$1 187,7 млн) та Полтавська (\$1 049,0 млн) області. Найнижчі показники у Кіровоградській (\$68,3 млн), Чернівецькій (\$57, 7 млн) та Тернопільській (\$45, 0 млн) областях [3].

Як зазначають І. Іванова та О. Толстанов, аналізуючи поточний стан в українській економіці, «очікувати в найближчому майбутньому відчутних позитивних зрушень у напрямі ресурсної самодостатності регіонів не доводиться» [6, 102]. Це підтверджує актуальність вдосконалення українського законодавства з урахуванням європейського досвіду регіональної культурної політики (і в цьому плані затвердження «Державної стратегії регіонального розвитку на 2021-2027 роки та план заходів з її реалізації» [15] є позитивним кроком), а також розробки проєктної методології як основного механізму реалізації культурної політики в умовах ринкової економіки та зміни підходів регіонального програмування у зв'язку з проведенням адміністративних реформ й підвищенням критеріїв ефективності соціокультурних програм.

Системне впровадження методології підвищує інвестиційну привабливість проєктів з використання культурної спадщини для різних регіональних суб'єктів, адже забезпечує економічний добробут завдяки створенню конкретних робочих місць, розвитку культурної індустрії та власних ринків; розвитку суміжних галузей, зокрема культурного туризму, що передбачає залучення партнерів в сфері міжнародної співпраці на взаємовигідних умовах; поглиблення різних форм співпраці бізнесу та сфери культури в частині організації та проведенні різноманітних заходів, пов'язаних з рекламною діяльністю,

формуванням іміджу, створенням позитивних брендів; нарешті, забезпечує соціальний розвиток, коли йдеться про організацію відпочинку та виховання нового покоління, духовний розвиток особистості і суспільства в цілому із залученням культурної спадщини.

Висновки. Таким чином, в умовах тотальної цифровізації та глобалізації, дискусій про державну політику та управління, переходу від віджилого товарно-орієнтованого уявлення про економічний розвиток до нової, орієнтованої на людей стратегії розвитку, концепція культурної спадщини зазнає змін. Остання перестає асоціюватися з об'єктами та їхнім фізичним збереженням й процесом призупинення розвитку та зміни шляхом заморожування, поряд з тим починає ототожнюватися з практикою управління змінами, що забезпечує баланс між збереженням спадщини та забезпеченням економічного та соціокультурного розвитку окремих територій. У новому контексті культурна спадщина визнається ресурсом і драйвером економічного та соціокультурного розвитку місцевих територій, у зв'язку з чим, особливої актуальності набуває проблема розробки та ефективного застосування регіональної моделі інтеграції об'єктів культурної спадщини на засадах програмно-проєктного методу.

Регіональна модель поряд з механізмами фінансово-економічного забезпечення, нормативно-правового регулювання та державно-суспільної та інформаційної підтримки ґрунтується на довгостроковому балансі чотирьох вимірів культурної спадщини (екологічному, економічному, соціальному та власне культурному), передбачає науково-дослідницьке обґрунтування та оновлення механізмів управління та системи комунікації між владою та суспільством в питаннях формування регіональної культурної політики. Вона реалізується на базі традиційних й інноваційних практик, технологій збереження історико-культурного та природнього розмаїття регіону, маючи на меті створити сприятливе середовище для самоорганізації культурного життя, дозволяє розвивати ефективні форми державно-приватного партнерства, підвищує інвестиційну привабливість проєктів з використання культурної спадщини. Ефективність регіональної моделі інтеграції культурної спадщини ще й тому, що вона активізує модернізаційні процеси, пов'язані з економічним потенціалом територій переважно

за допомогою таких напрямків, як розвиток творчих індустрій, формування культурно-туристичного простору регіону, створення нових музейних продуктів й віртуалізація ресурсів історико-культурної спадщини.

Література

1. Акуленко В. І. Міжнародне право охорони культурних цінностей та його імплементація у внутрішньому праві України. Київ, 2013. 608 с.
2. Баланюк Ю. С. Політико-правові механізми формування та збереження об'єктів нерухомої культурної спадщини ЮНЕСКО в Україні. Дис. на здоб. наук. ступ. канд. політ. наук за спец. 23.00.02 (політичні інститути та процеси). Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. Чернівці, 2016. 212 арк.
3. Державна служба статистики України. URL : <http://www.ukrstat.gov.ua> (дата звернення: 15.05.2022)
4. Дорофєєва Х. М. Аналіз впливу наявності об'єктів культурно-історичної спадщини на туристичну привабливість регіону. *Економіка і суспільство*. 2017. Вип. 13. С. 184–190.
5. Дубок І. Нормативно-правове забезпечення державно-приватного партнерства в сфері культури України. *Ефективність державного управління*. 2016. Вип. 1/2 (46/47). Ч.1. С. 257–265.
6. Іванова І., Толстанов О. Шляхи соціально-економічного розвитку регіону. *Інвестиції: практика та досвід*. 2021. №19. С. 102–109.
7. Кот С. І. Про стан збереження культурної спадщини України: Інформаційно-аналітичні матеріали до парламентських слухань «Стан, проблеми та перспективи охорони культурної спадщини в Україні» 18 квітня 2018 р. / Відп. ред. В. М. Даниленко. НАН України. Інститут історії України, Центр досліджень історико-культурної спадщини України. Київ, 2018. 43 с.
8. Крупка А. Я. Державно-приватне партнерство в галузі культури і мистецтв: стан і перспективи розвитку. *Ефективна економіка*. 2014. №6. URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=3120> (дата звернення: 15.02.2022)
9. Личкова В. Універсалізм і регіоніка в сучасній етнокультурології. *Культурологічна думка*. 2010. №2. С. 48–53.
10. Логвин М., Карпенко Н., Шуканов П. Історико-культурна спадщина як чинник розвитку регіональної туристичної дестинації. *Східна Європа: економіка, бізнес і управління*. 2019. Вип. 4 (21). С. 393–399.
11. Мазур Т. В. Імплементація в законодавство України міжнародно-правових норм ООН та ЮНЕСКО щодо охорони культурної спадщини. *Юридичний часопис Національної академії внутрішніх справ*. 2020. Том 19. № 1. С. 110–118.
12. Мещеряков В. В. Механізми державного регулювання у сфері охорони історико-культурної

спадщини та пам'яток архітектури в регіонах: дис. ... канд. наук з держ. упр. за спец. 25.00.02 (механізми державного управління). Нац. акад. держ. упр. при Президентові України. Київ, 2016. 305 арк.

13. Мищак І. М. Основні напрямки законопроектної роботи щодо удосконалення охорони культурної спадщини в Україні. *Наукові записки Інституту законодавства Верховної Ради України*. 2017. № 3. С. 12–18.
14. Поливач К. А. Культурна спадщина та її вплив на розвиток регіонів України / Наук. ред. Л. Г. Руденко. Київ, 2012. 208 с.
15. Постанова Кабінету Міністрів України від 5 серпня 2020 р. № 695 «Про затвердження Державної стратегії регіонального розвитку на 2021–2027 роки». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/695-2020-%D0%BF#Text> (дата звернення: 10.05.2022)
16. Управління місцевою культурною спадщиною в Україні: огляд державної політики, джерел та моделей фінансування : Біла книга / упоряд. Л. Кривецька. Львів, 2019. 55 с. URL: https://reherit.org.ua/wp-content/uploads/2019/08/White-Paper_Management-of-Local-Cultural-Heritage-in-Ukraine_State-Policy-Review-Sources-and-Funding-Models-1.pdf (дата звернення: 10.05.2022)
17. Химинець В. В., Цімболинець Г. І. Історико-культурна спадщина як чинник стимулювання економічного розвитку регіону. *Регіональна економіка*. 2020. №3. С. 57–64.
18. Шершньова О. В. Формування нової моделі культурного простору (на прикладі громад Рівненщини): монографія. Острог, 2019. 344 с.
19. Hribar M., Bole D., Pipan P. Sustainable heritage management: social, economic and other potentials of culture in local development. *Social and Behavioral Sciences*. 2015. Vol. 88. P. 103–110.
20. Paolini A. Risk Management at Heritage Sites: A Case Study of the Petra World Heritage Site. UNESCOю France, 2012. 21 p.

References

1. Akulenko, V. I. (2013). International law on the protection of cultural values and its implementation in the domestic law of Ukraine. Kyiv. [in Ukrainian].
2. Balanyuk, Y. S. (2016). Political and legal mechanisms of formation and preservation of immovable UNESCO cultural heritage sites in Ukraine. (Extended abstract of candidate's thesis). Yuri Fedkovich Chernivtsi National University. Chernivtsi [in Ukrainian].
3. State Statistics Service of Ukraine. Retrieved from: <http://www.ukrstat.gov.ua> [in Ukrainian].
4. Dorofieieva, K. M. (2017). Analysis of the impact of the cultural and historical heritage objects. *Economy and society*. 13. 184–190. [in Ukrainian].
5. Dubok, I. (2016). Regulatory support of the public-private partnership in the culture sector in

Ukraine. Efficiency of public administration. 1/2 (46/47). 257–265 [in Ukrainian].

6. Ivanova, I. & Tolstakov, O. (2021). Ways of socio-economic development of the region. Investments: practice and experience. 19. 102–109. [in Ukrainian].

7. Kot, S. I. (2018). On the state of preservation of the cultural heritage of Ukraine: Informational and analytical materials for the parliamentary hearings. In “The state, problems and prospects of the protection of cultural heritage in Ukraine”. Institute of History of Ukraine, Center for Research of Historical and Cultural Heritage of Ukraine. Kyiv. [in Ukrainian].

8. Krupka, Ya. A. (2014). Public-private partnership in the field of culture and art: status and prospects. Efficient economy. 6. Retrieved from: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=3120> [in Ukrainian].

9. Lychkovakh, V. (2010). Universalism and regionalism in modern ethnocultural studies. Cultural thought. 2. 48–53. [in Ukrainian].

10. Lohvyn, M., Karpenko, N. & Shukanov, P. (2019). Historical and cultural heritage as a factor of development of regional tourist destination. Eastern Europe: Economy, Business and Management. 4 (21). 393–399. [in Ukrainian].

11. Mazur, T. V. (2020). Implementation of UN and UNESCO International Legal Norms on the Protection of Cultural Heritage into Ukrainian Law. Legal journal of the National Academy of Internal Affairs. 19 (1). 110–118. [in Ukrainian].

12. Meshcheryakov, V. V. (2016). Mechanisms of state regulation in the field of protection of historical and cultural heritage and architectural monuments in the regions (Extended abstract of candidate's thesis). National Acad. state example under the President of Ukraine. Kyiv. [in Ukrainian].

13. Myshchak, I. M. (2017). The main directions of the legislation drafting on improving the cultural

heritage protection in Ukraine. Scientific notes of the Institute of Legislation of the Verkhovna Rada of Ukraine. 3. 12–18. [in Ukrainian].

14. Polivach, K. A. (2012). Cultural heritage and its influence on the development of the regions of Ukraine. Kyiv. [in Ukrainian].

15. Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated August 5, 2020 No. 695 “On approval of the State Strategy for Regional Development for 2021–2027”. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/695-2020-%D0%BF#Text> [in Ukrainian].

16. Management of local cultural heritage in Ukraine: overview of state policy, sources and models of financing: White book (2019). Lviv. Retrieved from: https://reherit.org.ua/wp-content/uploads/2019/08/White-Paper_Management-of-Local-Cultural-Heritage-in-Ukraine_State-Policy-Review-Sources-and-Funding-Models-1.pdf [in Ukrainian].

17. Khymynets, V. V. & Tsimbolynets, H. I. (2020). Historical and cultural heritage as factor of stimulation of regional economic development. Regional economy. 3. 57–64. [in Ukrainian].

18. Shershnyova, O.V. (2019). Formation of a new model of cultural space (on the example of communities of the Rivne region): monograph. Ostrog. [in Ukrainian].

19. Hribar, M., Bole, D. & Pipan, P. (2015). Sustainable heritage management: social, economic and other potentials of culture in local development. Social and Behavioral Sciences. 88. 103–110. [in English].

20. Paolini, A. (2012). Risk Management at Heritage Sites: A Case Study of the Petra World Heritage Site. UNESCO France [in English].

*Стаття надійшла до редакції 27.04.2022
Отримано після доопрацювання 25.05.2022
Прийнято до друку 27.05.2022*

ДИЗАЙН

UDC 7.012: 72.01:76

Цитування:

Denysenko, Yu., Omelchenko, A., Makarchuk, Ju. (2022). Methods and techniques for finding creative solutions. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 106–110 [in Ukrainian].

Денисенко Ю. М., Омельченко Г. В., Макаrchuk Ю. В. Методи та прийоми пошуку творчих рішень. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 106–110.

Denysenko Yurii,

Ph.D. in Architecture, Associate Professor,
Associate Professor, of Fine Arts and Graphic Design
Department of Kyiv National University of
Technology and Design
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2499-0067>
iuriidenysenko@meta.ua

Omelchenko Anna,

Ph.D. in Technical Sciences, Associate Professor
Associate Professor of Ergonomics and Design
Department of Kyiv National University of
Technology and Design
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7876-8357>
annomelchenko@gmail.com

Makarchuk Julia,

Master's student of the Department of Fine Arts and
Graphic Design of Kyiv National University of
Technology and Design
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4332-9116>
uliamakarcuk21800@gmail.com

METHODS AND TECHNIQUES FOR FINDING CREATIVE SOLUTIONS

The purpose of the article is to identify and systematize the methods and techniques used by artists, designers, architects and representatives of other creative professions in the process of performing creative tasks. **The research methodology** is to use analytical. Interdisciplinary and systematic approaches, allowed to analyze and to systematize the literature on the research topic, comprehensively study the factual material, classify and systematize the data. To achieve the goal of the study used methods of observation, comparative analysis, synthesis, systematization, classification, theoretical generalization. **Scientific novelty:** the results of previous researches devoted to revealing of receptions and methods of the decision of creative problems are generalized. Certain approaches, methods and techniques of creative solutions are systematized by classifying them into three groups: 1. approaches, methods and techniques that are used mainly in the process of finding general design solutions; 2. approaches, methods and techniques that are used mainly in the process of forming and searching for artistic images of individual objects, plots or complexes; 3. approaches, methods and techniques used in the process of finding general design solutions, and in the process of formation and development of artistic images of individual objects, plots or complexes. **Conclusions.** There are certain types of approaches, methods and techniques that can be used only by certain types of project activities. But most of the identified approaches, methods and techniques of finding creative solutions can be used in architecture, and in various types of design, and in other areas of project activities. In the process of research of such methods and techniques, their systematization was carried out by classifying them into three groups: the first group includes approaches, methods and techniques that can be used mainly in the process of finding common design solutions; the second group includes those that are mainly used in the search for artistic images and the formation of individual objects; to the third group – those that can be used in solving general design issues, and in the process of forming and searching for artistic images of individual objects or their complexes. At the same time, some methods and techniques commonly used to find general design solutions under certain conditions may be involved in the search for individual artistic images, and vice versa, what potentially allowing to lead to completely unexpected solutions. This study covers only a small number of known approaches, methods and techniques, in order to systematize them in principle. Using the proposed classification, it is possible to develop a clear system that would cover most of the available approaches, techniques, methods (ideally – all), which are used in some types of project work, and the general system of all available techniques and methods. Further research will be devoted to the implementation of these tasks, as well as the search and analysis of not yet known to the scientific and practical society approaches, techniques and methods developed in various fields of activity and by individual specialists. Such a clear system should expand the knowledge and skills of designers, make their creative search more conscious and effective, which should ultimately raise the quality of design decisions.

Keywords: design, design theory, architecture theory, methods of finding creative solutions, techniques of finding creative solutions, methodology of design.

Денисенко Юрій Миколайович, кандидат архітектури, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва та графічного дизайну Київського національного університету технологій та дизайну; Омельченко Ганна Віталіївна, кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри ергономіки та дизайну Київського національного університету технологій та дизайну; Макачук Юлія Вячеславівна, магістрантка кафедри образотворчого мистецтва та графічного дизайну Київського національного університету технологій та дизайну

Методи та прийоми пошуку творчих рішень

Мета роботи – виявити й систематизувати методи і прийоми, що використовують художники, дизайнери, архітектори та представники інших творчих професій в процесі виконання ними творчих задач. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аналітичного, міждисциплінарного і системного підходів, що дозволило проаналізувати та систематизувати літературні джерела за темою дослідження, всебічно вивчити фактологічний матеріал, класифікувати та систематизувати отримані дані. Для досягнення мети дослідження використовувались методи спостереження, порівняльного аналізу, синтезу, систематизації, класифікації, теоретичного узагальнення. **Наукова новизна:** узагальнено результати попередніх досліджень, присвячених виявленню прийомів і методів рішення творчих задач. Систематизовано певні підходи, методи і прийоми творчих рішень, шляхом їх класифікації за трьома групами: перша – підходи, методи і прийоми, що використовуються в процесі пошуку загальних проєктних рішень; друга – підходи, методи і прийоми, що використовуються в процесі формоутворення та пошуку художніх образів окремих об'єктів, сюжетів чи комплексів; третя – підходи, методи і прийоми, що використовуються і в процесі пошуку загальних проєктних рішень і в процесі формоутворення та розробки художніх образів окремих об'єктів, сюжетів чи комплексів. **Висновки.** Існують певні види підходів, методів і прийомів, що можуть використовуватись лише окремими видами проєктної діяльності. Але більшість виявлених підходів, методів і прийомів пошуку творчих рішень можуть застосовуватись і в архітектурі, і в різних видах дизайну, і в інших сферах проєктної діяльності. В процесі дослідження саме таких методів і прийомів була здійснена їх систематизація шляхом класифікаційного розподілення їх на три групи, що зазначені у науковій новизні статті. При цьому, деякі методи і прийоми, що зазвичай використовуються для пошуку загальних проєктних рішень за певних умов можуть бути залученими для пошуку окремих художніх образів. Можливим є і зворотній процес, що потенційно дає змогу привести проєктувальника до абсолютно несподіваних рішень. Це дослідження охоплює лише невелику кількість відомих підходів, методів і прийомів, з метою їх принципової систематизації. Використовуючи запропоновану класифікацію, можна розробити чітку систему, що має охопити більшість наявних підходів, прийомів і методів (в ідеалі – всіх), що застосовуються в окремих видах проєктної творчості і загальній системі всіх наявних прийомів та методів. Подальші наукові дослідження, будуть присвячені виконанню цих завдань, а також пошуку та аналізу, ще не відомих науковцям і практикам, підходів, прийомів і методів, розроблених в різних сферах діяльності та окремими спеціалістами. Така чітка система повинна розширити знання та вміння проєктувальників, зробити їх творчі пошуки більш свідомими й ефективними, що вплине на якість проєктних рішень.

Ключові слова: дизайн, теорія дизайну, теорія архітектури, прийоми пошуку творчих рішень, методи пошуку творчих рішень, методика проєктування.

Relevance of the research topic. Contemporary creative activity is based, on the one hand, on the experience gained by artists over the centuries, on the other hand - on the achievement of theory and practice, and borrowing techniques and methods from various contemporary spheres of life, and on the third source of knowledge and skills is the study of contemporary artists, designers, architects and other artists who consciously or intuitively find interesting approaches to solving creative problems and developing the necessary artistic images and characters. The modern world is accelerating and complicating the process of education and acquisition of knowledge and skills by artists, designers and architects. But part of the conscious or accidental experience of using techniques and methods of solving creative problems can be made public, and the other part remains unknown to the general public or scattered in little-known sources. It seems necessary to collect, systematize and implement in educational and practical design knowledge and skills,

principles, approaches, methods and techniques that can be used in the process of finding creative solutions, which will certainly improve the speed and quality of project work. It is relevant in our time, which requires quick, interesting, and often non-standard decisions. Analysis of research and publications. An electronic publication on the "Arthuss" publishing house's page "Generating ideas in graphic design" is quite useful for researching modern approaches to generating creative ideas. Where is to start "[2]. Leonard Neil's and Ambrose Gavin's book "Basics Graphic Design 03: Idea Generation" is a powerful work devoted to the techniques and methods of developing creative thinking and opportunities for generating new creative ideas [9]. Quite an important work on the topic of research is a scientific article of Kliuchko S. V., Maznichenko O. V. "Methods of stylization of natural forms in graphic design". The article structured methods of stylization of natural forms as "one of the main means of graphic design" [4].

Combinatorial design methods (combinatory, transformation, and kinetics), which are widely used in clothing design, is considered in detail by V. V. Dutka in "Design methods in clothing design" [3]. Shymanska T. A. considers such principles of formations of forms as combinatory, aggregation, unification, and use of modularity. At the same time, she notes that "one of the methods that introduce the principle of combinatory in the design process is kinematic" [6, 205]. Struminska T. V. and Prasol S. I. consider the effectiveness of associative methods and note their effectiveness in the creative work of designers [5]. But, despite the existence of these and other studies on the solution of certain aspects of this issue, we have not yet found works that would fully systematize and summarize most of the identified approaches, methods and techniques of finding creative solutions. The purpose of the article is to identify and systematize the methods and techniques used by artists, designers, architects and representatives of other creative professions in the process of performing creative tasks. Discussion. "Ideas do not arise just like that, but they arise on a certain basis of knowledge, experiments and observations" [2]. This quote very accurately identifies the sources of ideas, including creative ideas, and indicates the directions in which research should be conducted on the nature and possibilities of approaches, methods and techniques for finding creative solutions. The main task of architects and designers, as well as other professionals involved in the organization of anything, is to create projects. In a broad sense, "project" is a plan, organization of anything "[1, 233]. And the organization of anything (of space – in architecture; of volume - in the design of furniture or other objects of use; of planes – often in graphic design; of production, sales or any event in marketing, management, politics or other similar activities) always requires creative approaches, creative solutions. Therefore, the methods and techniques of these creative decisions, developed in various fields, can always be studied and used in creative activities, even, at first glance, far from the kind of occupation where these approaches, methods and techniques originated. And a large number of methods and techniques have emerged in management or marketing, such methods as "Methods of associations", "Methods of analogies", "Methods of morphological maps", "Methods of synthetics", "Method of inversion",

"Method of brainstorming", "The idea diagram method", "Opportunity matrix method", etc., can be used and are already widely used in architecture, in various types of design, and in other areas of project activities. According to Struminska T. V. and Prasol S. I., "the most effective methods of finding creative solutions used in the design are associative methods: the method of formological analysis, the method of focal objects, the method of garlands of coincidences and associations, which as a result give a large number of conceptual solutions and can change not only the shape of the design object but also the functional purpose of the object, design, manufacturing technology, material, principle of operation, appearance and design of the object" [5].

It should be noted that all project creative tasks facing architects and designers, we can divide into two groups:

1. Solving the concept and issues of organization of design and operation of the object under development (its ideas, spatial or compositional solution, choice of materials, technologies, and other issues of the overall design solution).

2. Search and development of individual plots, and artistic images of individual objects or characters (the question of forming the constituent elements of the overall design solution).

It should be noted that certain methods and techniques can be used only for macro-level tasks - ie for general design decisions, and certain methods and techniques are suitable only for the development of individual objects and elements (for micro-level solutions), although there are approaches, methods and techniques that can solve creative problems at both macro and micro levels (Fig. 1).

There are three approaches to project development that are equally effective in working on the overall design solution and working on the individual components of the overall solution, for example, in the process of finding artistic images of individual plots, objects or characters. These are "Design by analogs", "Design without analogs" and "Design by a prototype", which carries some components of the first two approaches.

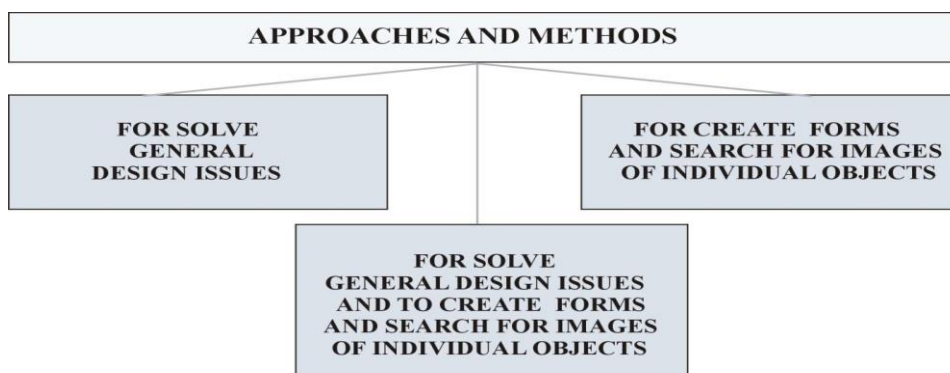


Fig.1. Classification of approaches and methods of design by purpose

"*Designing by analogs*" is the use in their works of ideas, images, and approaches already made by someone, but reworked to their own taste and for certain new tasks;

"*Design without analogs*" is the creation of objects or finding solutions, fundamentally new, which synthesize technical, figurative, or other parameters that have not been encountered before;

"*Designing by Prototype*" – when things that is far from the topic and object of design can be used as a hint of a design decision. Here we can include the well-known method of associations, when, for example, a certain image can be found in the contours of cracks of old plaster or in a random spot of spilled paint or drink, or inadvertently created form of some lying fabric, or in the form of clouds hanging in the sky [7, 523]. The most common methods of finding general design solutions are such methods as "Method of decomposition of the project problem into independent fragmentary actions"; "Method of decomposition", techniques based on imagination: "gluing" something whole from incompatible parts, emphasizing, highlighting a whole of one feature, with its further development to any possible limit; and "advanced reflection" – brought to the extreme point, to the absurdity of forecasting possible options for the development of the object or situation, and other. The methods, that are used, as a rule, only in the process of finding an artistic image or form of individual objects, are such methods as different versions of the Method of Heuristic Analogies ("Direct analogies": borrowing forms from distant design areas, here we can include bionics or the use of ethnic motives, "Subjective analogies" when the author imagines himself as a conditionally chosen character, such as Carlson from a famous children's book, "Symbolic analogies", which give the phenomenon unusual for him properties - "wooden bicycle", "liquid" fire", etc.); "Fantastic analogies" - when there are thinking about phenomena and things, as if in principle impossible ("it would be good if the road was only where the car goes") [8, 24]; "Method of transformation"; "Method of combinatory" and

other. The methods, that can be used in solving general design problems, and in the process of forming and searching for artistic images of individual objects or their complexes, is the "Inversion method" (permutation of terms), which allows to overcome deadlocks in design by changing the angle view of the object of labor; "Design method in imaginary conditions"; "Method of interpretation"; "Brainstorming method", and other. Scientific novelty: made the general results of previous researches devoted to revealing of receptions and methods of the decision of creative problems. Certain approaches, methods and techniques of creative solutions are systematized by classification into three groups:

1. Approaches, methods and techniques that are used mainly in the process of finding general design solutions.

2. Approaches, methods and techniques that are used mainly in the process of shaping and searching for artistic images of individual objects, plots or complexes.

3. Approaches, methods and techniques that are used in the process of finding general design solutions, and in the process of forming and developing artistic images of individual objects, plots or complexes.

Conclusions. There are certain types of approaches, methods and techniques that can be used only by certain types of project activities. But most of the identified approaches, methods and techniques of finding creative solutions can be used in architecture, and in various types of design, and in other areas of project activities. In the process of research of such methods and techniques, their systematization was carried out by classifying them into three groups: the first group includes approaches, methods and techniques that can be used mainly in the process of finding general design solutions; the second group includes those that are mainly used in the process of searching for artistic images and the formation of individual objects; to the third group – those that can be used in solving general design problems, and in the

process of forming and searching for artistic images of individual objects or their complexes. However, some methods and techniques commonly used to find common design solutions under certain conditions may be involved in the search for individual artistic images, and vice versa, which potentially leads to completely unexpected solutions. This study covers only a small number of known approaches, methods and techniques, in order to systematize them. Using the proposed classification, it is possible to develop a clear system that would cover most of the available approaches, techniques, methods (ideally – all), which are used in some types of project work, and the general system of all available techniques and methods. Further scientific research, as well as search and analysis of approaches, methods and techniques not yet known to the scientific and practical society, developed in various fields of activity and by individual specialists, will be devoted to the implementation of these tasks. Such a clear system should expand the knowledge and skills of designers, make their creative search more conscious and effective, which should ultimately raise the quality of design decisions.

Література

1. Архітектура: Короткий словник-довідник/ А. П. Мардер, Ю. П. Євреїнов, О. А. Пламеницька та ін.: за заг. ред. А. П. Мардера. Київ: Будівельник, 1995. 335 с.
2. Генерування ідей в графічному дизайні. Из чого почати. (2019). URL: <https://www.arthuss.com.ua/books-blog/190806> (дата звернення: 15.05.2022).
3. Дутка В. В. Методи проектування в дизайні одягу. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2013. № 1. С. 153–157.
4. Ключко С. В., Мазніченко О. В. Методи стилізації природних форм у графічному дизайні. *Технології та дизайн*. 2016. № 3 (20). С. 1–11.
5. Струмінська Т. В., Прасол С. І. Метод пошуку творчих рішень, як засіб створення нових дизайн-об'єктів. *Вісник КНУТД : Серія "Технічні науки"*. 2015. № 2 (84). С. 172–176.
6. Шиманська Т. А. Особливості формування об'єктів в дизайні, що трансформуються. *Наука і молодь. Прикладна серія*. 2012. № 11–12. С. 204–207.
7. Denysenko Yu. M., Makarchuk Yu. V., Viter A. V. Traditional and innovative approaches of designers in the process of finding design solutions. *International scientific innovations in human life. Proceedings of the 11th International scientific and practical conference*. Cognum Publishing House. Manchester, United Kingdom. 2022. P. 522–524. URL: <https://sci-conf.com.ua/xi-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-international-scientific-innovations-in-human-life-11-13-maya-2022-goda-manchester-velikobritaniya-arhiv/> (Accessed 15.05.2022).
8. Denysenko Yu. Lecture abstract to the course of discipline "Bases and methods of architectural designing" for 1st year students (2 sem.) spec. 191 "Architecture and urban planning". Educational qualification level "bachelor", Second edition, revised and updated. Odessa, 2019 67 p.
9. Neil L., Gavin A.. (13.07.2017). Basics Graphic Design 03: Idea Generation (eBook, PDF): Part of the "Basics Graphic Design series". Publisher: Bloomsbury Publishing. 200 p. URL: <https://www.hive.co.uk/Product/Leonard-Neil-Leonard/Basics-Graphic-Design-03-Idea-Generation/21161085> (Accessed 15.05.2022).

References

1. Marder, A.P. (Eds.), (1995). Architecture: a short reference dictionary. Kyiv: Budivelnik [in Ukrainian].
2. Generating ideas in graphic design. Where to start. Retrieved from: <https://www.arthuss.com.ua/books-blog/190806> (Accessed 15.05.2022) [in Ukrainian].
3. Dutka, V. V. (2013). Design methods in clothing design. *Naukovi zapysky. Seriya: Mystetstvovnavstvo*, 1 [in Ukrainian].
4. Kliuchko, S. V., Maznichenko, O. V. (2016). Methods of stylization of natural forms in graphic design. *Tekhnolohii ta dyzain*, 3 (20) [in Ukrainian].
5. Struminska, T. V., Prasol, S. I. (2015). A method of finding creative solutions as a means of creating new design objects. *Visnyk KNUVD: Seriya "Tekhnichni nauky"*, 2 (84) [in Ukrainian].
6. Shymanska, T. A. (2012). Features of the formation of objects in design that are transformed. *Nauka i molody. Prykladna seriia*, 11-12 [in Ukrainian].
7. Denysenko, Yu. M., Makarchuk Yu. V., Viter A. V. (2022). Traditional and innovative approaches of designers in the process of finding design solutions. *International scientific innovations in human life. Proceedings of the 11th International scientific and practical conference*. Cognum Publishing House. Manchester, United Kingdom. Retrieved from <https://sci-conf.com.ua/xi-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-international-scientific-innovations-in-human-life-11-13-maya-2022-goda-manchester-velikobritaniya-arhiv/> (Accessed 15.05.2022).
8. Denysenko, Yu. (2019). Lecture abstract to the course of discipline "Bases and methods of architectural designing" for 1st-year students (2 semesters) specialties 191 "architecture and urban planning". Educational qualification level "bachelor", Second edition, revised and updated Odessa
9. Neil, L., Gavin, A. (13.07.2017). Basics Graphic Design 03: Idea Generation (eBook, PDF): Part of the "Basics Graphic Design series". Publisher: Bloomsbury Publishing, Publication. 200 p. Retrieved from <https://www.hive.co.uk/Product/Leonard-Neil-Leonard/Basics-Graphic-Design-03-Idea-Generation/21161085> (Accessed 15.05.2022).

Стаття надійшла до редакції 16.05.2022
Отримано після доопрацювання 15.06.2022
Прийнято до друку 20.06.2022

УДК 72.01

Цитування:

Демессіє М. К. Концептуальне проектування як платформа передачі сучасної архітектурної та дизайнерської творчості. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 21 С. 111–115.

Demessie, M. Conceptual design as a platform for the transmission of modern architectural and design creativity. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 111–115 [in Ukrainian].

Демессіє Мекурія Келкай,

кандидат технічних наук, доцент,

доцент кафедри дизайну

Черкаського державного

технологічного університету

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5015-4820>

demessiemk@gmail.com

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ ПРОЄКТУВАННЯ ЯК ПЛАТФОРМА ПЕРЕДАЧІ СУЧАСНОЇ АРХІТЕКТУРНОЇ ТА ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Мета дослідження. Визначити перспективи й узагальнити характерні особливості концептуального проектування в архітектурі і дизайні в контексті проектного мислення на сучасному етапі для науково обґрунтованого використання принципів концептуального проектування. **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.** На основі проведених наукових досліджень і аналізу існуючих літературних даних в сфері концептуального проектування в архітектурній і дизайнерській творчості: узагальнено принципи формування концептуального дизайн-проектування; виявлені характерні особливості проектних концепцій в архітектурі та дизайні; узагальнено та систематизовано досвід існуючих підходів формування проектних концепцій в архітектурно-дизайнерській практиці; доведено, що проектна концепція є відправною точкою формування архітектурного та дизайнерського проєктів; визначені основні принципи формування концептуального проектування в архітектурному і дизайнерському творі в контексті виразу основної ідеї майбутнього проєкту. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження визначені характерні особливості проектних концепцій в архітектурі та дизайні, сформульовані методологічні принципи формування концептуального проектування в архітектурному і дизайнерському проектуванні, виявлені основні платформи проектування сучасної архітектурної і дизайнерської творчості. Крім того, при створенні проектно-творчої концепції проєктів в сучасному дизайнерському (художньому) проектуванні необхідно ґрунтуватися на наступних інтегрованих категоріях: образ, функція, форма, естетичність, гармонійність, інноваційність, стильність. У контексті цього дослідження виділені характерні аспекти концепції, а саме: концепція в дизайн-проєкті забезпечує єдність задуму і шляхів його подальшої реалізації; всі елементи дизайн-проєкту пов'язані між собою через дизайн-концепцію; в процесі проектування і реалізації складові частини дизайн-концепції можуть розширюватися і модифікуватися; на дизайн-концепцію впливає переконання і образ мислення проєктувальника; концепція проєкту є результатом творчості дизайнера (архітектора); концепція характеризується індивідуальністю. Концептуальне проектування – найбільш творча частина архітектурної та дизайнерської діяльності. В проєкті домінують ідеї формування просторів, предметів і образів. Концептуальне проектування в дизайні грає настільки важливу роль, що його переоцінити неможливо навіть теоретично, адже мова йде не просто про якийсь найважливіший компонент проєкту, а й про його основні ідеї. Саме концептуальне проектування в дизайні багато в чому визначає вигляд майбутнього об'єкта.

Ключові слова: концептуальне проектування, проектна концепція, дизайн-проєкт, архітектурний проєкт.

Demessie Mekuria, candidate of technical sciences, associate professor, associate professor of the department of Design, Cherkasy State Technological University

Conceptual design as a platform for the transmission of modern architectural and design creativity

The purpose of the article. Identify prospects and summarize the characteristics of conceptual design in architecture and design in the context of project thinking at the present stage for scientifically sound use of the principles of conceptual design. **Research methodology.** It is based on the integrated use of general scientific research methods: analysis of literary and archival sources, field research and fixation, analysis of project materials, analysis of the development of the functional structure of architectural space, generalization of previously proposed ideas and proposals. **Scientific novelty.** On the basis of the conducted scientific researches and the analysis of the existing literature data in the field of conceptual designing in architectural and design creativity: generalized general principles of conceptual

design; characteristic features of design concepts in architecture and design are revealed; generalized and systematized the experience of existing approaches to the formation of project concepts in architectural and design practice; it is proved that the project concept is the starting point for the formation of architectural and design projects; the basic principles of formation of conceptual design in architectural and design work in the context of expression of the basic idea of the future project are defined. **Conclusions.** As a result of the research, the characteristic features of design concepts in architecture and design are determined, methodological principles of conceptual design formation in architectural and design are formulated, the main platforms of design of modern architectural and design creativity are revealed. In addition, when creating a design and creative concept of projects in modern design (artistic) design must be based on the following integrated categories: image, function, form, aesthetics, harmony, innovation, style. In the context of this study, the characteristic aspects of the concept are highlighted, namely: the concept in the design project ensures the unity of the idea and ways of its further implementation; all elements of the design project are interconnected through the design concept; in the process of design and implementation, the components of frequent design concepts can be expanded and modified; the design concept is influenced by the beliefs and thinking of the designer; the concept of the project is the result of the creativity of the designer (architect); the concept is characterized by individuality. Conceptual design is the most creative part of architectural and design activities. The project is dominated by the ideas of forming spaces, objects and images. Conceptual design in design plays such an important role that it is impossible to overestimate even theoretically, because it is not just about some important component of the project, but about its main idea. It is the conceptual design in the design that largely determines the appearance of the future object.

Key words: conceptual design, project concept, design project, architectural project.

Актуальність теми дослідження. У сучасному суспільстві дизайн стає сферою не лише функціонального проєктування, а й способом смислового конструювання. Коли перед дизайнером постає питання про дизайн-проєкт об'єктів, на перший план виходить така система зв'язку, як «дизайнер – проєкт – предмет», що повністю показує дизайнерську діяльність від початкового задуму (концепції) до реалізації проєкту. Розробка дизайн-концепції будь-якого об'єкта передбачає, як можна точніше і ретельне продумування його дизайну. У цьому питанні важлива основна думка дизайну, його визначальна ідея, що підкорює абсолютно всі задуми дизайнера – концептуальний проєкт.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз існуючої літератури, що описує сучасний стан концептуального дизайну проєктування, дозволяє говорити про її менш комплексний характер порівняно з працями, що характеризують зарубіжний досвід концептуального проєктування [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10]. Зарубіжна наукова література, що висвітлює концептуальне проєктування, навпаки, містить значний теоретичний матеріал, що характеризує численні прояви концептуального дизайну у вузькому або широкому контекстах. Однак велика кількість цього матеріалу не вносить ясності в процес осмислення концептуального проєктування [11; 12; 13; 14; 15].

Образ об'єкта або його складових частин може створюватися в уяві людини внаслідок творчого процесу. Творчий процес у архітекторів та дизайнерів-проєктувальників починається з формуванням концептуального проєктування об'єкта. Серед сучасних наукових

праць, присвячених охарактеризованому концептуальному проєктуванню, виділяються роботи В. Сьомкіна [1], Л. Грицюка [2], А.Скороходова [3], Т. Ернста [4], О.Чепелик [5], О. Шарлая [6], М. Васюник-Кулієва [7], В. Даниленка [8], І. Бондаренка [9], В. Голобородька [10] та інших. Аналіз праць з цієї тематики свідчить, що дослідження, присвячені сучасному стану концептуального дизайну, мають менш комплексний характер.

Теоретизуванням концептуального проєктування займалися такі зарубіжні вчені, як М. Khakzand [11], М. Faizi [11], F. Ramstedt [12], M. Malpass [13], Z. Torabi [14], S. Brahman [14], N. Potter [15] та ін. Як вже зазначалося, іноземна наукова література, що висвітлює концептуальне проєктування, навпаки, містить значний теоретичний матеріал, що характеризує численні прояви концептуального дизайну у вузькому чи широкому контекстах. Висновки, закріплені у працях цих діячів, характеризували причини зародження концептуального дизайну, його ідеологічні базиси, характеристики концепцій, об'єктів і систем, реалізованих, виходячи з концептуального підходу, в актуальних тенденціях і вимогах часу.

Таким чином, аналіз вітчизняної та зарубіжної літератури виявив низку питань, відповіді на які могли б сформулювати більш точне уявлення про характерні особливості концептуального дизайну проєктування, узагальнити і скласти більш комплексне враження процесів реалізації концептуальних проєктів, охарактеризувати області застосування концептуального дизайну та перспективи його розвитку.

Мета роботи. Завданнями цього дослідження є:

проаналізувати і класифікувати характерні аспекти концепції;

узагальнювати характерні особливості концептуального проектування в архітектурі і дизайні;

доповнити вітчизняні наукові роботи комплексним аналізом сутності концептуального проектування.

Виклад основного матеріалу дослідження. Безліч існуючих проєктів, що виконуються архітекторами та дизайнерами, знаходяться в сфері ідейного представлення процесу проєктування. Проєктування – це складна багатоступенева особлива форма творчої діяльності, результатом якої є створення предметного світу для життя та задоволення духовних потреб людей з фіксацією результату в будь-якій формі. Процес проєктування об'єктів дизайну та архітектури має стандартні підходи, що десятиліттями викладалися численними авторами. Етапи проєктування можуть змінюватись за тривалістю, обсягом, конкретним змістовним наповненням авторського підходу [1]. У ході проєктування особливої уваги заслуговує процес проєктування з авторськими підходами, що актуальні та оригінальні.

Процес проєктування спрямований спочатку на створення образу – основи, який у подальшому стає базисом процесу проєктування. «Образ – це ідеальне уявлення автора про існуючу дійсність». Тобто формування авторської вистави – «Проєктна концепція».

Найбільш близькі до теорії архітектури та дизайну поняття концепції визначають наступним чином: концепція (від латин. *conceptio* «система розуміння») – провідний задум, конструктивний принцип – науковий, художній, технічний та інші види діяльності. Концепція репрезентує ідею певного проєкту та його реалізації [2]. Отже, концепція у проєктній діяльності може бути визначена як система поглядів архітектора чи дизайнера на практичну та репрезентативну реалізацію його проєктної установки.

Дизайн являє собою формотворчу діяльність, що реалізується в предметній формі. На той час для архітектора велику роль відіграє організація простору. У дизайні концепція визначає вибір формотворчих прийомів, методик, алгоритмів у практичному проєктуванні та реалізації проєкту. Тут архітектурна концепція дорівнює ескізу: «Архітектурна концепція (ескізний проєкт) – це авторський задум об'єкта. Основним

призначенням ескізного проєкту є визначення всіх принципових, конструктивних та дизайнерських рішень, що дозволяє побачити вигляд майбутнього архітектурного чи дизайнерського проєкту» [2].

Кінцевою метою творчої діяльності *архітектора-проєктувальника* є створення архітектурно-просторового середовища, призначеного для праці, побуту та культурно-суспільного життя людського суспільства. Метою *дизайнера-проєктувальника* є формування гармонійного, функціонального, естетичного та стильного предметного середовища, що найбільш повно задовольняє матеріальні та духовні потреби людини. Основне завдання *архітектора* полягає у розробці нових та оптимізації існуючих об'ємно-планувальних рішень оточуючого середовища, необхідних для нормального функціонування людини. *Дизайнер*, поєднуючи мистецтва та функціональності у всіх галузях людської діяльності, створює неповторну обстановку, стиль, форму, красу та затишок у предметному середовищі, втілюючи в реальність мрії та настрої людини.

Мета архітекторів та дизайнерів певною мірою збігаються і в цілому діяльність архітекторів-дизайнерів акцентується у створенні функціонального, ергономічного та естетичного предметного простору архітектурно-мистецькими засобами. Для реалізації наміченої мети ці суміжні спеціалісти розробляють проєкт. Архітектор проєктує – архітектурний проєкт, дизайнер – дизайн-проєкт.

Архітектурний проєкт – це частина проєктної документації, що містить архітектурні рішення в обсязі, необхідному для розробки інших проєктних документацій для створення об'єктів, у проєктуванні яких потрібна участь архітектора [5].

Дизайн-проєкт – це комплект творчих документів, у вигляді креслень, ескізів, кольорних рішень та візуалізацій, розроблених під час проєктних робіт відповідно до технічного завдання та індивідуальних вимог замовника щодо створення комфортного, стилістичного, безпечного та привабливого об'єкта для роботи та відпочинку людини. Дизайн-проєкт поєднує в цілісній структурі й гармонійній, змістовній та виразній формі всі суспільно-необхідні властивості проєктованого об'єкта. Його завданням є досягнення естетичної досконалості об'єкта розробки. Найчастіше проєктні роботи орієнтовані на досягнення будь-якого одного результату – дизайнерського, інженерного, технологічного,

соціального. Особливості дизайнерського проектування полягають у його утилітарно-практичності та художності. При цьому інтегрованими категоріями дизайнерського (художнього) проектування є: образ, функція, форма, естетичність, гармонійність, інноваційність, стильність.

Процес дизайнерського (художнього) проектування починається з розробки проектного задуму – формування концептуальної творчості. Дизайн-концепція – це розгорнуте дизайнерське дослідження. Якість концепції можна оцінити лише за одним критерієм – її корисністю та оригінальністю для проекту [9].

Отже, *проектна концепція* виконує кілька функцій:

- служує дорожньою картою проекту;
- позначає шляхи вирішення поставлених завдань;
- визначає стратегію дій;
- допомагає створити основу проекту;
- є інструментарієм для розробки проекту;
- формує образи майбутнього проекту;
- позначає об'ємно-просторові, емоційні, візуальні та інші аспекти проекту;
- служує засобом комунікації із замовником;
- визначає етапи реалізації проекту;
- дозволяє донести у доступній формі ідеї проектувальника.

Висновки. В результаті проведеного дослідження визначені характерні особливості проектних концепцій в архітектурі та дизайні, сформульовані методологічні принципи формування концептуального проектування в архітектурному і дизайнерському проектуванні, виявлені основні платформи проектування сучасної архітектурної і дизайнерської творчості. Крім того, створення проектно-творчої концепції проектів в сучасному дизайнерському (художньому) проектуванні базується на наступних інтегрованих категоріях: образ, функція, форма, естетичність, гармонійність, інноваційність, стильність. У контексті даного дослідження виділені характерні аспекти концепції, а саме: концепція в дизайн-проекті забезпечує єдність задуму і шляхів її подальшої реалізації; всі елементи дизайн-проекту пов'язані між собою через дизайн-концепцію; в процесі проектування і реалізації, складові частини дизайн-концепції можуть розширюватися і модифікуватися; на дизайн-концепцію впливає переконання і образ мислення проектувальника; концепція проекту

є результатом творчості дизайнера (архітектора); концепція характеризується індивідуальністю. Можемо констатувати, що *концептуальне проектування* – найбільш творча частина архітектурної та дизайнерської діяльності і саме в дизайні визначає вигляд майбутнього об'єкта.

Література

1. Сьомкін В. В. Дизайн-концепція в контексті дизайн-ергономічного забезпечення виставково-ярмаркової діяльності. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2011. № 21. С. 55 – 62.
2. Грицюк Л. С. Значення формування концепт-ідеї у навчальному проектуванні. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування: наук.-техн. збірник*. 2010. №25. С. 48–25.
3. Скороходова А. В. Сучасне архітектурне середовище та його вплив на поведінку людини. *Вісник національного університету «Львівська політехніка». Архітектура*. 2008. №632. С. 131–133.
4. Ернст Т. К. Принципи формування архітектурного середовища дитячих освітньо-виховних закладів: автореф. дис. ... канд. арх.: 18.00.01. Київ, 2007. 21 с.
5. Чепелик О. В. Художня виразність при формуванні інтер'єрів засобами образотворчого мистецтва, і зокрема скульптури. *Українська академія мистецтва*. 2013. № 21. С.118–124.
6. Шарлай О. В. Реалізація концепції інклюзивного міста в сфері міських комунікацій. *Науковий вісник будівництва*. Том 95. 2019. №1. С. 82–87.
7. Васюник-Кулієва М. В. Універсальний дизайн в освіті. URL: <https://rcpio.ipro.kubg.edu.ua/?p=2414>. (дата звернення 23.03.2017).
8. Даниленко В. Я. Дизайн Центрально-Східної Європи : монографія. Харків : ХДАДМ, 2009. 172 с.
9. Бондаренко І. В. Полістилістика як проектний метод у середовищному дизайні України (на прикладі харківського регіону). *Актуальні питання гуманітарних наук : міжсвузівський зб. наук. праць молодих вчених*. Дрогобич. Том 1. 2020. Вип. 33. С. 14–19.
10. Голобородько В. М. Ергономіка для дизайнерів : підручник. Харків : ХДАДМ, 2012. 378 с.
11. Khakzand M., Faizi M. The position of concept in landscape design. URL: <https://www.researchgate.net/publication/262726729> (accessed 12.09.2015).
12. Ramstedt F. The Interior Design Handbook: Furnish, Decorate, and Style Your Space. Publisher: Clarkson Potter, Sweden. 2020. 240 p.
13. Malpass M. Contextualising Critical Design: Towards a Taxonomy of Critical Practice in Product Design. PhD thesis, Nottingham Trent University. London. 2012. 260 p.

14. Torabi Z., Brahman S. Effective Factors in Shaping the Identity of Architecture. *Middle-East Journal of Scientific Research*. Dubai. Vol. 15. 2013. Issue 1. P. 106 – 113.

15. Potter N. What is a designer: things, places and messages'? Published by Hyphen Press, London, 4th edition. 2006. 181 p.

References

1. Somkin, V. V. (2011). Design-concept in the context of design-ergonomic provision of exhibition-fair activity. Bulletin of the L'viv National Academy of Arts, 21 [in Ukrainian].

2. Gritsyuk, L. S. (2010). The value of forming a concept - idea in education project. Contemporary problems of architecture and construction: Science and technology. Bulletin, 25 [in Ukrainian].

3. Skorokhodova, A. V. (2008). Modern architectural environment and its impact on human behavior. Bulletin of L'viv Polytechnic National University. Architecture, 632 [in Ukrainian].

4. Ernst, T. K. (2007). Principles of formation of the architectural environment of children's educational institutions: author's abstract dis. to obtain a scientific degree of cand. arch.: 18.00.01. Kyiv [in Ukrainian].

5. Chepelik, O. V. (2013). Artistic expression in the formation of interiors by means of fine arts, and in particular sculpture. Ukrainian Academy of Arts, 21 [in Ukrainian].

6. Sharlay, O. V. (2019). Implementation of the concept of an inclusive city in the field of urban communications. Scientific Bulletin of Construction, 95, 1 [in Ukrainian].

7. Vasyunik-Kulieva, M. V. (2017). Universal design in the world. Retrieved from: <https://rcpio.ippo.kubg.edu.ua/?p=2414>. [in Ukrainian].

8. Danilenko, V. Ya. (2009). Design of Central and Eastern Europe: monograph. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts [in Ukrainian].

9. Bondarenko, I. V. (2020). Polystylistics as a design method in the environmental design of Ukraine (on the example of the Kharkiv region). Interuniversity collection of scientific works of young scientists. Current issues of the humanities. Drogobich, 1, 33 [in Ukrainian].

10. Goloborodko, V. M. (2012). Ergonomics for designers: a textbook. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts [in Ukrainian].

11. Khakzand, M., Faizi, M. (2015). The position of concept in landscape design. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/262726729_The_position_of_concept_in_landscape_design (accessed 12.09.2015) [in English].

12. Ramstedt, F. (2020). The Interior Design Handbook: Furnish, Decorate, and Style Your Space. Publisher: Clarkson Potter, Sweden [in English].

13. Malpass, M. (2012). Contextualising Critical Design: Towards a Taxonomy of Critical Practice in Product Design. PhD thesis, Nottingham Trent University. London [in English].

14. Torabi, Z., Brahman, S. (2013). Effective Factors in Shaping the Identity of Architecture. *Middle-East Journal of Scientific Research*. Dubai, 15, 1 [in English].

15. Potter, N. (2006). What is a designer: things, places and messages'? Published by Hyphen Press, London, 4th edition [in English].

Стаття надійшла до редакції 21.01.2022
Отримано після доопрацювання 16.02.2022
Прийнято до друку 23.02.2022

УДК 738(477-25)

Цитування:

Лампека М. Г., Стрілець В. Ф., Хижинський В. В. Виставкова діяльність Київського експериментального кераміко-художнього заводу після закриття виробництва у 2006 році. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 116–121.

Lampeka M., Strilets V., Khyzhynskii V. (2022). Exhibition activities of the Kyiv Experimental Ceramic Art Factory after the closure of production in 2006. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 116–121 [in Ukrainian].

Лампека Микола Геронтіювич,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри комп'ютерної,
інженерної графіки та дизайну

Національного транспортного університету
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9580-3399>
mlampeka@ukr.net

Стрілець Валерій Федорович,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри комп'ютерної,
інженерної графіки та дизайну

Національного транспортного університету
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7669-8770>
vstrilets8@gmail.com

Хижинський Володимир Вікторович,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри художньої кераміки,
дерева, скульптури та металу
Київської державної академії
декоративно-прикладного

мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8450-9087>
volodymyr.khyzhynsky@gmail.com

ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ КИЇВСЬКОГО ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КЕРАМІКО-ХУДОЖНЬОГО ЗАВОДУ ПІСЛЯ ЗАКРИТТЯ ВИРОБНИЦТВА У 2006 РОЦІ

Мета дослідження полягає у виявленні загальних тенденцій та всебічних підходів до проблеми аналізу і збереження мистецьких цінностей, складовою частиною яких є художні вироби з порцеляни, визначення їхнього місця у контексті соціокультурного поступу України у XX столітті і впливу цих процесів на формування національної самосвідомості. Особливого значення мистецтво порцеляни набуває як явище, що базується на художньо-естетичних і світоглядних традиціях, втілених у художніх формах. З огляду на стан руйнації вітчизняної фарфоро-фаянсової галузі порцелянові вироби провідного її підприємства – Київського експериментального кераміко-художнього заводу потребують аналізу та висвітлення їх впливу на національну самобутність української культури. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні принципів наукової достовірності, а також використанні соціокультурного і мистецтвознавчого підходів. Вжито в дослідженні і сукупність наукових методів, зокрема: аксіологічний, онтологічний (буттєвий), когнітивний, системно-історичний, компаративний (історико-порівняльний), культурологічний, крос-культурний, типологічний, іконологічно-іконографічний, мистецтвознавчого аналізу. Крім того, були задіяні загальнонаукові методи дослідження – теоретичні, емпіричні й емпірико-теоретичні. **Наукова новизна.** У науковій розвідці застосовано комплексне дослідження унікальних мистецьких зразків із порцеляни, створених на базі Київського експериментального кераміко-художнього заводу (КЕКХЗ) та висвітлено стан вивчення окремих аспектів впливу цих художніх виробів на мистецьку культуру України після припинення функціонування виробництва. **Висновки.** Отримані результати дозволяють засвідчити, що: вперше комплексно досліджено феномен вітчизняної порцеляни як каталізатора інноваційних перетворень у сучасному суспільстві; виявлено, що сферою реалізації культуротворчого потенціалу української порцеляни є приватні та державні колекції, в яких художні твори ілюструють історичний та культурний вітчизняний досвід; з'ясовано, що виставкова діяльність музеїв та галерей сприяє інтелектуальному та естетичному вихованню, формує національну ідентичність особистості, підсилює прояви самобутнього творення та оновлення національної традиції; наукова розробка цієї проблематики стала базисом для можливості подальшого поширення такого інноваційного імпульсу та визначення сутності впливу творчих досягнень порцелянової галузі, і, зокрема КЕКХЗ, на загальну художню

© Лампека М. Г., 2022

© Стрілець В. Ф., 2022

© Хижинський В. В., 2022

культуру України початку ХХІ століття; з'ясовано, що на антикварному ринку існує підвищений попит на продукцію підприємства і хвиля дослідницького та колекціонерського інтересу до цього явища зумовлює моду на український фарфор, спонукаючи мистецтвознавців ґрунтовно досліджувати наявні зразки української художньої порцеляни, зокрема і київської, та ретельно відновлювати творчі біографії художників.

Ключові слова: порцеляна, КЕКХЗ, Україна, ХХІ століття, художні колекції, наукові дослідження, інформаційні технології.

Lampeka Mykola, Candidate of Art History, Associate Professor of Computer, Engineering Graphics and Design, National Transport University; Strilets Valerii, Candidate of Art History, Associate Professor of Computer, Engineering Graphics and Design, National Transport University; Khyzhynskii Volodymyr, Candidate of Art History, Associate Professor of Art Ceramics, Wood, Sculpture and Metal Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design

Exhibition activities of the Kyiv Experimental Ceramic Art Factory after the closure of production in 2006

The purpose of the study is to identify general trends and comprehensive approaches to the problem of analysis and preservation of artistic values, part of which are porcelain, to determine their place in the context of socio-cultural progress of Ukraine in the twentieth century and the impact of these processes on national identity. Porcelain art acquires special significance as a phenomenon based on artistic, aesthetic and ideological traditions embodied in art forms. Given the state of destruction of the domestic porcelain and earthenware industry, porcelain products of its leading enterprise - Kyiv Experimental Ceramic and Art Factory need to analyze and highlight their impact on the national identity of Ukrainian culture. **The research methodology** is to apply the principles of scientific reliability and comprehensiveness, as well as the use of socio-cultural and art approaches. Used in the study and a set of scientific methods, in particular: axiological, ontological (existential), cognitive, system-historical, comparative (historical-comparative), culturological, cross-cultural, typological, iconological-iconographic, art analysis. In addition, general scientific research methods were used - theoretical, empirical and empirical-theoretical. **Scientific novelty.** Scientific research uses a comprehensive study of unique porcelain art samples created on the basis of the Kyiv Experimental Ceramics and Art Factory (KECAF) and highlights the state of study of certain aspects of the impact of these works of art on Ukrainian art culture after the cessation of production. **Conclusions.** The obtained results allow to testify that: for the first time the phenomenon of domestic porcelain as a catalyst of innovative transformations in modern society has been comprehensively studied; found that the sphere of realization of the cultural potential of Ukrainian porcelain there are private and state collections in which works of art are witnesses of historical and cultural national experience; it was found out that the exhibition activity of museums and galleries promotes intellectual and aesthetic education, forms the national identity of the individual, strengthens the manifestations of original creation and renewal of the national tradition; scientific development of this issue has become the basis for the possibility of further dissemination of this innovative impulse and determine the essence of the impact of creative achievements of the porcelain industry, and in particular KECAF, on the general artistic culture of Ukraine of the beginning of the ХХІ century; It was found that in the antique market there is an increased demand for the company's products and the wave of research and collector interest in this phenomenon determines the fashion for Ukrainian porcelain, encouraging art critics to carefully restore the creative biographies of artists.

Key words: porcelain, KECAF, Ukraine, ХХІ century, art collections, scientific researches, information technologies.

Актуальність теми дослідження. Вивчення такого унікального явища, як українська порцеляна є надзвичайно актуальним аспектом в контексті визначення її місця в культурному поступі України у ХХІ ст., особливо з огляду на теперішній стан галузі виробництва тонкої кераміки, коли проблема збереження традицій виступає пріоритетом на тлі мультикультурних тенденцій нашого часу. У нинішній ситуації процес формування національної самоідентифікації набуває особливого значення. Мистецтво порцеляни як складової української художньої культури є основою національної специфіки [2, 279]. Виробнича діяльність, пов'язана зі створенням мистецьких цінностей залишає помітний слід у історії культури регіону та і держави в цілому

навіть після припинення існування суб'єкта виробництва. Залишаються твори, традиції та історична пам'ять, що з часом обростає міфологічними подробицями, що у свою чергу, не применшує значення конкретного осередку, а навпаки викликає зацікавлення його надбаннями та супроводжується жвавим інтересом до його спадщини [10].

Проблема культуротворчості українського фарфору заслуговує пильної уваги і ґрунтовного дослідження. Доля провідного виробника української порцеляни – Київського експериментального кераміко-художнього заводу продовжує викликати щире зацікавлення фахівців – мистецтвознавців та колекціонерів. Вивчення та узагальнення даних про проблеми формотворення та декорування

продукції цього підприємства дозволить виявити безпосередній вплив мистецьких аспектів виробництва на загальну художню культуру України та зберегти інформацію про напрацювання художньої лабораторії заводу, які продовжують вносити корективи у формування предметного середовища навіть після занепаду галузі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історія становлення та розвитку КЕКХЗ пов'язана саме із ХХ століттям, але витoki стилістики й формотворчих процесів української тонкої кераміки були закладені значно раніше і вплив на них таких знакових вітчизняних підприємств, як Корецький, Волокитинський, Городницький, Баранівський фарфорові заводи та Києво-Межигірська фаянсова фабрика був незаперечним [11, 28]. Наукові праці українських і зарубіжних вчених систематизували інформацію про розвиток порцелянового виробництва на теренах України. Історію українського фарфору вивчали такі знані науковці, як Н. Онацький, Л. Долинський, П. Мусієнко, Ф. Петрякова. В їхніх роботах ґрунтовно досліджено художні та естетичні аспекти становлення галузі тонкої кераміки.

Етапи розвитку фарфорових підприємств, які функціонували у ХХ столітті, висвітлювалися у працях вітчизняних мистецтвознавців, таких як Н. Глухенька, О. Чарновський, В. Щербак, Л. Білоус, О. Школьна, О. Корусь. Передумови виникнення київського підприємства порцеляни, його розвиток та занепад, мистецьку культуру виробництва загалом та творчість окремих художників ґрунтовно дослідила О. Школьна у своїй праці «Київський художній фарфор ХХ століття». Вона дала визначення статусу цього виробництва як флагмана вітчизняної порцеляни другої половини ХХ – початку ХХІ ст. [11].

Для того, щоб окреслити художні особливості вітчизняної порцеляни, витoki культури формотворення та декорування продукції необхідно дослідити біографії митців, еволюцію їхнього творчого методу. З цією метою були надруковані перші два комплекти листівок із серії «Майстри української фарфорової пластики»: «Оксана Жникруп» та «Владислав Щербина», передне слово до яких написала Людмила Білоус, заступник директора Національного музею українського народного декоративного мистецтва [3, 4].

Творчість В. І. Щербини досліджувала і

О. Корусь. У виданні «Владислав Щербина. Фарфор і кераміка» (Київ : «АРТ КНИГА», 2016), яке побачило світ у листопаді 2016 року з нагоди 90-річчя художника, дослідниця систематизувала та каталогізувала творчий доробок Владислава Івановича. Авторка дала мистецтвознавчу оцінку скульптурним композиціям, ввела до наукового обігу невідомі роботи скульптора, уклала бібліографічну довідку та перелік музеїв, в яких зберігаються твори [9, 362].

Також у співавторстві з Л. Романюк О. Корусь у 2015 р. уклала альбом-каталог творів ще однієї скульпторки заводу – Ольги Рапай. Автори зібрали доволі повну інформацію про художній доробок мисткині, проаналізували витoki становлення творчої особистості та означили основні тенденції розвитку її професійної діяльності. Склали перелік виставок та визначили місцезнаходження творів у музейних експозиціях, підготували список публікацій про скульпторку. Характеризували творчість О. Рапай також В. Цельтнер та Р. Даскалова.

Петриківська орнаментика на порцеляні у виконанні класиків декоративного розпису знайшла відображення у низці наукових розвідок Н. Глухенької, Н. Велігоцької, І. Сакович, О. Данченко, Ю. Смолій, М. Семесюк [6].

Перераховані вище наукові дослідження дозволяють досягнути специфіку виробництва художнього фарфору як унікального явища українського мистецтва, охарактеризувати виразальні засоби, якими користувалися майстри КЕКХЗ, створюючи зразки продукції підприємства (унікальні авторські твори, партії малотиражних виробів та серійну продукцію), ознайомитися з виробничими процесами та безпосередньою участю в них працівників художньої лабораторії [1, 182].

Виклад основного матеріалу дослідження. Історія розвитку Київського експериментального кераміко-художнього заводу віддзеркалює складні процеси величного і трагічного ХХ ст. Підприємство пройшло непростий шлях від звичайного радянського виробництва до беззаперечного лідера галузі легкої промисловості незалежної України з яскраво вираженим національним характером. Підтвердженням значущості художніх традицій КЕКХЗ є незгасаючий інтерес суспільства до його історії, зацікавлення науковців та колекціонерів мистецькою складовою підприємства [14]. Музей київської порцеляни, створений у

2015 році, сприяє популяризації та збереженню інформації про лідера та законодавця оригінальних стилістичних рішень у царині формоутворення та декорування мистецьких і тиражованих фарфорових виробів створених у ХХ ст.

З 14 лютого до 14 березня 2019 року у Києві під егідою музею «Київський фарфор», Музею історії міста Києва, Центрального державного кінофотоархіву України ім. Г. С. Пшеничного з успіхом пройшла виставка «Перлини київського фарфору». Це був перший самостійно організований та представлений широкому загалу проєкт приватного музею «Київський фарфор». Основу експозиції, як і музейної збірки, становить колекція, що належить сім'ї Т. та Р. Сазонових [4, 6].

Як зазначено у прес-релізі: «Тематична спеціалізація новоствореного музею – фарфор Київського експериментального кераміко-художнього заводу (КЕКХЗ), була зумовлена початковим прагненням сформувати колекцію з предметів, що відносяться до окремо взятого фарфорового виробництва. Актуальним завданням нового музею стало збирання пам'яток суцільно знищеного нині, а колись славетного київського виробництва задля збереження його доробку для нащадків» [4, 2].

У межах виставки представлено два проєкти, над якими нині працює музей. Перший підіймає проблему недостатньої вивченості такого унікального явища, як петриківський народний розпис на фарфорі. КЕКХЗ першим запровадив використання нового оригінального напрямку у декоративному мистецтві та сприяв розповсюдженню прийомів петриківського розпису на інших фарфорових заводах України. Метою другого спецпроєкту є пошук цікавих фактів про київський фарфор.

Затверджений юридично, музей «Київський фарфор», поки що не доступний для відвідування за відсутності власного виставкового простору. Експозиція «Перлини київського фарфору» підіймає ще одне важливе питання про надання приміщення новому музею, адже його багата та неоціненна колекція може стати гордістю міста і заслуговує бути гідно представленою загалу, як стверджують куратори виставки Тетяна Сазонова, Олена Корусь та Роман Сазонов [4, 3]. На хвилі зацікавлення вітчизняним фарфором схвально був сприйнятий глядачами авторський проєкт голови ГО «Асоціація дослідників фарфору та фаянсу» Валерія Завершинського «Порцеляновий ренесанс України». Він репрезентував провідних майстрів, які

працювали і працюють з цим матеріалом. Двоє представників Київського експериментального кераміко-художнього заводу були задіяні у цьому проєкті. Олена Скицюк та Георгій Антоненко гідно представили підприємство, виставивши на огляд загалу свої кращі твори [11, 325].

Ця мистецька подія з успіхом відбулася у багатьох містах, а з 20 грудня 2018 року до 10 лютого 2019 року виставка була представлена і у Київському Музеї сучасного мистецтва України. За словами автора і керівника проєкту Валерія Завершинського: «На виставці представлений доробок митців, які своєю творчістю «пророкують» нові горизонти української художньої порцеляни. Саме цей порцеляновий розпис демонструє поєднання традиції та авторського новаторства» [13].

У сучасному світі й в Україні також, проблема збереження та розвитку національної культури, яка переважно базується на традиціях народного та професійного мистецтва, зразках авторських творів, а також мистецьких цінностях, створених промисловим способом, набуває особливого значення насамперед у контексті євроінтеграційних процесів і мультикультурних проявів у мистецтві зокрема. У зв'язку з тенденцією до глобалізації багато культур світу зазнають нівелювання національної своєрідності, піддаючись загрози втрати ідентичності та зміни культурного коду окремих народів [5, 12].

Проблема збереження та популяризації культурного спадку, залишеного нам попередніми поколіннями художників промисловості у зразках продукції фарфорових заводів, заслуговує на те, аби дані відносно цих творів були вивчені та систематизовані, повноцінно введені до наукового обігу. Не всі зразки продукції передані до державних музеїв, велика їх кількість знаходиться у приватних колекціях, більшість з яких є закритими для пересічного глядача. Та саме вони є тим резервним фондом, за рахунок якого можуть бути поповнені кращими експонатами порцеляни експозиції провідних вітчизняних музеїв, адже, як показує практика, спадкоємці колекціонерів не завжди продовжують справу їхнього життя, тож або продають колекцію, або передають у дарунок музею. Отже, дані про наявність художніх виробів КЕКХЗ у приватних збірках допоможуть оцінити кількісний та якісний склад мистецьких творів цього виробництва, які можуть в майбутньому поповнити фонди провідних музеїв декоративно-прикладного мистецтва України [8, 211].

Тенденція до збільшення попиту на фарфорові вироби радянського періоду на антикварному ринку зобов'язує фахівців-мистецтвознавців систематизувати дані про наявні зразки продукції Київського заводу порцеляни та унеможливити появу підробок і новоробів, адже це, у свою чергу, впливає на економічну ситуацію в країні, призводить до моральних збитків та підриває довіру до вітчизняного арт-ринку.

З метою запобігання таким явищам небайдужі мистецтвознавці і дослідники порцеляни, фахівці і просто шанувальники вжиткового мистецтва об'єднуються у інтернетспільноти. Наразі в медіа-просторі існує декілька груп, які гуртують шанувальників мистецтва тонкої кераміки. До таких можемо віднести «Український фарфор. Украинские мастера фарфора. Украина в фарфоре», «Петриківка», «Фарфор КЕКХЗ/КЭКХЗ Киевский фарфор», «КЕКХЗ» та багато інших. Зокрема, модераторка однієї з цих груп О. Корусь розмістила на сайті правила, які існують у спільноті і за якими кожен учасник може запросити до групи друзів за інтересами. У розділі медіа-файли можна створити свій альбом, в який завантажуються фото предметів зі своєї колекції. Також можна розміщувати публікації в альбоми, що вже існують: «Література про КЕКХЗ та художників», «Скульптура», «Посуд КЕКХЗ». Можна робити теги з іменами художників, що полегшить функцію пошуку необхідних матеріалів у групі. Заборонені питання про оцінку та продаж предметів, реклама та спам. Ми за сприятливе для спілкування середовище, за конструктивні дискусії, доброзичливе та поважне ставлення один до одного.

Важливим аспектом функціонування спільноти є обмін інформацією серед її учасників, атрибуція творів та означення стилістичних особливостей, притаманних окремим авторам. Головним чином, тут зосереджено увагу на спробі визначення локальної специфіки засобів художньої та образної мови у творах київських майстрів порцеляни і виявленні факторів, що вплинули на її формування та розвиток.

Активну участь у процесі екземпліфікації теми беруть безпосередньо художники, які працювали на КЕКХЗ. Л. Лозова, Г. Антоненко, Ю. Красна, О. Карасьова, О. Тарасенко розміщують на своїх сторінках у соцмережах власні твори, влаштовують флешмоби з експозицією своїх робіт і передачею естафети колегам-фарфористам.

Олександр Цапенко, колишній представник адміністрації підприємства, не тільки колекціонує порцелянову пластику, але й займається виготовленням її за кращими зразками скульптури періоду функціонування КЕКХЗ. Після закриття заводу ним були викуплені моделі та модель-форми робіт провідних скульпторів художньої лабораторії. Нині кожен бажаючий може придбати оригінальні твори, які випускає приватне підприємство *Kievporcelain*.

Як відзначає той же О. Цапенко: «Наше завдання – створити інформаційний простір, в якому кожен, хто колекціонує вироби Київського експериментального кераміко-художнього заводу, міг би знайти інформацію, яка його цікавить. Зберегти історію заводу та донести її до усіх, хто цікавиться порцеляною».

Висновки. Короткий огляд означеної проблематики дає підстави стверджувати, що існує непідробний інтерес та зацікавлення колекціонерів фарфоровою продукцією, яку випускали українські підприємства у радянський та пострадянський період. Такий стан речей потребує звернення уваги на практичний аспект – збереження та систематизацію інформації про виробника київської порцеляни, адже Київський фарфоровий завод випустив велику кількість зразків скульптури, сувенірів, предметів побутового характеру, які зараз на антикварному ринку продаються за максимальними цінами. Безперечно, всебічний розгляд означеної теми є актуальним, оскільки зумовлений необхідністю і перспективою теоретичного осмислення генези й специфіки становлення мистецької порцеляни, виготовленої промисловим способом, складовою української художньої культури ХХ – початку ХХІ століття.

Література

1. Афанасьєв В. А. Українське радянське мистецтво 1960–1980-х рр.: нариси з історії українського мистецтва. Київ: Мистецтво, 1984. 222 с.
2. Бех Л. В. Український фарфор: загальноєвропейський вимір та національна специфіка. *Актуальні проблеми історії теорії та практики художньої культури*. Київ: НАКККіМ, 2012. Вип. XXIX. С. 278–285.
3. Білоус Л. У творчому тандемі. *Культура і життя*. Київ, 2005. № 45–46. С. 4.
4. Виставка «Перлини Київського фарфору» 14.02–14.03. 2019 р.: Буклет / авт. текст та упорядкув. О. Корусь. Київ, 2019. 6 с.

5. Вялець А. Музеї та сучасність. *Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття*: зб. наук, праць. Київ: Златограф, 2004. С. 10–14.

6. Глухенька Н. Петриківські декоративні розписи. Київ: Мистецтво, 1965. 62 с.

7. Долинський Л. В. Український художній фарфор. Київ: Вид-во АН УРСР, 1963. 88 с.

8. Карпов В. В. Приватна колекція в українському культурно-мистецькому просторі: новації правової легалізації. *Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей*: збірник. Київ: НАКККиМ, 2019. 216 с.

9. Корусь Е. Владислав Щербина. Фарфор и керамика: монографія. Киев: АРТ КНИГА, 2016. 376 с.

10. Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття: зб. наук. праць / за редакцією М. Селівачова. Київ: Златограф, 2004. 208 с.

11. Школьна О. В. Київський художній фарфор ХХ століття. Київ: День Печати, 2011. 400 с.

12. Щербак В. Українська порцеляна ХХ століття: особливості розвитку, художні пошуки. / УАМ. Київ, 2005. Вип. 12. С. 205–213.

References

1. Afanasyev, V. A. (1984). Ukrainian Soviet art of 1960-1980: essays on the history of Ukrainian art. Kyiv: Art. [in Ukrainian].

2. Bekh, L. V. (2012). Ukrainian porcelain: European dimension and national specifics. Current problems of the history of theory and practice of art culture. Kyiv: NACCKiM, XXIX [in Ukrainian].

3. Belous, L. (2005). In a creative tandem.

Culture and life. Kyiv: № 45–46. [in Ukrainian].

4. Exhibition "Pearls of Kyiv Porcelain" 14.02–14.03. 2019: *Booklet*, ed. text and arranged. O. Korus. (2019). Kyiv. [in Ukrainian].

5. Vyalets, A. (2004). Museums and modernity. Museum business and museum policy in Ukraine of the XX century: collection. sciences, prot. Kyiv: Zlatograf. [in Ukrainian].

6. Gluhenska, N. (1965). Petrykivka decorative paintings. Kyiv: Art. [in Ukrainian].

7. Dolynsky L. V. (1963). Ukrainian artistic porcelain. Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR. [in Ukrainian].

8. Karpov, V. V. (2019). Private collection in the Ukrainian cultural and artistic space: innovations of legal legalization. *Scientific attribution of works of art, examination and evaluation of cultural values: a collection*. Kyiv: NAKKKiM. [in Ukrainian].

9. Korus, E. (2016). Vladislav Shcherbina. Porcelain and ceramics: monograph. Kiev: ART BOOK. [in Ukrainian].

10. Museum business and museum policy in Ukraine of the twentieth century: collection. Science. works, edited by M. Selivachev. (2004.). Kyiv: Zlatograf. [in Ukrainian].

11. Shkolna, OV (2011). Kyiv artistic porcelain of the twentieth century. Kyiv: Day of the Press. [in Ukrainian, Russian].

12. Scherbak, V. (2005). Ukrainian porcelain of the twentieth century: features of development, artistic pursuits. UAM. Kyiv: Issue. 12. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 23.03.2022
Отримано після доопрацювання 21.04.2022
Прийнято до друку 05.05.2022*

УДК 76.01:003.03

Цитування:

Мельник О. Я., Штець В. О. Проектно-художній інструментарій дизайну хронологічної інфографіки. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 122–126.

Mel'nyk, O., Shtets, V. (2022). Artistic and project tools in the chronological infographics design. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 122–126 [in Ukrainian].

Мельник Оксана Ярославівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну та основ
архітектури Національного університету
«Львівська політехніка»
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1579-6705>
o.melnyk@hotmail.com

Штець Віктор Олексійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну та основ архітектури
Національного університету
«Львівська політехніка»
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2436-762X>
victor.shtets@gmail.com

ПРОЄКТНО-ХУДОЖНІЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ДИЗАЙНУ ХРОНОЛОГІЧНОЇ ІНФОГРАФІКИ

Метою роботи є розкриття змістової та візуально-образної суті хронологічної інфографіки, вияв проектно-художнього інструментарію її формування у різних медійних форматах та візуальних формах. **Методологія** дослідження передбачає залучення загальнонаукових та спеціальних методів. Комплексний та аналітичний методи стали базовими у цьому дослідженні. Метод візуального спостереження застосовано для первинного аналізу емпіричної бази; методи систематизації та узагальнення використано для класифікації інфографіки; метод порівняльного аналізу – для виявлення змістових та візуальних відмінностей хронологічної інфографіки. Також використано методи моделювання, прогнозування та художньо-композиційного аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає у теоретичному обґрунтуванні методики проектування хронологічної інформаційної графіки, а також у систематизації візуальних прийомів та композиційно-образних засобів її формування у різних медійних форматах та візуальних формах. **Висновки.** Виявлено, що сьогодні інфографіка стає важливим засобом передачі інформації у різних сферах. Визначено, що методика проектування хронологічної інфографіки передбачає поетапне забезпечення інформаційно-комунікативної; проектною та естетичною функції за рахунок точного розкриття змістової суті проекту; впорядкування візуальної інформації через знаково-символічні зображення та їх зв'язки; використання авторських художніх засобів та прийомів. Концептуальні завдання кожного з цих етапів роботи формують загальний проектно-художній інструментарій дизайнера.

Ключові слова: інформація, хронологічна інфографіка, тайм-лайн, образ, ілюстрація, візуалізація інформації, художньо-проектні засоби.

Mel'nyk Oksana, Ph.D., associate professor, Department of Design and Architecture Basics. Lviv Polytechnic National University; Shtets Viktor, Ph.D., associate professor, Department of Design and Architecture Basics. Lviv Polytechnic National University

Artistic and project tools in the chronological infographics design

The purpose of the work is to reveal the visual and semantic essence of chronological infographics. Identifying design and artistic tools for its formation is also the aim of the study. **The research methodology** includes general scientific and special research methods. Comprehensive and analytical methods became the basis of this study. The method of visual observation is used for the initial analysis of the empirical basis; methods of systematization and generalization are used to classify infographics; method of comparative analysis – to identify semantic and visual differences of chronological infographics. Also, methods of modeling, forecasting and artistic-compositional analysis were used. **The scientific novelty** of the work lies in the theoretical substantiation of methods of designing chronological infographics, as well as in the systematization of visual techniques and compositional means of forming chronological infographics in various media formats and visual forms. **Conclusions.** It is revealed that today infographics is becoming an important means of transmitting information in various fields. It is determined that the method of designing chronological infographics involves the gradual implementation of information and communication; design and aesthetic functions. This can be achieved by accurately disclosing the content of the project; streamlining visual information; searching for connections between symbolic images; use of author's artistic means and receptions. The conceptual tasks of each stage of work form the designer's general design and artistic tools.

Key words: information, chronological infographics, timeline, image, illustration, information visualization, art and design tools.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні інфографіка є перспективним інструментом репрезентації інформації у сферах журналістики, економіки, соціології, наукових досліджень, освіти, корпоративної бізнес-комунікації, реклами. Візуалізація формує основу сучасного інформаційного проєкту, а візуальне представлення різного роду складної інформації значно спрощує сприйняття аудиторії, відповідно, актуалізується потреба забезпечення чіткості, точності та доступності такого представлення. Хронологічна інфографіка затребувана багатьма сферами комунікації та доносить інформацію про певний часовий проміжок унаочнюючи історію або хронологію певного питання. Фігуруючи у різних медійних форматах, вона потребує ретельного теоретико-практичного опрацювання та визначення дієвого художньо-проєктного інструментарію, який би забезпечив реалізацію її інформаційно-комунікативної, ергономічної та естетичної функції.

Аналіз досліджень і публікацій. Визнаними теоретиками інформаційного дизайну є Е. Тафті, М. Сміциклас, Р. Крам, чий праці сформували основну наукову теоретико-методичну та термінологічну базу дослідження інфографіки [8; 7; 4]. Е. Тафті визначав інфографіку як «графічний спосіб подачі інформації, даних та знань» [8, 11]. М. Сміциклас трактує термін «інфографіка» як «...візуалізація даних чи ідей з метою донесення складної інформації простим шляхом» [8]. Р. Крам розмежовує поняття «візуалізація даних» та «інфографіка», ототожнюючи останню з графічним дизайном, що охоплює візуалізацію даних, ілюстрацію, роботу з текстом та зображенням [4, 37]. Проблема візуалізації інформації є об'єктом інтересу дослідників різних наукових сфер. Сучасні публікації у галузях гуманітарних, економічних, педагогічних, соціальних наук розширюють загальне теоретичне тло та розкривають проблему з позицій практичного застосування у цих сферах. Водночас, для досягнення мети нашого дослідження, важливими є публікації, що розглядають інфографіку не лише як інструмент інформатизації у різних галузях та сферах, але, у першу чергу, як синтетичну форму організації інформації у контексті її інформаційно-комунікативних, проєктних, ергономічних та естетичних характеристик. Окремі наукові публікації (Д. Крейсі, С. Роджерс) дають загальну уяву про методи формування

інфографіки; виявляють особливості роботи у графічних онлайн-редакторах [3; 6]. Наочні приклади дієвості інфографіки подає Н. С. Арум [2]. Хронологічна інфографіка, а саме тайм лайн у контексті проблем журналістики розглянута у працях Т. Василюка, О. Вейн [1; 9]. Важливим для розуміння усіх художньо-проєктних аспектів проблеми став також власний практичний досвід роботи авторів у сфері інформаційного дизайну.

Загалом, можна констатувати недостатнє опрацювання питання інфографіки як дизайн-об'єкту в науковій літературі та дослідженнях мистецтвознавчого характеру, а конкретні питання, зокрема, художньо-проєктний інструментарій формування хронологічної інфографіки залишаються відкритими та увиразнюють актуальність подальших досліджень за цим напрямом.

Метою дослідження є розкриття візуально-образної та змістової суті хронологічної інфографіки, вияв проєктно-художнього інструментарію її формування без залучення графічних редакторів.

Виклад основного матеріалу. Візуальність є важливою рисою сучасної цивілізації, відповідно, інформаційна графіка займає суттєву нішу у дизайні візуальних комунікацій, адже забезпечує можливість представити великі обсяги різного роду інформації та унаочнити характер і співвідношення фактів, подій та об'єктів у часі та просторі. Особливістю інфографіки є вдосконалення процесу сприйняття за рахунок подачі складної інформації через прості графічні образи у компактному і візуально привабливому повідомленні, реалізованому з урахуванням інформаційно-комунікативного, технологічного, ергономічного та естетичного аспекту проєктування [8]. Теоретики інформаційного дизайну виділяють такі медійні формати існування інфографіки: статична інфографіка (найбільш простий та розповсюджений формат); масштабована інфографіка (дає можливість масштабування окремих деталей); клікабельна інфографіка (містить гіперпосилання та додаткові деталі поза межами основного рисунку); анімована інфографіка; відеоінфографіка; інтерактивна інфографіка [5]. Кожен із цих форматів забезпечує реалізацію презентації інфографіки різних типів: статистичної, хронологічної, географічної, порівняльної, структурної, ієрархічної, інструктивної, інфографіки процесу у формах тайм-лайнів, піктограм,

діаграм та гістограм, лінійних графіків, ізометрії, ілюстрації.

Об'єктом нашого дослідження виступає хронологічна інфографіка як засіб викладу інформації ретроспективного характеру у просторі та часі. Оскільки метою дослідження є розкриття візуально-образної та змістової суті хронологічної інфографіки, до уваги не беруться графічні онлайн редактори з готовими стандартизованими композиційно-структурними шаблонами, натомість, увага зосереджена на переосмисленні методики подачі візуальної інформації та пошуку такого проектно-художнього інструментарію, який би забезпечив якість донесення змісту та можливість легкого сприйняття інформації через зображення.

Хронологічна інфографіка може бути представлена у різних графічних формах: від найпростіших лінійних графіків – до тайм-лайну, ізометричних зображень, ілюстрації. Ці візуальні форми використовуються в основному в інтерактивних медійних форматах, технічний ресурс яких забезпечує найзручніший користувацький досвід з можливістю самостійного керування, використання гіперпосилань тощо. Найчастіше в медіа ресурсах зустрічаємо тайм-лайн (стрічка часу) – спосіб і результат графічного (інтерактивного) представлення низки подій та фактів у їхній хронологічній послідовності [1]. Людина сприймає час у просторовому вираженні, відповідно, форма тайм-лайну дозволяє дати чітке розуміння часового проміжку. Найпростіша типова структура тайм-лайну передбачає наявність центральної вертикальної чи горизонтальної лінії для графічного поєднання різних моментів часу; акцентування моментів часу; мінімальний ілюстративний та текстовий супровід. Додаткові лінії, піктограми, знаки орієнтації допомагають пояснити важливі моменти події. Водночас формат тайм-лайну охоплює досить різноманітні за візуально-структурними характеристиками типи графічного представлення інформації: стадійна графіка (формально близька до коміксу); візуальна історія; добірка заміток; бібліографічна довідка; репортаж; хроніка; статистичний тайм-лайн [1, 37]. У таких форматах інформаційно-образною домінантою стає ілюстративно-образотворчий ряд. Цей ряд потребує від дизайнера авторського унікального творчого підходу та суттєво вирізняє стрічку часу з-поміж стандартизованих. Формування тайм-лайну передбачає ретельну підготовчу роботу,

збір та аналіз матеріалу, формування структури та змістових зв'язків. Цей процес забезпечується відповідними спеціалістами певної галузі (журналістами, істориками). Завданням дизайнера є упорядкування зібраної інформації та її візуально-графічне представлення з урахуванням та забезпеченням інформаційно-комунікативної, ергономічної та естетичної функції. На відміну від роботи з графічними редакторами, що пропонують стандартні готові формально-структурні вирішення, авторський дизайн тайм-лайну потребує вирішення низки творчих проблем, зокрема, вибору форми, кольорової палітри, пошук прийомів образності та художньо-проектного моделювання тайм-лайну, стилістики ілюстрації.

Методика реалізації різного типу інфографіки, у тому числі хронологічної, передбачає поетапну роботу над завданнями, що враховують:

1. Інформаційно-комунікативний аспект (розкриття змістової суті проекту, його тематичного унапрявлення, основного призначення та сфери використання).

2. Проектний аспект (впорядкування візуальної інформації, пошук знаково-символічних елементів).

3. Естетичний аспект (надання інфографіці образності, пошук та використання авторських художніх засобів та прийомів, методів стилізації). Концептуальні завдання кожного з трьох етапів роботи формують загальний проектно-художній інструментарій дизайнера.

Для реалізації першого етапу – розкриття змістової суті тайм-лайну передбачається, в першу чергу, робота зі структуруванням вихідного тексту, налагодженням смислових зв'язків та пошуком загальної композиції для усіх складових частин стрічки часу. Цей перший етап ставить завданням пошук форм інтеграції інформації та візуального образу, які забезпечують розуміння глядачем сенсу вихідних даних. Результатом повинна стати чітка структура проекту, що дає інтуїтивне розуміння послідовності зчитування інформації: правильно знайдені місця для заголовків (форм фіксації часових відтинків); вивірена за розмірами та акцентами подача підзаголовків (додаткових інформаційних модулів); відповідні тематиці тайм-лайну способи виділення важливої інформації. Оскільки саме поняття тайм-лайну передбачає лінійну логіку розповіді, завданням дизайнера є таке компонування змістових модулів та

розстановку акцентів на базовій часовій стрічці, яке б відповідало принципам функціональності форми, ергономічності, лаконічності та акцентування. Виконання цих принципів дозволить глядачу легко вловити напрям розвитку хронологічної інформації та порядок її сприйняття. Варто зазначити, що цей етап не заперечує можливості використання стандартизованих підходів до формування структури тайм-лайну, які пропонують графічні редактори (Timeline. JS, Timetoast, Whenintime та ін.), зокрема тоді, коли є потреба створення інтерактивного проекту. Звернення до онлайн ресурсів дозволить обрати дієвий апробований формально-структурний підхід та більше уваги приділити проєктному та естетичному аспекту роботи.

Наступний етап роботи передбачає впорядкування інформації та пошук її візуальної форми. Цей процес інтегрує аналітичні здібності дизайнера, його досвід проєктної діяльності та художнє мислення. Будь-яке інформаційне повідомлення, текст формується з великої кількості складних знаків, від порядку та форми яких залежить рівень його розуміння. Робота дизайнера на цьому етапі передбачає використання символів, метафор, знаково-символічних зображень та їх зв'язків, що сформують чітку логічну візуальну форму первинного інформаційного повідомлення. Увага приділяється зв'язку символів та змісту повідомлення, а також, логіці та послідовності подання інформації. Цей етап вимагає семантичного обґрунтування обраних графічних елементів ознакування інформації, а художня сторона дає місце пошуку відповідних смислових образів, що синтезують базові, кореневі ознаки явища, процесу чи поняття, які вони моделюють. На практиці цей етап охоплює роботу з ілюстративно-знаковими символами та піктограмами, простими з точки зору візуальної форми, але змістовно наповненими та дієвими у процесі їх візуального сприйняття. У хронологічній інфографіці ці елементи дозволяють образно передати інформацію про загальнозрозумілі явища і події, наприклад, у біографічних тайм-лайнах, закласти символіку певних процесів у стадійних тайм-лайнах, виявити суть (політичну, мистецьку) історичної епохи чи часового відтинку в тайм-лайн-хроніці.

Третій етап роботи стосується надання інфографіці художньої виразності за рахунок використання авторських художніх методів та прийомів стилізації. При точному та методично правильному виконанні двох попередніх етапів пошук естетичної форми дозволяє

дизайнеру завершити роботу над тайм-лайном, зреалізувавши власний творчий потенціал. Художній інструментарій роботи над інфографікою на цьому етапі охоплює:

1. Композиційні прийоми (використання динамічної чи статичної композиції, ритм та акцентування).

2. Художньо-образні прийоми формування ілюстративних графічних зображень (реалістичне відтворення, спрощення, стилізація, умовність зображення).

3. Технічні особливості роботи з зображеннями (дво- чи тривимірні графіка, лінійна графіка, кольоро-текстурне вирішення).

4. Стилiстичні прийоми (стилiзація під певний історичний стиль; авторська пластична стилізація)

5. Роботу з типографікою (гарнітура, накреслення, композиційні прийоми).

Водночас важливо уникати елементів, що мають суто декоративну функцію. Попри певну універсальність, такий інструментарій є найбільш дієвий при формуванні інформаційної графіки, якісно відмінної від стандартизованої. Візуальні форми та композиційні прийоми, що повторюються у інфографіці, створеній за типовими шаблонами графічних редакторів, часто нівелюють унікальність змісту поданої інформації, втрачається прив'язка до історичної епохи, тематичного жанрового спрямування візуальної розповіді. Сучасний споживач стикається з величезною кількістю візуальних форм представлення інформації, відповідно, він стає вибагливішим та потребує не лише точного інформаційного посилу, але й сильних емоцій та задоволення власних естетичних потреб. Метою дизайнера є максимально повне вивчення усіх аспектів інформації, що візуалізується та пошук влучних, точних та переконливих візуальних висловлювань. Відповідно, третій етап, який часто нівелюється при роботі з графічними онлайн-редакторами, вважаємо найбільш актуальним для створення інфографіки з яскравими образними характеристиками, що здатна привабити глядача та чітко донести інформацію. Використання такої хронологічної інфографіки буде дієвим у журналістських репортажах, наукових доповідях, навчально-методичних матеріалах.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі та теоретичному обґрунтуванні методів проєктування хронологічної інформаційної графіки у різних медійних форматах; у систематизації візуальних прийомів та композиційно-

образних засобів її створення.

Висновки. Виявлено, що сьогодні для ефективної комунікації з читачем все частіше медіа-ресурси використовують інфографіку як дієвий спосіб передачі інформації. Ця тенденція спонукає як теоретиків дизайну так і практиків до ретельного переосмислення методики подачі візуальної інформації та пошуку такого проєктно-художнього інструментарію, який би забезпечив якість донесення змісту та можливість легкого сприйняття інформації через зображення. Визначено, що методика проєктування хронологічної інфографіки поетапно передбачає забезпечення наступних функцій: інформаційно-комунікативної функції за рахунок розкриття змістової та тематичної суті первинної інформації через логічну структурно-композиційну схему; проєктної функції за рахунок впорядкування візуальної інформації через пошук знаково-символічних зображень та їх зв'язків; естетичної функції за рахунок використання авторських художніх засобів та прийомів. Доведено що ілюстративно-образотворчий ряд стає інформаційно-образною домінантою інфографіки та потребує від дизайнера авторського унікального творчого підходу. Концептуальні завдання кожного з трьох етапів роботи формують загальний проєктно-художній інструментарій дизайнера.

Література

1. Василюк Т. Тайм-лайн як ефективний спосіб візуалізації журналістської інформації. *Вісник Харківського національного університету імені В.Каразіна*, 2018. Вип.14. С.36–39.
2. Arum N. S. Infographic: Not just a beautiful visualisation. University of Birmingham, 2017. Retrieved from https://www.academia.edu/31903865/Infographic_Not_Just_a_Beautiful_Visualisation (дата звернення: 15.01.2022).
3. Cressey D. Infographics: truth is beauty. *Nature*. 2014. № 507 (7492). P. 304–305.
4. Krum R. Cool Infographics: Effective Communication with Data Visualization and Design. John Wiley, 2013. 347 p.
5. Lee E. A Taxonomy of Data Visualization. 2012. Retrieved from: <http://visualizing.org/stories/taxonomy-data-visualization> (дата звернення: 15.01.2022).

6. Rogers S. Data visualisation: in defence of bad graphics. *The Guardian: Datablog*. October 17, 2011 Retrieved from: <http://www.theguardian.com/news/datablog/2011/oct/17/data-visualisation-visualization> (дата звернення: 15.01.2022).

7. Smiciklas M. The Power of Infographics: Using Pictures to Communicate and Connect with Your Audience. Indianapolis, 2012. 189 p.

8. Tufte E. Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative. Cheshire: Graphic Press, 1997. 156 p.

9. Vane O. Timeline Design for Visualising Cultural Heritage Data. Royal College of Art (United Kingdom) ProQuest Dissertations Publishing, 2020.

References

1. Vasyliuk, T. (2018). Time-line is an effective way of visualization of journalistic information. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V.Karazina*, 14 [in Ukrainian].
2. Arum, N. S. (2017). Infographic: Not just a beautiful visualisation. Retrieved from: https://www.academia.edu/31903865/Infographic_Not_Just_a_Beautiful_Visualisation (Accessed: 15.01.2022) [in English].
3. Cressey, D. (2014). Infographics: truth is beauty. *Nature*, 507 (7492) [in English].
4. Krum, R. (2013). Cool Infographics: Effective Communication with Data Visualization and Design. John Wiley [in English].
5. Lee, E. (2012). A Taxonomy of Data Visualization. Retrieved from: <http://visualizing.org/stories/taxonomy-data-visualization> [in English].
6. Rogers, S. (2011). Data visualisation: in defence of bad graphics. *The Guardian: Datablog*. October 17, 2011. Retrieved from: <http://www.theguardian.com/news/datablog/2011/oct/17/data-visualisation-visualization> [in English].
7. Smiciklas, M. (2012). The Power of Infographics: Using Pictures to Communicate and Connect with Your Audience. Indianapolis, Indiana, USA [in English].
8. Tufte, E. (1997). Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative, Cheshire: Graphic Press [in English].
9. Vane, O. (2020). Timeline Design for Visualising Cultural Heritage Data. Royal College of Art (United Kingdom) ProQuest Dissertations Publishing [in English].

Стаття надійшла до редакції 19.01.2022

Отримано після доопрацювання 18.02.2022

Прийнято до друку 23.02.2022

УДК 664.68:111.852

Цитування:

Ткаченко Г. Ю. Репрезентація естетичних категорій в художньому оформленні тортів. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 127–131.

Ткаченко Ганна Юріївна,
фізична особа – підприємець,
Миколаївська обл., Криве Озеро
ORCID:<https://orcid.org/0000-0003-0052-4501>
1604102018@ukr.net

Tkachenko H. (2022). Representation of aesthetic categories in cake decoration. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 127–131 [in Ukrainian].

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЕСТЕТИЧНИХ КАТЕГОРІЙ В ХУДОЖНЬОМУ ОФОРМЛЕННІ ТОРТІВ

Метою роботи є розкриття соціокультурного та естетичного змісту декорування тортів, яке відображає естетичний ідеал суспільства на актуальному етапі його розвитку. **Методологія** дослідження базується на системному підході, що передбачає розгляд естетичних категорій в їх взаємозв'язку та реалізації в соціально-культурній сфері, та використанні порівняльного, логіко-семантичного, дескриптивного методів та методів декомпозиції і міждисциплінарного синтезу. **Наукова новизна** роботи полягає застосуванні категоріального апарату естетики для системного аналізу художньо-прикладної творчості на прикладі декорування тортів. **Висновки.** Кулінарна культура має двоїсту природу, що поєднує теоретичне знання про технології приготування їжі та емпіричний рівень втілення цих знань у конкретних кулінарних виробках. На декорування тортів як різновид художньо-прикладного мистецтва впливають такі естетичні категорії: прекрасне, гармонія, ритм та пропорція. Вони детермінують візуальне втілення творчого задуму кондитера. Гармонійність окреслено як іманентну предметові матеріального світу організованість, що досягається статично через симетрію візуальних елементів та динамічного через ритм та врівноважується завдяки дотриманню пропорцій. Категорією естетичного постає метакатегорія естетики, в якій реалізовані як об'єктивно-матеріальні властивості світу, так і властивості суб'єкта соціального життя. Естетичний смак втілює здатність адекватного освоєння естетичних якостей дійсності, що виражається в системі безпосередніх емоційних оцінок та їх інтелектуально-критичного осмислення. Торти розглядаються як один з ключових різновидів кулінарного мистецтва, що поєднують смакові властивості і особливий художній підхід до декорування, що зумовлено соціокультурним значенням цього різновиду десертів у ритуальних практиках соціального життя. Виготовлення святкового торта демонструє важливість поєднання технологічно правильного та зваженого виконання його основи та подальшого декорування, втілюючи антиномію прекрасного та практичного.

Ключові слова: естетика, практична естетика, кулінарне мистецтво, декорування тортів, естетичні категорії, естетичний смак.

Tkachenko Hanna, Individual – entrepreneur, Mykolaiv region, Kryve Ozero

Representation of aesthetic categories in cake decoration

The purpose of this work is to reveal the socio-cultural and aesthetic content of cake decorating, which reflects the aesthetic ideal of society at the current stage of its development. The **research methodology** is based on a systematic approach, which involved consideration of aesthetic categories in their relationship and implementation in the socio-cultural sphere, and the use of comparative, logical-semantic, descriptive methods and methods of decomposition and interdisciplinary synthesis. **The scientific novelty** of the work is the application of the categorical apparatus of aesthetic science for the systematic analysis of art and applied art on the example of cake decorating. **Conclusions.** Culinary culture has a dual nature, combining theoretical knowledge of cooking technologies and the empirical embodiment of this knowledge in specific culinary products. The decoration of cakes as a kind of arts and crafts is influenced by the following aesthetic categories: beauty, harmony, rhythm and proportion. They determine the visual embodiment of the creative idea of the confectioner. Harmony is defined as an immanent to the object of the material world organization, which is achieved statically through the symmetry of visual elements and dynamic through rhythm and is balanced by the observance of proportions. Aesthetic is a meta category of aesthetics, which implements both the objective and material properties of the world and the properties of the subject of social life. Aesthetic taste embodies the ability to adequately master the aesthetic qualities of reality, which is expressed in a system of direct emotional evaluations and intellectual and critical thinking. Cakes are considered one of the key varieties of culinary art, combining taste and a special artistic approach to decoration, due to the socio-cultural significance of this type of dessert in the ritual practices of social life. Making a holiday cake demonstrates the importance of combining technologically correct and balanced execution of its basis and subsequent decoration, embodying the antinomy of beautiful and practical.

Key words: aesthetics, practical aesthetics, culinary art, cake decoration, aesthetic categories, aesthetic taste.

Актуальність теми дослідження. Кулінарна культура як невід'ємна частина соціально-культурної спадщини людства поступово перетворюється на предмет осмислення різних напрямів науки, що стало результатом зміни ціннісних орієнтирів наукового дискурсу та світового культурного простору. Дискурс кулінарного мистецтва маргіналізований простором мас-медіа та блогосфери, хоча рівень майстерності сучасних кулінарів та кондитерів дозволяє говорити про високий рівень розвитку естетичного смаку та художньо-мистецьких прийомів оформлення десертів. Виготовлення сучасних кондитерських виробів вимагає володіння складними технологічними навичками та передовими науковими знаннями в поєднанні з тонким мистецьким баченням, а тому результат творчих зусиль майстрів-кондитерів має художнє значення, яке, на жаль, не знаходить належної рефлексії через призму естетичної теорії.

Аналіз досліджень та публікацій. Вивчення їжі як культурного та соціального явища здійснювалось представниками різних наукових напрямків, які акцентували увагу на важливих для їх наукових розвідках аспектах. Соціолог Г. Зіммель трактував розвиток кулінарної культури як еволюцію форм соціальної організації суспільства. П. Сорокін дослідив голод як один із гастрономічних аспектів соціального життя та його вплив на політичні процеси і трансформації. М. Хольм та М. Чіндблум фокусували увагу на взаємовпливі кулінарної культури та субкультурних явищ в європейській спільноті. М. Капкан та Л. Ліхачова здійснили важливе розмежування понять гастрономічної та кулінарної культури, культури прийому їжі. І. Сохань вивчає зв'язок політичного режиму та особливостей харчування за його існування, Г. Толок акцентує на соціально-культурному призначенні гастрономічної культури, В. Ніколенко досліджує гастрономічні детермінанти суспільного життя.

Незважаючи на те, що кулінарна культура включно з її складовими ґрунтовно осмислена в парадигмах соціально-гуманітарних наук, однак вчені, які працюють в царині естетики та мистецтвознавства, оминаються предметне поле гастрономії та кулінарії. В цій статті здійснено аналіз репрезентації естетичних категорій в декоруванні сучасних тортів, яке розглядається в парадигмі практичної естетики та доповнено

прикладними готових кулінарних шедеврів знаних у світі майстрів.

Метою статті є розкриття соціокультурного та естетичного змісту декорування тортів, яке відображає естетичний ідеал суспільства на актуальному етапі його розвитку.

Виклад основного матеріалу. У будь-якій науці є основоположні поняття, що стають опорними точками її теоретичного дискурсу. В естетиці такими фундаментальними поняттями є категорії естетики, які відображають істотні визначення пізнаваних предметів і є вузловими ступенями естетичного пізнання світу. До середини XVIII століття центральною стає категорія естетичного, що є втіленням досконалості в матеріальній дійсності і соціально-духовному житті. У категорії естетичного відображені найбільш загальні властивості всіх естетичних предметів і явищ, які, в свою чергу, специфічно відбиваються в інших категоріях естетики, насамперед, категорії прекрасного. Сократ ототожнював прекрасне і корисне: майстерно прикрашений щит, що не захищає воїна від ворогів, не можна назвати прекрасним, хоча таким є неоздоблений щит, який добре виконує свою функцію [2]. І. Кант вважав, що при естетичному сприйнятті прекрасного предмета наше ставлення до нього безкорисливе, чим принципово відрізняється від морального і практичного ставлення [6]. Таким чином, в історії естетичної думки виникла теоретична антиномія: прекрасне як корисне та прекрасне як неутилітарне. Г. Земпер намагався вирішити цю дилему через створення практичної теорії, яка була покликана подолати поділ мистецтв на «високі» і «низькі» жанри, ідеалістичні устремління і матеріальну сторону творчості, проектування декорування виробів [3, 87]. Т. Манро вказував на те, що естетичне нерозривно пов'язано з практичним в житті людини, а тому мистецький потенціал реалізується не тільки в класичному мистецтві, але в іншій творчій роботі [7].

Прекрасне часто пов'язують із гармонією, адже вона закладена в самій основі світобудови. Т. Адорно вважав, що «гармонія є співзвучність, співзвучність є згода, а згода між непогодженими початками, поки вони розділені, неможлива. Розділене і непогоджене не можна зробити гармонійним» [1, 215]. Складовими гармонії виступають інші естетичні поняття, зокрема симетрія, ритм, пропорція. Ритм в образотворчому і декоративно-прикладному

мистецтві розуміють як спосіб естетичної організації форми і художньо-образної виразності в образотворчому і декоративно-прикладному мистецтві, що яскраво продемонстровано в ярусному торті Динари Касько на рисунку 1.



Рис. 1. Ярусний торт Динари Касько
(<https://www.instagram.com/dinarakasko>)

Симетрична рівновага досягається тоді, коли об'єкти з однаковою візуальною вагою розміщені рівновіддалено від центру. Прикладом такої врівноваженості композиції є декорування торта Ернстом Фрідріхом Кнамом, що зображено на рисунку 2.



Рис. 2. Торт Ернста Фрідріха Кнама
(<https://www.instagram.com/ernstknam/>)

Незважаючи на те, що анімалістичні елементи декору зосереджені на одній умовній половині торта, за візуальною вагою вони врівноважені чистим полотном іншої сторони десерту.

Асиметричне розташування предметів в композиції може викликати враження розподілу простору вертикальною віссю на дві рівні частини, рівновага досягається введенням просторових пауз між предметами, які то віддаляються, то наближаються. Як бачимо на рисунку 3, Стівен Кулуччі змістив візуальний



Рис. 3. Торт Стівена Колуччі
(<https://www.instagram.com/stephencollucci/>)

центр композицій, внаслідок чого загальна композиція здається нестабільною і сповненою внутрішньої динаміки, незважаючи на квадратні форми та великі розміри десерту.

Пропорція є взаємним співвіднесенням частин до цілого або ж частин між собою. При декоруванні тортів пропорційність досягається аналітичним підходом до співвідношення висоти та ширини готового виробу або ж його конструктивних частин, як на рисунку 4.



Рис. 4. Торт Дженіс Вонг
(<https://www.instagram.com/janicewong2am/>)

Здатність адекватного освоєння естетичних якостей дійсності втілюється в категорії естетичного смаку. І. Кант розглядав смак як здатність судити про красу, відтак його можна розвинути та натренувати на тонке відчуття навколишньої дійсності та пошук прекрасного у ній [10]. Сутнісно естетичний смак становить діалектичну єдність загального, особливого і одиничного та індивідуального [5]. Поняття кулінарної культури визначає технологічну сторону приготування їжі та декорування [4]. Ця двоїста природа кулінарної культури максимально показово втілюється в мистецтві приготування тортів. Торт кондитера Аморі Гішона, що зображений на рисунку 5, демонструє віртуозне поєднання різних технік декорування кондитерського виробу, текстур



Рис. 5. Торт Аморі Гісона
(<https://www.instagram.com/amauryguichon/>)

на гру з пропорціями.

Практичний досвід автора статті став основою для розробки стратегії створення дизайну великих тортів, що складається з чотирьох етапів: виготовлення конструкції; робота з внутрішнім вмістом торта; зовнішня обробка торта перед декоруванням та, власне, декорування. Перший етап передбачає виготовлення стійкої конструкції, що складається з основного стрижня і додаткових опор. Автор використовує в своїй роботі інший варіант посилення конструкції торта без основного стрижня: яруси підтримуються внутрішніми опорами, які повинні бути на 3 міліметри вище самого ярусу. Завершальний етап декорування торта складається з нанесення основи у вигляді мастики, велюру, шоколаду чи крему.

Виготовлення торта демонструє важливість поєднання технологічно правильного та зваженого виконання його основи та подальшого декорування, втілюючи антиномію прекрасного та практичного, адже без стабільної конструкції всі подальшої дії з оформлення десерту втрачають сенс. Основа торта виготовляється в вигляді симетричної фігури, що репрезентує гармонійність та стабільність. Навіть якщо торт виготовляється в кілька ярусів, кожен з них повторює попередній, змінюється тільки пропорція розміру. Таким чином, готовий виріб наповнюється динамічним ритмом, який інтуїтивно зчитується при його спогляданні.

Висновки. Кулінарна культура є важливою складовою культурної спадщини, а тому потребує ґрунтовного всебічного вивчення не лише в руслі антропології, культурології, соціологічних шкіл, але й з точки розу естетики, адже в процесі приготування їжі,

її декоруванні і подачі втілюються естетичні уявлення людей конкретного суспільства на актуальному етапі його розвитку. В цій науковій розвідці було присвячено репрезентації естетичних категорій в декоруванні сучасних тортів. Ключовою естетичною категорією визначено прекрасне, оскільки саме воно відображає ідеальне бачення природи людини та навколишнього світу. Водночас часто прекрасне сприймається як щось крихке, нестабільне, важко відтворюване в людській повсякденності. В історії естетичної думки такий парадокс фіксується через антиномію прекрасного та корисного. В практичній естетиці естетичний ідеал гармонізується із утилітарним призначенням предмета, втіленням прекрасного в результатах творчої діяльності.

Література

1. Адорно Т. Теорія естетики ; пер. з нім. П. Тарашук. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. Діалоги Платона. Гіппій Великий. URL : <http://psylib.org.ua/books/plato01/14gippb.htm> (дата звернення: 17.03.2021).
3. Semper G. Praktische Ästhetik. Architekturtheorie und Entwurfspraxis. Frankfurt und München: Falkenberg, 1977. 525 p.
4. Alhelaili M. Essays on Aesthetics of Food. URL: <https://researchrepository.wvu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=6107&context=etd> (Last accessed: 17.03.2021).
5. Fenner D. Developing Aesthetic Taste. *The Journal of Aesthetic Education*. 2020. Vol. 54. № 2. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/jaesteduc.54.2.0113?seq=1>. (Last accessed: 17.03.2021).
6. Kant I. Critique of the Aesthetical judgement. *The Originals: Classic Readings in Western Philosophy*. URL: <https://pressbooks.bccampus.ca/classicreadings/chapter/immanuel-kant-on-the-aesthetic-taste>. (Last accessed: 17.03.2021).
7. Munro T. Evolution in The Arts, and other Theories of Culture History. 1963. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.1965.10793772?journalCode=rcaj20>. (Last accessed: 17.03.2021).

References

1. Adorno, T. (2002). Theory of aesthetics. P. Tarashchuk, Trans). Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].
2. Dialogi Platona. Gippiy Bolshoy (2020). Retrieved from <http://psylib.org.ua/books/plato01/14gippb.htm> (Accessed: 17.03.2021) [in Ukrainian].

3. Semper, G. (1977). *Praktische Ästhetik. Architekturtheorie und Entwurfspraxis*. Frankfurt und München: Falkenberg [in German].

4. Alhelaili, M. (2020). *Essays on Aesthetics of Food*. Retrieved from <https://researchrepository.wvu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=6107&context=etd> (Accessed: 17.03.2021) [in English].

5. Fenner, D. *Developing Aesthetic Taste* (2020). *The Journal of Aesthetic Education*. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/10.5406/jaesteduc.54.2.0113?seq=1> (Accessed: 17.03.2021) [in English].

6. Kant, I. (2020). *Critique of the Aesthetical judgement. The Originals: Classic Readings in Western*

Philosophy. Retrieved from <https://pressbooks.bccampus.ca/classicreadings/chapter/immanuel-kant-on-the-aesthetic-taste> (Accessed: 17.03.2021) [in English].

7. Munro, T. (1963). *Evolution in The Arts, and other Theories of Culture History*. Retrieved from <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.1965.10793772?journalCode=rcaj20> (Accessed: 17.03.2021) [in English].

Стаття надійшла до редакції 18.03.2022

Отримано після доопрацювання 14.04.2022

Прийнято до друку 27.04.2022

Цитування:

Попова О. В. Сценічний дизайн в контексті специфіки розвитку сучасного українського драматичного театру. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 132–136.

Попова Оксана Володимирівна,
аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2056-2073>
odimkina91@gmail.com

Popova O. V. (2022). Stage design in the context of the specificity of the development of modern ukrainian drama theater. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 132–136 [in Ukrainian].

СЦЕНІЧНИЙ ДИЗАЙН В КОНТЕКСТІ СПЕЦИФІКИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Мета статті – виявити особливості сценічного дизайну в контексті сценографічного втілення літературних творів на сцені сучасного українського драматичного театру. **Методологія дослідження.** Застосовано аналітичний метод, який посприяв опрацюванню закордонних наукових праць, присвячених сценографічному мистецтву, а також дослідженню художнього вирішення конкретних театральних постановок; метод термінологічного аналізу, завдяки якому уточнено та доповнено поняття «сценографія»; функціонально-типологічний метод, за допомогою якого конкретизовано функції сценічного дизайну і виявлено специфіку їх прояву сценографічному вирішенні вистав за творами українських письменників та ін. **Наукова новизна.** Досліджено сценічний дизайн як різновид сценографічних типів театального простору; виявлено особливості сценічного дизайну в контексті сценографічного втілення літературних творів на сцені сучасного українського драматичного театру. **Висновки.** Не втрачаючи самобутності і продовжуючи розвиток у напрямках, закладених провідними українськими театральними художниками другої половини ХХ ст., лексика сценографічного мистецтва в Україні наразі є складною, вирізняючись багатшаровістю і багатозначністю метафор. Сучасна сценографія України активно використовує прийоми інших видів мистецтв – вона тісно пов'язана з архітектурою, завдяки якій створюються нові сценічні побудови, використовує дизайнерські відкриття, образотворче та кіномистецтво, графіку та скульптуру. Дослідження виявило, що сценічний дизайн як спосіб оформлення ігрового простору в постановках сучасних українських режисерів постає в двох основних варіантах: у вигляді архітектурно-просторових композицій, що дозволяють поєднувати в одній спеціально сконструйованій споруді функціоналізм та образну виразність, а також у вигляді абстраговано-нейтрального середовища, на тлі якого у процеси дії п'єси виникають елементи оформлення. Властивий сценічному дизайну принцип конструювання простору зумовлює широке використання цього сценографічного типу завдяки можливості створення найрізноманітніших просторових моделей.

Ключові слова: сценічний дизайн, сценографічні типи, конкретне місце дії, українські драматичні театри.

Popova Oksana, postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts

Stage design in the context of the specificity of the development of modern ukrainian drama theater

The purpose of the article is to identify the features of stage design in the context of scenographic embodiment of literary works on the stage of modern Ukrainian drama theater. **Research methodology.** An analytical method was used, which contributed to the development of foreign scientific works on scenographic art, as well as the study of artistic solutions of specific theatrical productions; the method of terminological analysis, due to which the concept of "scenography" is clarified and supplemented; functional-typological method, by means of which the functions of stage design are concretized and the specifics of their manifestation are revealed to the scenographic solution of performances based on the works of Ukrainian writers, etc. **Scientific novelty.** Stage design as a kind of scenographic types of theatrical space is studied; features of stage design in the context of scenographic embodiment of literary works on the stage of modern Ukrainian drama theater are revealed. **Conclusions.** Without losing its originality and continuing to develop in the directions laid down by the leading Ukrainian theater artists of the second half of the twentieth century, the vocabulary of scenographic art in Ukraine is now complex, multilayered and multifaceted metaphors. Modern scenography of Ukraine actively uses the techniques of other arts – it is closely related to architecture, which creates new stage constructions, uses design discoveries, fine and cinematography, graphics and sculpture. The study found that stage design as a way to design the play space in the productions of modern Ukrainian directors appears in two main versions – in the form of architectural and spatial compositions that combine in one specially designed building functionalism and figurative expressiveness, as well as abstract-neutral environment, against which in the processes of the play there are design elements. The principle of space design inherent in stage design determines the widespread use of this scenographic type due to the possibility of creating a variety of spatial models.

Key words: scenography, stage design, scenographic types, specific place of action, Ukrainian drama theaters.

Актуальність дослідження. У драматичному театрі сценографія є однією з найважливіших складових, що забезпечує досягнення цілісності художнього образу сценічної постановки. Новий період розвитку сценографії драматичних театрів в Україні розпочався у 2010–2020-ті рр., коли поруч із оновленням засобів виразності почали активно відбуватися глибинні процеси переосмислення власного та закордонного досвіду з позицій нових соціокультурних реалій, формування і становлення нових художньо-естетичних принципів. У цьому контексті набуває актуальності дослідження сценографічних типів театрального простору, зокрема дослідження сценічного дизайну в контексті специфіки розвитку сучасного українського драматичного театру.

Аналіз публікацій засвідчує посилення наукового інтересу до проблематики сценографії у вітчизняних дослідників протягом останніх років. Різноманітні аспекти сценографічного мистецтва стали предметом дослідження Л. Бевзюк-Волошної, М. Девізорова, А. Доколовой, Р. Никоненка, С. Триколенко, В. Стрельчук, К. Юдової-Романової, Ю. Чубукової та ін. Основна увага в науковій літературі приділяється дослідженню сценографічного простору, метафоричній функції реквізиту або об'єктів та динаміці розвитку використання мультимедіа. Водночас багато питань лишаються недостатньо висвітленими, зокрема це стосується сценічного дизайну як різновиду оформлення сценографічного типу «конкретне місце дії».

Мета статті – виявити особливості сценічного дизайну як одного з різновидів сценографічного втілення літературних творів на сцені сучасного українського драматичного театру.

Виклад основного матеріалу. Особливості сценографічного мистецтва є надзвичайно цікавим, але малодослідженим напрямом в українському науковому вимірі. Серед закордонних дослідників наразі не існує єдиного загальноприйнятого підходу до його вивчення. Сценографію традиційно розглядають як просторове рішення вистави, що визначає візуальну значущість створюваних сценічних образів. Вперше термін «сценографія» зустрічається в «Поетиці» Аристотеля – давньоримський філософ стверджує, що Софокл винайшов сценографію (разом із введенням третього актора) [2, 18]. Грецьке слово «skēnographia» складається зі «skēnē» (невелика будівля, хатинка або намет

на сцені) та «graphia» (письмо, або, можливо, малюнок чи живопис) і зазвичай перекладається як «сценічне письмо». Однак, як продемонстрували, наприклад, історик театру А. Аронсон і сценограф Р. Ханн, цей переклад залишається неясним і не охоплює складності та критичних можливостей сценографії [4, 4].

В англійських країнах ототожнення сценографії виключно з декораціями підкреслюється визначенням сценографії в Оксфордському словнику англійської мови: «мистецтво малювати театральні декорації відповідно до правил сценічної перспективи; декорації, створені таким чином; складові елементи: декорації, костюми, освітлення та ін.» [12]. Таке визначення передбачає, що декорація – це візуально-театральний елемент, споріднений із станковим живописом; те, на що треба дивитися. У таке визначення вбудоване поняття як тла, так і ілюзії.

Як свідчать теорії А. Аппія, Г. Крега, а також практика Й. Свободи, сценографія – це щось більш всеосяжне, що виходиться за межі простого розміщення декорацій. Так, Й. Свобода стверджував, що «справжня сценографія – це те, що відбувається, коли відкривається завіса, і про неї не можна думати інакше» [7, 15]. На його думку, «сценографія передбачає і обробку всього сценічного простору, тобто не лише простору сцени, але і глядацького залу» [7, 16]. Ця мультидисциплінарна концепція сценографії разом із акцентом на просторовість та єдність творчості має вирішальне значення для розуміння різниці між дизайном та сценографією. На думку А. Аронсона, сценографія є «всеосяжною візуальною просторовою конструкцією» театральної події і втілює в собі «процес зміни та трансформації, що є невід'ємною частиною фізичної сценічної лексики» [3, 7]. Як засіб розуміння вистави сценографія повинна фактично бути закладеною в основу будь-якого аналізу театального або виконавського мистецтва. Г. - Т. Леман у праці «Постдраматичний театр» визначає «візуальну драматургію», що «активізує динамічну спроможність погляду виробляти процеси, комбінації та ритми на основі даних, які надаються сценою» [11, 157]. Сценографія як галузь художньої діяльності завжди була ламінальним мистецтвом, що стоїть між образотворчим мистецтвом і театром [10, 117].

Т. Брейсек стверджує, що визначення та атрибутика «сценографічного» з часів нормативного визначення Вітрувія коливалися між просторовим та перспективним

розумінням, з одного боку (просторове уявлення), та поверхово-декоративним розумінням (графічне зображення) – з іншої [6, 18]. На думку Дж. Колінс та А. Аронсона, на сучасному етапі відбувається «сценографічний поворот» [8, 5]. Як і у випадку з його очевидною моделлю, лінгвістичний поворот, який постулював мову та її структури як ключ до розуміння філософії та історії, можемо позиціонувати сценографічну лексику як фундаментальну для розуміння перформативного акту. Як для теорії театру, так і для теорії архітектури просторовий та перформативний поворот спровокували парадигматичне методологічне зміщення в бік дослідження простору як гегемоністської та інтерактивної системи між людьми, формою та побудованим середовищем.

Отже, можемо розглядати сценографію як загальну візуальну, просторову та звукову організацію всієї театральної події, що потенційно включає в себе всі відчуття, а також часовий аспект театру. Аналізуючи сценографію театральної постановки важливо враховувати динамічний процес змін, що відбувається протягом усієї вистави, оскільки всі елементи постановки несуть сенс. Е. Фішер-Ліхте в праці «Семіотика театру» постулює кілька систем для декодування складної театральної лексики, наголошуючи на тому, що «жоден з елементів театального тексту... не може розглядатися як зайвий» [9, 220]. Іншими словами, якщо потрібно зрозуміти театральний текст – виставу в цілому, то потрібно зрозуміти всю систему значень.

У загальному розумінні, сценографія локалізує драматичну дію на сцені в часі й просторі та забезпечує фізичне і символічне обрамлення подій, таким чином діючи як рушійна візуальна сила вистави. Декорація може відтворювати реальність за допомогою ландшафтних елементів, архітектурних споруд та інтер'єрів, або може повністю складатися з абстрактних конфігурацій чи нематеріальних елементів, таких як проєкції. Сценографічну тенденцію до політизованого внутрішнього не можна охопити типовими категоріями опису відношення декорації до реальності, а саме імітаційною (міметичною), символічною чи абстрактною. Різноманітні підходи, засновані на семіотичному та/або феноменологічному аналізі, допомогли «прочитати» декорації, в той час, як останні теоретичні положення, які визнають потенціал дії об'єкта, зміщують фокус з глядача на об'єкт. Як активний агент, об'єкт (і декорація) не «читається», а скоріше «говорить» за межами свого єдиного існування на сцені соціальних, культурних і політичних реалій [5, 34].

Вирізняють наступні типи сценографії: сценографія як організація місця дії; сценографія як безпосередній учасник гри;

сценографія як самостійний повноцінний персонаж.

Сценографія як організація місця дії включає два типи: конкретне місце дії та узагальнене місце дії. Різновидом оформлення першого з них – конкретного місця дії – є сценічний дизайн, особливості якого полягають не лише в конструюванні реального середовища життя героїв, скільки для побудови простору, в якому розгортається дія вистави. Складні метафоричні сценографії, які спостерігаються у творчості українських сценографів кінця XX – початку XXI ст., певною мірою є спадщиною радянського періоду, коли потреба цензури призвела до появи специфічних способів вираження. Метафоричні сценографії цього періоду характеризуються чіткістю візуальної ідіоми, інтересом до матеріальних якостей простору чи костюмів та яскравим використанням атмосферного колориту. Яскравими прикладами є сценографічне вирішення вистав «Росмерсгольм», «Патетична соната», «Король Лір», «Мам, або несмачний витвір на дві дії з епілогом», «Крихітка Цахес», «Пігмаліон», «Соло-Мія», «За двома зайцями», «Квітка Будяк» та ін. на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Воно здійснене головним художником А. Александровичем-Дочевським, учнем одного з ідейних натхненників «дієвої сценографії» в Україні Д. Лідера. С. Триколенко стверджує, що художнику властиве прагнення обійти принципи дизайну, в прагненні підпорядкувати різноманітні складові декораційного оформлення – проєкційні, конструктивні і тканинні – вибудованій автором філософсько-змістовій ідеї та окресленій режисером проблематиці постановки [1, 184]. Так, сценографія вистави «Квітка Будяк» являє собою поєднання принципів натуралістично-ілюстративного оформлення (основними декораційними модулями виступають конструктивні декорації на передньому плані), метафоризації та проєкційних декорацій (глобальне проєкційне оформлення репрезентує проблематику твору відповідно до авторського прочитання режисером).

Сценографію у більшості сучасних інноваційних постановок на сценах українських драматичних театрів можна охарактеризувати як постмодерний сценічний дизайн. Більше того, у певному сенсі драматичний театр в Україні у новому тисячолітті інституціоналізував

постмодерністський дизайн, зокрема його естетику «прохолодної краси», що є формалістичним типом краси, яка поєднує абстракцію та високу моду з вражаючими ефектами, змішуванням театральності та видовищності.

Постмодерністський дизайн 2010–2020-х рр. грає з різними стилями й умовами, підкреслюючи простоту і театральність. Але драматичний театр здебільшого не відмовляється повністю від історичної орієнтації чи мальовничості. Використовуючи нові технології, відеопроєкції, прямі трансляції, цифрові зображення, драматичний театр бере участь у постійних культурних і технологічних зрушеннях, кардинально змінюючи концепцію та діапазон сценографії у виставі. Відбуваються драматичні епістеміологічні зрушення, в яких задіяні три різні типи за участю:

машиноподібних засобів, що функціонують як виконавці і в яких глядач лишається або відносно пасивним або активним тою мірою, в якій він фізично рухається чи переміщується в середовищі;

середовища, в якому глядач розіграє персонажів або дію, сприяючи оповіді або послідовності дій в навколишньому середовищі, або фізично реагує поза і в середині простору своїм тілом;

середовища, в якому технологічно керовані форми електронної або комп'ютерної взаємодії забезпечують безпосередній зворотний зв'язок між глядачем і сценографією. Трансформація середовища в реальному часі, в якому теперішня і майбутня сценографічна практика повинна вибудувати радикально нову парадигму взаємодії. Крім зміни естетики, технології та використання нетрадиційного простору започаткували нові способи постановки драматичних вистав. Нестандартними прийомами сценічного дизайну характеризуються постановки С. Маслобойщикова, який виступає режисером і водночас художником-постановником. Так, сценографія вистави «Буря» У. Шекспіра, постановку якої митцем було здійснено в 2020 р. на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, вирішена в естетиці кінотвору. Враження відео наживо досягається завдяки використанню темного простору за авансеною як тла, ефекту задимлення і контрового підсвітлення. Сценографія почуттів складається з концепції дизайну та елементів і принципів, які використовуються для створення матеріального середовища для виконання, а також реакції глядача на це матеріальне

середовище виконання. Це чуттєве залучення, яке переживається через реакцію тіла на театральну подію та всередині неї. Залучення глядача до сконструйованого досвіду починається з теорії втіленого пізнання, яка описує, що спостерігається побоювання. Сприймаючий використовує інструменти спостереження, що використовуються в повсякденному існуванні, як каркас для розуміння спільної доступності перформативного досвіду. Теорії втіленого пізнання описують способи, якими люди сканують оточення, щоб знайти підказки про те, як і на що вони повинні реагувати.

Тенденція звернення українських театрів до творів національної літературної спадщини, яка чітко проявилася наприкінці ХХ ст., є однією з найважливіших характеристик сучасного сценічного мистецтва. Значну частину репертуару українських драматичних театрів 2010–2020-х рр. складають твори української літератури – від класичного спадку І. Франка, І. Карпенка-Карого, П. Мирного, М. Старицького, М. Кропивницького, В. Стефаника та ін., до драматичних і прозових творів сучасних письменників М. Матіос, Н. Семенкович, Н. Ворожбит, Ю. Андруховича та ін.

На основі мистецтвознавчого аналізу представлених в репертуарі вітчизняних драматичних театрів постановок притчі-ораторії «Вона-Земля» за новелами В. Стефаника, комедії «За двома зайцями» за М. Старицьким (Івано-Франківський театр ім. І. Франка), «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І. Франка, «Квітка чортополоха» Н. Ворожбит (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка) та ін. виявлено, що найчастіше для сценічного втілення творів класичного спадку і сучасної драматургії використовується сценографічний тип «сценічний дизайн». Як варіант сценічного дизайну в українському драматичному театрі використовується кілька мобільних декораційних елементів – у цьому випадку зовнішній лаконічний компенсується функціоналізмом декорації (наприклад, у виставі «Украдене щастя», Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, режисер Д. Богомазов). Дизайнерський принцип проектування та конструювання сценічного простору як місця дії акторів у драматичних театрах України набуває останнім часом все більшу популярність. Відповідно до змісту п'єси та уяви художника спроектована для вистави споруда вирізняється різним ступенем образного узагальнення: від об'єкта, що має знайомі риси – до абстрактної об'ємно-просторової композиції.

Наукова новизна. Досліджено сценічний дизайн як різновид сценографічних типів театального простору; виявлено особливості

сценічного дизайну в контексті сценографічного втілення літературних творів на сцені сучасного українського драматичного театру.

Висновки. Не втрачаючи самотності й продовжуючи розвиток у напрямках, закладених провідними українськими театральними художниками другої половини ХХ ст., лексика сценографічного мистецтва в Україні наразі є складною, вирізняючись багатозначністю і багатозначністю метафор. Сучасна сценографія України активно використовує прийоми інших видів мистецтв – вона тісно пов'язана з архітектурою, завдяки якій створюються нові сценічні побудови, використовує дизайнерські відкриття, образотворче та кіномистецтво, графіку та скульптуру. Дослідження виявило, що сценічний дизайн як спосіб оформлення ігрового простору в постановках сучасних українських режисерів постає в двох основних варіантах – у вигляді архітектурно-просторових композицій, які дозволяють поєднувати в одній спеціально сконструйованій споруді функціоналізм та образну виразність, а також у вигляді абстраговано-нейтрального середовища, на тлі якого у процеси дії п'єси виникають елементи оформлення. Властивий сценічному дизайну принцип конструювання простору зумовлює широке використання цього сценографічного типу завдяки можливості створення найрізноманітніших просторових моделей.

Література

1. Триколенко С. Т. *Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції* : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / АН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 239 с.
2. Aristotle. *The Poetics of Aristotle*. Translated by Stephen Halliwell. Chapel Hill University of North Carolina Press, 1987.
3. Aronson A. *Looking into the Abyss Essays on Scenography*. Ann Arbor University of Michigan Press, 2005.
4. Aronson A. Introduction: Scenography or Design? in A. Aronson (ed.), *The Routledge Companion to Scenography*. London and New York: Routledge, 2017. P. 4–7.
5. Brejzek T. *Expanding Scenography: On the Authoring of Space*. Prague: Theatre Institute, 2011. 116 p.
6. Brejzek T. The scenographic (re-) turn: figures of surface, space and spectator in theatre and architecture theory 1680–1980. *Theatre & Performance Design*. 2015. 1(1-2). P. 17–30. DOI:10.1080/23322551.2015.1027522 2015.
7. Burian J. *The Scenography of Josef Svoboda*. Middletown, CT Wesleyan University Press, 1971.
8. Collins J., Aronson A. Editirs Introduction. *Theatre and Performance Design*. 2015. №. 1 (1–2)., P. 1–6.
9. Fischer-Lichte E. *The Semiotics of Theatre*. Bloomington and Indianapolis Indiana University Press, 1992. C. 220.
10. Łarionow D. Scenography studies – on the margin of art history and theater studies. *Art Inquiry*. 2014. Issue 16. P. 115–126.
11. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. New York Routledge, 2006. C. 157.
12. *Oxford English Dictionary* (n.d.) Scenography, n. OED Online. Oxford University Press, September 2016. URL: www.oed.com/view/Entry/172236 (дата звернення : 10.03.2022).

References

1. Trikoленко, S. T. (2016). *Ukrainian scenography of the late XX – early XXI centuries : the main trends and author's positions*. Abstract of Ph.D. Kyiv: Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. T. Rylsky [in Ukrainian].
2. Aristotle (1987). *The Poetics of Aristotle*. Translated by Stephen Halliwell. Chapel Hill University of North Carolina Press [in English].
3. Aronson, A. (2005). *Looking into the Abyss Essays on Scenography*. Ann Arbor University of Michigan Press [in English].
4. Aronson, A. (2017). Introduction: Scenography or Design?, in A. Aronson (ed.), *The Routledge Companion to Scenography*, London and New York: Routledge [in English].
5. Brejzek, T. (2011). *Expanding Scenography: On the Authoring of Space*. Prague: Theatre Institute [in English].
6. Brejzek, T. (2015). The scenographic (re-) turn: figures of surface, space and spectator in theatre and architecture theory 1680–1980. *Theatre & Performance Design*, 1 (1–2). DOI:10.1080/23322551.2015.1027522 2015 [in English].
7. Burian, J. (1971). *The Scenography of Josef Svoboda*. Middletown, CT Wesleyan University Press [in English].
8. Collins, J., Aronson, A. (2015) Editirs Introduction. *Theatre and Performance Design*. №. 1 (1–2) [in English].
9. Fischer-Lichte, E. (1992). *The Semiotics of Theatre*. Bloomington and Indianapolis Indiana University Press, 1992 [in English].
10. Łarionow, D. (2014) Scenography studies – on the margin of art history and theater studies. *Art Inquiry*. Issue 16 [in English].
11. Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. New York Routledge [in English].
12. *Oxford English Dictionary* (2016) Scenography, n. OED Online. Oxford University Press. Available at: www.oed.com/view/Entry/172236 (Accessed: 10.03.2022) [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.03.2022
Отримано після доопрацювання 08.04.2022
Прийнято до друку 20.04.2022

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 721(477)

Цитування:

Піщанська В. М. Необарокові риси у міській забудові Дніпра. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 137–141.

Pishchanska, V. (2022). Neo-baroque features in the urban development of Dnipro. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 137–141 [in Ukrainian].

Піщанська Вікторія Миколаївна,

доктор культурології, доцент,
професор кафедри філософії

Комунального закладу вищої освіти

«Дніпровська академія неперервної освіти»

Дніпровської обласної ради,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8373-555X>

victorya.ps@gmail.com

НЕОБАРОКОВІ РИСИ У МІСЬКІЙ ЗАБУДОВІ ДНІПРА

Мета роботи – проаналізувати необарокові риси міської забудови тогочасного Катеринослава (сучасного Дніпра). **Методологія дослідження** передбачає звернення до загальнонаукових принципів системності, логічності й критичного аналізу наукової літератури та джерел. Зокрема, під час написання статті використано теоретичні методи: синтез, аналіз, індукцію та дедукцію. Із використанням історичного методу вдалося визначити тяглість архітектурної традиції міста, простежити характерні вияви сецесії стилів на тлі аналізу мистецької історіографії. У результаті використання методу компаративістики вдалося порівняти окремі зразки архітектурних стилів, притаманних українському будівництву XIX – початку XX ст. У роботі використаний також метод абстракції, який передбачає сходження від загальних думок до конкретних висновків. Загалом для досягнення мети було обрано взаємопов'язані між собою загальнонаукові, міждисциплінарні та спеціальні методи пізнання. **Наукова новизна** полягає у подальшій розробці актуальної проблематики розповсюдження стилю необароко на українських землях крізь призму сучасної наукової літератури. **Висновки.** Відтак, необароко як стиль архітектури став особливо поширеним на теренах України з кінця XIX – початку XX ст. Саме тоді відбулося нове звернення до барочних традицій. В Україні існує безліч необарокових архітектурних пам'яток, які зустрічаються у різних регіонах, зокрема у Дніпрі. У міській забудові цього міста поширені необарочні тенденції. Передусім, у проаналізованих будинках Дніпра є як виразні ліпнини на фасадах, так і стримані форми. Водночас у міських будовах Дніпра фасади містять багатий декор та оброблені тиньком. Вікна зустрічаються як півциркульні, так і прямокутні. Переважно вони оздоблені цегляною лиштвою, але зустрічається й інше декорування. Попри це, на сьогодні багато необарокових будинків Дніпра є у незадовільному стані, що пояснюється встановленням магазинів, офісів на цокольних поверхах та пластикових вікон.

Ключові слова: українська культура, необароко, архітектура, Катеринослав, Дніпро, міська заб.

Pishchanska Viktoriia, Doctor of Culturology, associate professor, Professor of Philosophy Department Dnipro Academy of Continuing Education Dnipro, Ukraine

Neo-baroque features in the urban development of Dnipro

The purpose of the work is to analyze the neo-baroque features of the urban development of former Katerynoslav (modern Dnipro). **The research methodology** involves reference to the general scientific principles of systematics, logic and critical analysis. In particular, theoretical methods were used in the article, including synthesis, analysis, induction and deduction. As a result of using the historical method, determined the longevity of the architectural tradition of the city, to trace the characteristic manifestations of the secession of styles against the background of the analysis of art historiography. As a result of using the method of comparative studies, it was possible to compare some examples of architectural styles inherent in the Ukrainian construction of the XIX - early XX centuries. The paper also uses the method of abstraction, which involves the ascent from general opinions to specific conclusions. **The scientific novelty.** In the further development of topical issues of neo-baroque style in the Ukrainian lands through the prism of modern scientific literature. **Conclusions.** Thus, neo-baroque, as the style of architecture became especially common in Ukraine in the late nineteenth - early twentieth century. It was then that a new appeal to Baroque traditions took place. There are many neo-baroque architectural monuments in Ukraine, which are found in different regions, including the Dnipro. Neo-baroque tendencies are widespread in the urban development of this city. First of all, the analyzed houses of the Dnipro have both expressive stucco on the facades and restrained forms. At the same time, in the urban buildings of the Dnipro, the facades contain rich decor. Windows are both semicircular and rectangular. Mostly they are decorated with brick moldings, but there are other decorations. Nevertheless, today many neo-baroque houses in the Dnipro are in poor condition, due to the installation of shops, offices on basements and plastic windows.

Key words: Ukrainian culture, neo-baroque, architecture, Katerynoslav, Dnipro, urban development.

Актуальність теми дослідження. Дослідження архітектурних стилів, у яких виконані будівлі кінця XIX – початку XX ст., є важливим елементом для розуміння української культури. Тогочасна спадщина не часто аналізувалася крізь призму компаративістичного аналізу. Відповідно, звернення до цієї проблематики на прикладі українського міста Дніпро (Катеринослав) є актуальним завданням для сучасної культурології. Зокрема, важливо охарактеризувати окремі архітектурні ансамблі центральної частини міста, проаналізувати доступні наукові розробки вказаного питання. Це дасть змогу удосконалити наші знання про архітектурні стилі українських міст, сформувати теоретичні уявлення та узагальнення, що стануть надійною платформою як для загальних курсів, так і наступних наукових досліджень з питань історії та теорії культури.

Аналіз досліджень та публікацій. Британський історик архітектури С. Костоф проаналізував становлення основних архітектурних стилів, охарактеризував їхні ключові риси. Окрім цього, дослідник крізь призму історизму прослідкував розвиток реставраційних методик, що сформували засади сучасних тенденцій щодо збереження художньої спадщини у державах Європи. Стаття сформована на основі використання праць сучасних дослідників урбанізації [11]. Певні аспекти містобудування містяться у роботах Грінстейна [9]. Британський урбаніст М. Годдінер охарактеризував ключові (соціальні, технологічні, політичні) риси містобудівних процесів міста [10]. У вступі до праці він крізь історичні зміни у Європі подає аналіз розвитку планування. Дослідник підкреслює, що особливості планувальних рішень завжди змінювалися залежно від історичних обставин та принципів функціональності [10, 15]. Для нашої розвідки цінними є й праці українських істориків [4; 7]. З українських дослідників виділимо студії Я. Верменича, який проаналізував розвиток історичної урбаністики в Україні, окрему увагу він звернув на Дніпро [2]. О. Репан дослідив історію Дніпра, на основі розвитку міської архітектури XVII – XVIII ст. [3]. О. Бублик з історіографічної точки зору, проаналізувала становлення планового містобудування на теренах Катеринославщини XVIII – XX ст. [1; 8].

Мета дослідження – дослідити необарокові риси міської забудови Дніпра у загальному спектрі розвитку української

культури.

Виклад основного матеріалу. У другій половині XIX ст. у колишній Російській імперії цивільне будівництво активно розвивалося не тільки у столиці, але також і в інших регіонах держави. Зокрема, від середини – останньої третини цього періоду значно зросла кількість нових міських споруд і, відповідно, архітектурних стилів на території тодішніх українських земель. Новий поштовх до розвитку отримали палацово-паркові архітектурні споруди, з'являлися нові будови адміністративного призначення, церкви [5, 12]. На території тодішньої України працювали представники російської та європейської архітектурних шкіл, проте з часом сформувалася місцева архітектурна традиція – українська архітектурна школа.

Одним із важливих проявів подібних напрямів стало певне відродження стилю бароко (необароко). Цей напрям став надзвичайно актуальним для кінця XIX – початку XX ст., коли стилістика розкішного бароко знову стала популярною. В той час Україна була поділена між декількома державами, однак стала причетною до цього стилю, який спочатку розвинувся у Австрійській (згодом – Австро-угорській) та Російській імперіях [7, 277]. Нині в Україні існує ціла низка необарокових пам'яток у архітектурі, створеними як у великих стилістичних центрах (Австро-Угорщина, Російська імперія), так і місцевими школами (передусім на Сході). Водночас, відбувалася і реконструкція у необароковому стилі. Зокрема, було декоровано Почаївський монастир та інші сакральні пам'ятки України

Відзначимо, що пізніше звернення до такого напрямку було спровоковане тим, що архітектори у тодішній Російській імперії тривалий час не бажали відмовлятися від використання уже відомих та загальноновизнаних стилів, насамперед таких як класицизм й ренесанс [2, 128]. Водночас, останній став підґрунтям для необарокових тенденцій, які відрізнялися лише певними експресивними декоруваннями. Ця деталь у дечому відрізняє необарокові пам'ятки від неоренесансних: для перших притаманна виразна ліпнина, а для других – стримані форми [1, 88–92]. Необароковий стиль характеризується також півциркульними та прямокутними вікнами. Півциркульні вікна були оздоблені цегляною лиштвою із додатком замкового каміння або серединним картушем. Обрамлені прямокутні вікна мали трикутні або розскріплювані півциркульні сандрики, що заповнювалися в

середині певними елементами геометричної ліпнини.

Фронтони, за задумом, були підтримані стилізованими кронштейнами. Зазвичай, конструкції подібного напрямку не скупі прикрашалися ліпниною (флористичними та антропоморфними формами), скульптурами (що мають антропоморфну форму, зокрема, у вигляді дорослих амурів та малюків-амурчиків) [8, 7–10]. Інколи на фасадах будівель зустрічалися обрамлення із повздовжніми смугами – вони завдавали певного ритму та створювали подільність [8, 10]. Простінки між вікнами подекуди декорувалися нішами, які мали напівкруглу або прямокутну форми. На верші чотирьохкутні куполи та аттики у стилі, притаманному для французького шато.

Форми українського необароко поступово знаходили підтримку й визнання серед багатьох зодчих XIX – початку XX ст. У подібному ключі зводилися будови на Сумщині, Київщині, Львівщині тощо. Водночас, показовими є приклади із міста Дніпра (колишнього Катеринослава), де необароко у міській забудові тісно поєднувалося із іншими стилями [4, 13]. Естетичні та вишукані, вони, однак, перебувають у не надто задовільному стані. Поширення практики облаштування магазинів чи офісів на цокольних поверхах призвело до часткового руйнування архітектурних ансамблів, на що потрібно звернути увагу при реконструкторській роботі.

Для дослідження забудови міст Катеринославщини на поч. XIX ст. передусім вагомими археографічними джерелами є міська преса, у якій часто фігурували плани влади щодо місцевої забудови. Зокрема, важливою є офіційна газета Катеринославського губернського правління «Катеринославські губернські відомості», що виходила в 1838–1918 рр. Картографічні джерела – доволі неоднозначні та диспропорційні, оскільки мапи переважно створювалися із кін. XVIII ст., сер. XIX ст. та на поч. XX ст. Водночас на художньо-зображуваних матеріалах містяться перспективи основних вулиць та ключових культурних об'єктів [1, 86]. З аналізу існуючих архітектурних пам'яток стає очевидним, що міська забудова Катеринославщини переважно створювалася у стилі класицизму, неокласицизму, необароко, модерну [6, 30]. Відтак у сучасному місті Дніпрі спостерігаємо сецесію усіх цих стилів.

Необароко, межуючи із ренесансом та рококо, є доволі суперечливою течією. Така межованість подекуди створює перешкоди на

шляху визначення стилю забудови. Попри це, вважаємо, що доволі різнобарвною (містить риси неорококо, необароко та неоренесансу) є міська забудова Катеринослава. Зокрема, у необароковому стилі є будови на вулицях Старокозацькій (буд. 14, 29), Січових Стрільців (буд. 1, 18, 20), пр. Яворницького (буд. 47) Чернишевського (буд. 7), Магдебурзького права (буд. 2), Вернадського (буд. 15), Самарського (буд. 12 а), Глінки (буд. 12) та інші (рис. 1).

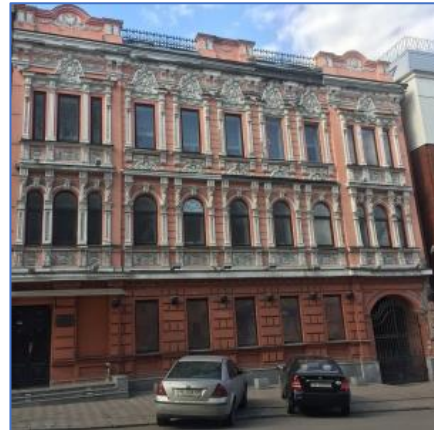


Рис. 1. Будинок на вулиці Січових Стрільців 18

Яскравим прикладом будови у стилі необароко є будинок Денінзона, що розташований на вулиці Старокозацькій, 29. Він був споруджений у 1899 р., і складається з чотирьох корпусів. З 1904 р. тут діяло єврейське училище. У результаті пожеж, які траплялися із 1901 по 1917 рр., частина будівлі була пошкоджена, однак досі фасад цього будинку повсюди має багатий декор у стилі необароко (рис. 2).

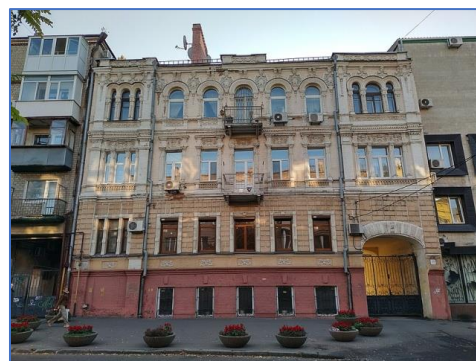


Рис. 2. Вулиця Старокозацька 29

На вулиці Старокозацькій, 15 розташований багатоповерховий цегляний будинок, фасад якого теж оздоблений необароковими сюжетами. Це вплинуло на архітектурно-композиційне рішення будівлі, яка розрахована на фронтальне сприйняття.

Фасад оброблений тиньком, та є багатим на ліпний декор. Вказані риси є притаманні необароко. Зауважимо, що будівля виділяється своєю пишнотою в щільній рядовій забудові Катеринослава.

Будинок на вулиці Чернишевського, 7 містить також риси необароко, зокрема елементи конструкції даху вказують на «розкіш», притаманну для цього напряму архітектури. Пам'ятка потребує відновлення, зважаючи на не найкращий сучасний вигляд.

У Катеринославі на вулицях Барикадній (буд. 11 а), Чапленка (буд. 16, 19) містяться будови із характерно вираженими необароковими рисами, зокрема у цих будинках містяться розкріплюванні сандрики із аркотерами над вікнами, що є яскравою деталлю необароко.

Водночас будинок на вулиці Самарського, 12 а також містить необарокові риси. Передусім фасад цього будинку оздоблений характерним тиньком та містить багатий ліпний декор. Будинок за адресою Вернадського, 15 теж характеризується необароковими тенденціями. Наприклад, цій будівлі притаманні напівциркульні вікна оздоблені серединним картушем. Попри це, зауважимо, що у міській забудові Дніпра характерні також і півциркульні вікна, декоровані цегляною лиштвою [1, 87].

Цегляний будинок на вулиці Магдебурзького права 2 є класичним зразком необарокових тенденцій у міській архітектурі. Цій споруді притаманні риси бароко, зокрема півциркульні вікна, обрамлені цегляною лиштвою. Зауважимо, що у будинку не усі півциркульні, зустрічаються і прямокутні вікна. Простінки між вікнами декоровані нішами зі статуями амурів. Стилізація ліпнини виконана у вигляді флористичного орнаменту (рис. 3).



Рис.3 Вулиця Магдебурзького права 2

На вулиці Глінки, 12 будинок також належить до необарокової спадщини центральної частини міста. Він має багате оздоблення: вишукані колонади та портики, ліпнину, яка демонструє алегоричні сюжети, й

зокрема, рослинний орнамент, де прослідковуються типові риси його придніпровського варіанту. Виокремлюється скульптурний ансамбль, присвячений сюжетам античної міфології, зокрема з'являються античні боги, купідони тощо. Звернення до алегорій є важливою особливістю стилю необароко, що яскраво підтверджується зразками із міста Дніпро (рис. 4).

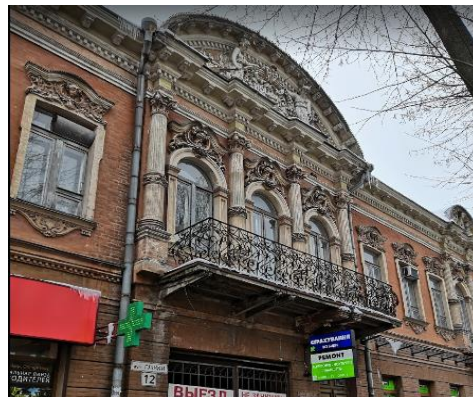


Рис.4. Будинок на вулиці Глінки 12

Із сакральної необарокової архітектури Дніпра виділяється Свято-Хрестовоздвиженський храм. Він є найстарішим храмом міста та був збудований у 1803 р. на теренах козацької слободи Діївки за сприяння Максима Дієва (військовий старшина). Унікальність цього храму – поєднання стилів необароко та єпархіального. Останній був характерним передусім для архітектури XVII ст. Безпосередньо розпис інтер'єру був зроблений у 70-х рр. XIX ст. Хоча храм постраждав від війни, та все ж згодом його відновили та реставрували.

Оскільки нині більшість міської забудови Дніпра належить житловим будинкам, відповідно, мешканці самовільно руйнують необароковий фасад. Зокрема, у деяких – знищена цегляна лиштва із півциркульних вікон. З іншого боку, поширення практики формування магазинів на цокольних поверхах спричинила часткове руйнування архітектурних ансамблів. Зрозуміло, що ці негативні тенденції характерні

не лише для міської забудови Дніпра, такі проблеми притаманні усім містам України.

Наукова новизна дослідження полягає у подальшій розробці актуальної проблематики розповсюдження стилю необароко на українських землях крізь призму сучасної наукової літератури.

Висновки. Отже, необароко як стиль архітектури став актуальним із кінця XIX – початку XX ст., коли стилістика бароко заново почала бути популярною. На сьогодні в Україні існує безліч необарокових архітектурних пам'яток, створених як на Сході, так і на Заході України. У міській забудові Дніпра, поміж інших стилів поширеним є необароко, що має свої унікальні особливості. Зокрема, у аналізованих будинках Дніпра є помітні виразні ліпнини на фасадах та характерні стримані форми. У багатьох міських будовах фасад містить багатий декор та оброблений тиньком. Подекуди вікна – півциркульні чи прямокутні, переважно оздоблені цегляною лиштвою. Водночас, нині багато необарокових будинків перебувають у незадовільному стані, що актуалізує подальше дослідження необароко в міській архітектурі Дніпра (тогочасного Катеринослава) й, зокрема, виокремлення його Придніпровського варіанту в ракурсі загальної теорії та історії української культури.

Література

1. Бублик О. Планове містобудування здійснене органами самоврядування міст Катеринославіщини у роки Першої світової війни. *Сумська старовина*. Суми, 2016. № 48. С. 87–98.
2. Верменич Я. Історична урбаністика в Україні: теорія містознавства і методика літочислення Київ: Інститут історії України НАН України, 2011. 306 с.
3. Кравчук П. Нові візії в історії архітектури Катеринославіщини. *City History, Culture, Society*, 2019. 137–146.
4. Паршин І. Дипломатія Галицько-Волинської держави: європейські наративні джерела XIII-XV століть. Львів: Ощипок М. М., 2018. 349 с.
5. Репан О. Палімпсест. Коріння міста: поселення XVII – XVIII століть в історії Дніпропетровська. Київ: Українські пропілеї, 2008. 268 с.
6. Чепайтене Р. Місто як ідеологічний текст: теоретичні й інтерпретаційні аспекти. *Схід-Захід*. 2011. С. 11–30.
7. Яворницький Д. И. История города Екатеринослава. Днепропетровск: Січ, 1996. 277 с.
8. Bublyk O. Pole informacyjne jak sposob orientacji w obszarze miejskim gubernii Katerynoslawskiej w drugiej połowie XIX – początku

XX st. *Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe*. 2016. № 5 (9). С. 5–12.

9. Greenstein D. I. Politics and the urban process: the case of Philadelphia, 1800 – 54. *Urban history year book*. Leicester: Leicester University Press, 1989. P. 1–17.
10. Gottdiener M. Key concepts in urban studies. London: SAGE Publications Ltd, 2015. 201 p.
11. Kostof S. The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History. New York: Bulfinch Press, 1999. 352 p.
12. Ward S. Planning and Urban Change. London: Routledge and Kegan Paul LTD, 2004. 323 p.

References

1. Bublyk, O. (2016). Planned urban building carried out by the self-governing bodies of the cities of Katerynoslav during the First World War. *Sums'ka starovyna*, (48) [in Ukrainian].
2. Vermenych, J. (2011). *Historical urbanism in Ukraine: the theory of urban studies and methods of chronology*. Kyiv: Institute of History of Ukraine, National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
3. Kravchuk, P. (2019). New visions in the history of architecture of Katerynoslav. *City History, Culture, Society* [in Ukrainian].
4. Parshyn, I. (2018). *Diplomacy of the Galician-Volyn state: European narrative sources of the XIII-XV centuries*. Lviv: Oshchipok M. M. [in Ukrainian].
5. Repan, O. (2008). *The roots of the city: settlements of the XVII - XVIII centuries in the history of Dnipropetrovsk*. Kyiv: Ukrainian Propylaea [in Ukrainian].
6. Chepaitene, R. (2011). The city as an ideological text theoretical and interpretive aspects. *East-West*, 11–30. DOI:10.1515/9783110808049.105 [in Ukrainian]
7. Yavornitsky, D. H. (1996). *History of the city of Katerynoslav*. Dnipropetrovsk: Sich [in Russian].
8. Bublyk, O. (2016). Information field as a way of orientation in the urban area of Ekaterinoslav province in the second half of the 19th century - early 20th century. *East European Scientific Journal*, 5(9), 5–12 [in Polish].
9. Gottdiener, M., Budd, L., & Lehtovuori, P. (2015). *Key concepts in urban studies*. London: Sage Publications.
10. Greenstein, D. (1989). Politics and the urban process: The case of Philadelphia, 1800–54. *Urban History*, 16, 1–21. doi:10.1017/s0963926800009147
11. Kostof, S. (1999). *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*. New York: Bulfinch Press.
10. Ward, S. V. (2004). *Planning and urban change*. SAGE.

Стаття надійшла до редакції 05.05.2022

Отримано після доопрацювання 03.06.2022

Прийнято до друку 16.06.2022

УДК 792.021.024:687.03](477)“19”

Цитування:

Несен І. І. Супрематичні прийоми в театральних ескізах українських митців 1920-х років. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 1. С. 142–147.

Nesen I. (2022). Suprematic Techniques in Theater Sketches of Ukrainian Artists of the 1920s. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 142–147 [in Ukrainian].

Несен Ірина Іванівна,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, докторант
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9804-9659>
inesen@dakkkim.edu.ua

СУПРЕМАТИЧНІ ПРИЙОМИ В ТЕАТРАЛЬНИХ ЕСКІЗАХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ 1920-Х РОКІВ

Мета статті базується на потребі дослідження ескізів театральних строїв у доробку митців України 1920-х років з погляду застосування стилістики супрематизму як одного з напрямів авангарду. У цьому контексті вважаємо за необхідне відстежити й порівняти приклади супрематичних інспірацій у різних мистецьких проєктах того часу. Це дозволить визначити можливі джерела появи цих впливів в артефактах українського театального мистецтва. Для вирішення поставленої мети у статті було комплексно застосовано мистецтвознавчі **методи**, пов'язані з аналізом концепцій К. Малевича про якості конструктивності, безпредметності і динаміки в живописі, а також можливість їх застосування у просторових художніх проєктах. Цей підхід створює додаткові можливості для розуміння нової метафоричності театального персонажу, його симбіоз із фактурою авангардної вистави, її загальною антропологією. Формотворення сценічного строю як метафора, зіткана з безпредметності комбінацією ліній і відрізків. Так виникла нова реальність сценічного персонажу в ескізі. Його інтерпретація у відповідності з новим текстом і новим повсякденням. **Новизна** здійсненого дослідження обумовлена комплексним відбором художніх проєктів, пов'язаних з поширенням ідей супрематизму, серед яких важливими є і театральні практики. **Висновки** статті формують змістовий ланцюжок явищ, пов'язаних із розвитком ідей супрематизму. Завдяки формуванню школи послідовників супрематизму у радянському мистецтві початку 1920-х років виникла спільнота прибічників цього напрямку. Завдяки їх діяльності, ідеї супрематизму трансливалися і стали відомими. У різних галузях мистецтва на підсвідомому рівні творчого мислення відбулися паралельні відкриття, дуже близькі за формою. Серед них – ескізи художників театру «Березиль», а також Анатолія Петрицького, що в них було застосовано супрематичні прийоми.

Ключові слова: супрематизм в театральному ескізі, типографіка, креслення в ескізі, трафаретний рисунок, антиформа.

Nesen Iryna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Art Study Expertise of the National Academy of Cultural and Arts Management

Suprematic Techniques in Theater Sketches of Ukrainian Artists of the 1920s

The purpose of the article is based on the need to study the sketches of theatrical costumes in the works of Ukrainian artists of the 1920s. The research is done from the point of view of suprematism stylistics applications one of the avant-garde trends. In that context, it is considered as required to track and compare examples of its appearance in different art projects of that time. This allows determining possible sources of suprematic inspirations appearance in Ukrainian theatrical artifacts. The art learning **methods** were complexly applied in order to solve the given goal. Those methods are related to the concept analysis of K. Malevych about features of constructiveness, pointlessness, and dynamics in painting, and the possibility of their application in spatial art projects. This approach creates new possibilities for the understanding of the new metaphorical nature of the theater character, his symbiosis with avant-garde performance fraction, its common anthropology. The formation of the scenic costume as a metaphor woven from pointlessness by lines and segments combination. This is how the new reality of the stage character in the sketch arose. Its interpretation in conjunction with new text and new casual life. **The novelty** of the research is based on the complex selection of art projects related to the spreading of the Suprematism ideas among which theatrical practices are important. **The conclusions** of the article form a semantic chain of phenomena related to the development of Suprematism ideas. Due to the school of the Suprematism followers formation, a community of followers of that trend emerged in Soviet art in the early 1920s. The ideas of Suprematism were broadcast and became known as a result of their activities. Parallel and very similar by the form discoveries occurred at the subconscious level in various fields of arts. Among them, there are sketches by artists from the Berezhil Theater by Anatoly Petritsky, in which Suprematic techniques were used.

Key words: suprematism, suprematic reception of theatrical sketch, supergraphics, drawings in sketch, stencil drawing.

Актуальність теми дослідження. На тлі розвитку багатьох явищ авангарду в українських театральних виставах 1920-х років проступають зацікавлення прийомами окремого напрямку або течії. У цій статті поговоримо про супрематизм і його інспірації в ескізах до театральних костюмів, що є відчутними у творчому доробку окремих художників.

Аналіз досліджень і публікацій. Для аналізу поставленого завдання необхідно звернутися до основ художньої ідеології супрематизму, створеної славетним українським художником Казимиром Малевичем (1879–1935) у відомій статті 1915 р. і розвинутої ним у багатьох наступних студіях [2; 10]. Найважливішим покликанням для художників нового мистецтва К. Малевич вважав знищення предметності як засадничого принципу творення натуралістичної композиції, а, відтак, перетворення композиції в конструкцію. Узагальнюючи морфологію сучасного йому живопису, митець виділив як надважливу «безречову» або «безпредметну» групу, в якій супрематизм володів найвищою емансипованістю від натури і «мальовничого світовідчужання», що у ньому пропонував використовувати «цілу низку елементів динамічних, статичних, магнітних, що існують у світі» [2, 117].

Мета статті базується на потребі дослідження ескізів театральних строїв у доробку мистців України 1920-х років з погляду застосування стилістики супрематизму як одного з напрямів авангарду. У цьому контексті вважаємо за необхідне відстежити й порівняти приклади супрематичних інспірацій у різних мистецьких проєктах того часу.

Виклад основного матеріалу. Побудову живопису художник називав інтуїтивним процесом *життєбудівництва*, де форма виникає з нічого, де кожен предмет має свою ідею. Цей процес, розпочатий в кубізмі, на думку митця, завершився у супрематизмі. Особливий акцент робився на тому, що принцип «мальовничого відчужання» тут володіє просторовим потенціалом і «...за поле свого виявлення має реальний простір» [2, 118]. Тому будь-які матеріали для художника-конструктора є елементами аналогічними живописним. Викладені думки швидко привели у виробниче мистецтво, оскільки він розумів, що супрематична композиція володіє колосальним просторовим потенціалом, де елементи різного значення (К. Малевич виділив незмінний, додатковий і деформуючий типи елементів – *І.Н.*) мають функцію дії.

В очах багатьох сучасників авторські положення К. Малевича зробили супрематизм соціально-філософською утопією. Однак, попри це, він швидко знайшов підтримку не лише у царині живописного твору, але й у просторових проєктах різного спрямування. Об'ємні супрематичні форми виникли у доробку художника вже з 1916 р. Над цією проблемою він працював і в наступний, вітебський, період (1919–1922) творчості, узагальнивши свої погляди на просторові можливості супрематизму в окремій книзі, що її пізніше він видав у Німеччині [11]. Важливість просторових властивостей супрематизму відзначали ключові дослідники творчого поступу мистця [3].

Тому не дивно, що чимало художніх проєктів К. Малевича були пов'язані зі становленням нової художньої промисловості, окремі – з театральним мистецтвом, де прийоми супрематизму, зокрема стали основою для експериментального створення ескізів і сценічних костюмів [7, 25–26]. Під впливом ідей митця його прибічники по новому замислились над проблемою функціонування ліній і площин у просторі, над просторовими можливостями супрематизму. Одним із перших прикладів цьому став «Супрематичний балет», створений у художньому училищі Вітебська в 1920 р. однією з послідовниць концепцій мистця Ніною Коган (1889–1942). На думку сучасних мистецтвознавців, за формотворенням й енергією образів він не став унікальним явищем і був створений без глибинного розуміння теорії Малевича про характер й особливості супрематичної композиції. Однак, цей балет, що був побудований як парад композицій, став унікальним експериментом УНОВІСу (утверджувачі нового мистецтва – *І.Н.*). У ньому п'ятнадцять статистів носили по сцені супрематичні фігури-щити. Їх постаті рухались за системою перетворення супрематичних форм, які Н. Коган, однак, порушила – на противагу положенням напрямку. У неї квадрат виникав з кола, серед фігур з'явилась ідеологічно заангажована зірка, якої у К. Малевича не існувало.

У наступному, петроградському періоді своєї творчості, художник експериментально спробував ввести супрематичні елементи у фарфорові вироби. Його соратниками і послідовниками у цьому пошуку стали ще два митці – Ілля Чашник (1902–1929) та Микола Суєтін (1897–1954) [8]. Поява супрематичних форм у фарфорі стала закономірним наслідком

розвитку цього напрямку. Вже на початковому етапі роботи К. Малевич зрозумів, що супрематизм прекрасно моделює форми, а монохромний розпис, укладений з його елементів перетворює їх у нову образну якість. Одним із найяскравіших прикладів став «супрематичний чайник», розроблений К. Малевичем у 1923 р. Це був новий погляд на завдання формотворення посуду майбутнього.

Важливим для нашої статті є також той факт, що на заводі К. Малевич працював з неполив'яним фарфором, наносячи чорні мотиви на його білу шерехату поверхню. Так, чорний розпис на білій поверхні став одним із головних прийомів супрематизму і продовжив авторський експеримент над складними перепадами фактур, пошуками пластики для живописної поверхні. Натомість утилітарність форми поступилась місцем її образності. Адже, за свідченням соратників, художник вважав, що білий і чорний прийшли з майбутнього і у його сьогоденні ще не були матеріалізовані [9, 109]. Серед методів і технічних засобів, що їх застосовував К. Малевич у своїх супрематичних композиціях, звертають на себе увагу прийоми оперування кількома площинами, з'єднаними у жорстку конструкцію нанесенням ліній по трафарету з допомогою лінійки, поставленої на ребро, а також вживання рівномірного натиску й енергійного відривання мазка. Вони будуть засвоєні окремими вітчизняними художниками при розробці театральних ескізів. Адже експериментальна творчість К. Малевича та його послідовників у часі співпала з творенням в Україні нового мистецтва. У театральній царині тут йшли пошуки непересічних сценографічних моделей й образності в костюмах. Творчі шляхи багатьох мистців у цей час пересікалися і давали поштовх до співпраці і взаємозв'язків без географічних і національних обмежень. Українські театральні художники у цей час працювали над новими проектами як в Україні, так і за її межами. Серед митців, які активно відстежували різні прояви модернізму й авангарду через участь у різних гуртках, був, зокрема, Анатоль Петрицький (1895–1964). У 1918 році він, як і Лесь Курбас (1887–1937) став членом «Білої студії», а також групи «Фламінго» [4, 106]. У 1922 році за путівкою Наркомосвіти він поїхав до Москви для навчання на факультеті живопису Вищих художньо-технічних майстерень (ВХУТЕМАС – І.Н.). Тут у 1923 р. виникло знайомство і співпраця художника з відомим балетмейстером Касьяном

Голейзовським (1892–1970). Маючи ґрунтовний виконавський досвід, в окремих постановках той одночасно був і художником по костюмах. На початку 1920-х рр. К. Голейзовський багато працював над створенням танцю нової стилістики, яку згодом дослідники назвуть «хореографічною революцією». З 1922 р. художником по костюмах у хореографа працював Борис Ердман (1899–1960). Знайомство А. Петрицького з К. Голейзовським створило творчий альянс цих трьох мистців, який тривав і в наступні десятиліття. Головним своїм завданням у формуванні нового танцю К. Голейзовський вважав поєднання елементів класичного балету з естрадою. Його пошуки обумовили потребу нового сценічного вбрання за формотворенням образів і принципами конструювання.

Балетмейстер запропонував А. Петрицькому створити костюми до «Ексцентричних танців», означених за жанром як балет концертного типу з симфонічним оркестром. Прем'єра балету-концерту відбулась у 1923 році у Московському театрі мініатюр. Ескізи костюмів для нього були створені художником на супрематичній основі. Моделювання форм у них відбувалося за єдиним принципом – різноспрямований перетин паралельних ліній і смуг, доповнених криволінійними сегментами створювало умовні силуети, позначені лінійною динамікою танцю. У них вже було закладено музичність і танцювальність ритмів, специфіку жестів і рухів, відчувалася життєвість образів. Колористика, що була вирішена в діапазоні трьох кольорів, два з яких ахроматичні і поєднані з яскравим гарячим, за спектром кольором (червоний, оранжевий) – І.Н., ще більше підсилювала графічність і демонструвала виникнення форми із безпредметності елементів геометричного порядку. Характер і нова пластика тіла у танці потребували нових принципів конструювання костюмів, які сильно відкривали тіла і моделювались зі текстильних смуг, стрічок, химерно обвиваючи ними поставу танцівників.

Мистецтвознавиця Г.Скляренко, створивши періодизацію творчості А. Петрицького у 1920-і рр. визначила його діяльність у Москві як окремий період (1922–1925 рр.). Вона також звернула увагу на новаторство художника у роботі над «Ексцентричними танцями», зауваживши: «...мистець стикнувся із сучасними матеріалом й образами, а тому не тільки створені ним через

костюми персонажі, а й саме малювання, самі композиції ескізів будувалися за іншими принципами, стикаючи між собою динамічні площинні графічні елементи та геометризовані кольорові плями, рухливість ліній та лаконізм колориту, побудованого на чорному, білому, червоному, вохристому... Динамічний рух сучасних танців, нова мелодика музики вимагали більш «функціональних» костюмів, в основі яких так чи інакше були сучасні художнику короткі жіночі сукні та чоловічі костюми» [4, 113]. Ми ж додамо до цього, що саме московський період для А. Петрицького пов'язаний з пошуками у контексті супрематизму.

В Україні в цей же час найважливішим центром театального експериментування став щойно заснований Л. Курбасом театр «Березіль». У його Мак-майстерні, що діяла під керівництвом Вадима Меллера (1884–1962) у 1923 р. відбувалися непересічні знахідки нових візуальних образів. Тут всі молоді художники створювали варіанти власних зображень, що їх обговорювали колективно. Про різні технологічні практики, зокрема згадувала одна з художниць Майя Симашкевич (1900–1976): «Декорації робилися в театрі Шато-де-Флер на Хрещатику, там ми її фарбували на сіро з додатком трачіння (тирси – І.Н.), щоб була фактура – так оброблялись у ті часи умовні декорації...» [6, 302].

Сценографія в умовах революції, на думку березильців, мала бути суворо ахроматичною. Відповідно вирішувались і костюми до нових вистав. Так формувався новий лаконічний синтез візуальних засобів сценічного дійства. Свідченням цьому є матеріали до вистав «Нові ідуть», поставленої за текстом антиутопії Юхима Зозулі (1891–1941) (прем'єра 7 листопада 1923) і «Машиноборці» Ернста Толлера (прем'єра 6 січня 1924 р.). У колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва України зберігається низка ескізів, які мають яскраво виражені ознаки супрематичних підходів у творенні образів. Ескізи до композиції «Нові йдуть», виконали В. Меллер і Валентин Шкляїв (1895–1934?) і, почасти балетмейстер «Березолу» Олена Кривинська (1904–1993), яка мала природній хист до рисування. Її ескіз-афіша, що зображує капіталіста як «Непотрібного елемента», у способі формотворення демонструє ознаки перформативності. Технічно у ньому яскраво відчутне лесування чорних площин з тональними розтяжками. Ескіз ніби ілюструє узагальнену оцінку проекту Л. Курбасом:

«Ритмічно спектакль крайно переконуючий. Поверхня для зору – як сказано – місцями бліда» [1, 10].

Ця супрематична властивість також була відзначена у записах К. Малевичем. Навіть у назві персонажу відчутною є знакова стилістика змістів героїв футуристичної опери «Перемога над Сонцем» (1913). Така подібність не є запозиченням, але одним із типових маркерів часу (рис. 1).



Рис. 1. Кривинська О. «Непотрібний елемент» (актор Павло Артикула). Вистава «Нові ідуть» 1923. Папір. Туш. Музей театального, музичного та кіномистецтва України

Основне зображення у «Непотрібному елементі» поєднано зі шрифтовою типографікою, у побудові якої використано тогочасні графеми. У такому поєднанні в ескізі яскраво відчутна вулична стихія подій і гасел. Літери й цифри тут сприймаються як мініатюрні персонажі, що визначають слово як зображення і текст одночасно. Їх використання стало формальним засобом відтворення стану внутрішньої напруги і гротеску персонажу «Непотрібного елемента» й означили візуальні стратегії авангарду. Виник новий підхід до співвідношення зображення і слів, образу і шрифту. Типографіка тепер вживалась як мистецтво. Звідси формувались нові якості рукописних літер, які отримували особливе тіло і свіжі прийоми проектування.

Подібний до супрематизму підхід формотворення в ескізах персонажів застосовувала й учениця В. Меллера

М. Симашкевич. У них – енергія нових пропорцій, рельєфність графіки. Супрематичний принцип побудови образу М. Симашкевич використала у роботі над ескізами до «Машиноборців» і частково «Джиммі Хігінса». Серед персонажів вистави «Машиноборці» звернімо окрему увагу на два ескізи. Один з них має назву «Дж. Віблі» (актор Павло Долина), виконаний тушшю на папері. Він – приклад нового підходу у створенні образу персонажу – умовність в абсолюті геометрії форм у чорно-білому колірному поєднанні засвідчує використання композивальних прийомів супрематизму. Особливо відчутним є інтуїтивне творення форми. Профільний ракурс її постаті вибудований тонкими паралельно покладеними лініями. Для об'єднання ліній в образ, у якому читаються голова і кінцівки рук, використано жирні короткі лінії. Вони, зокрема, означають розворот голови і частково плечей. У цьому ескізі без сумніву вжито прийом, що його першим застосував К. Малевич у супрематичних композиціях – користування креслярськими інструментами. Самі по собі лінії на площині є безпредметними. Лише їх взаємне доцентрове або відцентрове спрямування формує образ у силуеті.

В іншому ескізі, що зображує Лорда, відчутним є особливий різновид динаміки – жорстка організованість ліній, смуг, відрізків, штрихувань. Художниця будувала його чорними лініями різної товщини, різноспрямовано покладеними на білій площині. Система їх перетинів, що нагадує креслення, візуалізує персонажа. І водночас у ньому відчутна статика розгорнутої форми, що розкриває пластичні характеристики створеного образу. Статика і динаміка тут співпрацюють, безпредметний геометризм працює на створення діагонального розгортання постаті. Форма виникає з антиформи. Пів постаті в ескізі працює, як у фарфорі К. Малевича створена ним чашка-половинка. Такі антиформи у театральних ескізах за підходами близькі до антидизайну, який у цей час виник у художній промисловості. Важливою якістю антиформ ескізів театральних костюмів, була можливість їх ефектних компонувань. Ритм об'єднує елементи крою у єдиному силуеті, визначаючи гіпертрофованість окремих елементів образу, що створює акцент на найважливіших змістовних характеристиках образу. Водночас відчутними у загальному звучанні цієї групи ескізів є ремінісценції силуети, перевтіленої у кутасті авангардні силуети (рис. 2, рис. 3).

Висновки. У 1920-і рр. театральне мистецтво України розвивалось в атмосфері



Рис. 2. Симашкевич М. Джон Віблі (Актор Павло Долина). Вистава «Машиноборці». 1923. Папір. Туш. Музей театального, музичного та кіномистецтва України



Рис. 3. Симашкевич М. Лорд (Дмитро Рева). Вистава «Машиноборці». 1924. Папір, туш. Музей театального, музичного та кіномистецтва України

експериментаторства, заперечень старих канонів і традицій, створення неординарних образів. Цей процес ішов різними шляхами: через взаємозбагачення й співпрацю у сценічних проєктах або цілком відокремлено й інтуїтивно. Перший варіант засвідчує співпраця А. Петрицького з К. Голейзовським і Б. Ердманом 1923 р. А другий бачимо у

діяльності театральних художників МОБу. Факт самостійного творчого пошуку свого театру стверджував Л. Курбас. Він, зокрема, відкидав звинувачення театральних критиків про використання у своїх виставах 1923 р. знахідок московського Камерного театру Олександра Таїрова й принципів біомеханіки Всеволода Мейерхольда. Л. Курбас, з-поміж іншого, зауважував: «Шановний критик, очевидно, не розуміє, що закони мистецької еволюції однакові для всіх, що коли після імперіалістичної війни уперше зішлись руські та західно-європейські художники – вони констатували однакові магістралі розвитку, що ними йшло мистецтво роз'єднаних довгими роками країв. Він не розуміє, що Крег і Рейнгардт, і класика, і Брам, і китайський та японські театри, і прийоми середньовічного балагану приступні не тільки Мейерхольду в Москві, але й для нас – у Львові, чи в Харкові... Треба ж, нарешті, бути критикові настільки грамотним, щоб зрозуміти, що коли два театри в різних кінцях Союзу одночасно розв'язують однакове завдання, та ще й на схожу тему, то може трапитися і формальна схожість...» [5, 906]. Режисер стверджував закономірність виникнення стилевих паралелей при спільності творчого процесу, розуміючи політтехнологічний характер художньої критики такого ґатунку. Супрематичні ескізи, створені художниками українських театрів на початку 1920-х років ХХ ст., яскраво унаочнюють справедливості твердження вітчизняних мистецтвознавців про самоцінність й самодостатність ескізу як графічного твору, який не завжди співпадав з виконанням у матеріалі костюмом. Завдяки відмові від анатомічних правил, образотворча мова супрематизму містила власну особливу складність сенсів. У цьому контексті ескізи театральних костюмів і навіть початкові матеріали до них є вкрай важливою органічною частиною антропології вистави.

Література

1. Курбас Л. Нові ідуть. *Барикади театру*. 1923. № 1. С. 10
2. Малевич К. Малярство в проблемі архітектури. *Нова генерація*. 1928, № 2, С. 116–123.
3. Скляренко Г. Малевич в Україні: кінець 1920-х – початок 1930-х років. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Число 2. С. 47–66.
4. Скляренко Г. Творчість Анатолія Петрицького кінця 1910 – початку 1930-х: між модернізмом і авангардом. *Мистецтвознавство України*. 2016. Вип. 16. С. 104–127.
5. Танюк Л. С. Твори. В 60-ти томах. Т. 6. Щоденники 1962 р. Київ: «Альтерпрес», 2006. с.

920 с.

6. Танюк Л. С. Твори. В 60-ти томах. Т. 22. Щоденники 1968 р. Київ: Альтерпрес, 2012. 710 с.
7. Федорук О. К. Український авангард. Перетин знаку. Кн. 1. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Київ. : Видавничий дім А+С, 2006. 260 с.
8. Karpova Y. 'A thing of quality defies being produced in quantity': Suprematist Porcelain and Its Afterlife in Leningrad Design. Celebrating Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich. Ads. C. Lodder. Series: Russian History and Culture. V. 22. Leiden-Boston: Brill, 2018. P. 198–220.
9. Kokkori M, Bouras A. and Karasik I. Kazimir Malevich, Unovis, and the Poetics of Materiality. Celebrating Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich. Ads. C. Lodder. Series: Russian History and Culture. V. 22. Leiden-Boston: Brill, 2018. P. 105–125.
10. Malewicz K. Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie. Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932. Ads. A. Turowski. Kraków, 1998. 163 s.
11. Malewitsch K. Die gegenstandslose Welt, Albert Langen Verlag, München 1927. 104 p.

References

1. Kurbas, L. (1923). New ones are coming. Theater barricades, 1923, 1 [in Ukrainian].
2. Malevich, K. (1928). Painting in the problem of architecture. New generation, 2 [in Ukrainian].
3. Sklyarenko, G. (2015). Malevich in Ukraine: the end of 1920 – the beginning of the 1930s. Art studies, 2 [in Ukrainian].
4. Sklyarenko, G. (2016). Creativity of Anatoly Petritsky in the late 1910s–early 1930s: between modernism and the avant-garde. Art History of Ukraine, 16 [in Ukrainian].
5. Tanyuk, L. S. (2006). Writings. In 60 volumes. Vol. 6. Diaries 1963. Kyiv: Alterpress [in Ukrainian].
6. Tanyuk, L. S. (2012). Writings. In 60 volumes. Vol. 22. Diaries. 1968. Kyiv: Alterpress. [in Ukrainian].
7. Fedoruk, O. (2006). Ukrainian avant-garde. Intersection of the sign. Book 1. History and theory of art. Figures. Folklore. Kyiv: A+C Publishing House [in Ukrainian].
8. Karpova, Y. (2018) 'A thing of quality defies being produced in quantity': Suprematist Porcelain and Its Afterlife in Leningrad Design. Celebrating Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich. Ads. C. Lodder. Series: Russian History and Culture. V. 22. Leiden-Boston: Brill [in English].
9. Kokkori, M., Bouras, A., Karasik, I. (2018). Kazimir Malevich, Unovis, and the Poetics of Materiality. Celebrating Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich. Ads. C. Lodder. Series: Russian History and Culture. Vol. 22. Leiden-Boston: Brill [in English].
10. Malewicz, K. (1998). Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie. Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932. Ads. A. Turowski. Kraków. [in Polish].
11. Malewitsch, K. (1927). Die gegenstandslose Welt. Bauhausbuch 11. München: Albert Langen Verlag [in German].

Стаття надійшла до редакції 18.05.2022

Отримано після доопрацювання 16.06.2022

Прийнято до друку 20.06.2022

УДК 79.01/09 +75

Цитування:

Чумаченко О. П. «Entertainment» в образотворчому мистецтві України XX–XXI століття як форма акумуляції соціокультурного досвіду. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 148–153.

Чумаченко Олена Петрівна,
кандидат культурології,
докторантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7803-9181>
chumachenko10@ukr.net

Chumachenko O. (2022). "Entertainment" in the fine arts of Ukraine of the XX–XXI centuries is as a form of accumulation of socio-cultural experience. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 148–153 [in Ukrainian].

«ENTERTAINMENT» В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ XX–XXI СТОЛІТТЯ ЯК ФОРМА АКУМУЛЯЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ДОСВІДУ

Мета роботи – розглянути «entertainment» в образотворчому мистецтві України XX–XXI століття як форму акумуляції соціокультурного досвіду. **Методологія** дослідження полягає у використанні аналітичного методу – для визначення теоретико-методологічних засад дослідження «entertainment» в образотворчому мистецтві України XX–XXI століття, на основі робіт В. Абрамова, В. Бурачека, В. Греченко, Г. Акішиної та ін. Метод формалізації використовується для уточнення видів «entertainment» в мистецтвознавчому дискурсі. Герменевтичний метод використовується в аспекті інтерпретації ролі «entertainment» в роботах видатних українських художників XX–XXI століть. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше проаналізовано трансформацію феномену «entertainment» в творах українських художників XX–XXI століття як уособлення соціальних змін в цьому історичному періоді. **Висновки.** У статті розглянуті роботи українських художників XX–XXI століття, в яких багато уваги надається візуалізації феномену «entertainment» у його обрядово-ритуальних, агональних, мистецьких та балаганих формах. Обрядово-ритуальна формула феномена «entertainment» у роботах українських художників цього періоду включала в себе відображення особливостей переходу від атеїстичного світогляду до релігійного, враховуючи специфіку політичного і суспільного життя 1990 року в Україні. Якщо до 1990 року українські художники переважно малювали історичні сюжети пов'язані з традиціями давніх слов'ян, то після – почали відтворювати релігійні сюжети. Агональна формула феномена «entertainment» в творах Г. Акішиної, Ю. Гаврильченко, С. Нечая свідчить про віддзеркалення специфічних явищ XX століття, зокрема, соціалістичні змагання як засіб підвищення продуктивності праці і суспільного явища і поступовий перехід до агональної форми як засобу дозвілєвої діяльності – проведення Олімпійських ігор. Мистецька і балагана формула «entertainment», яка візуалізується у роботах українських художників XX–XXI століття, спрямована на віддзеркалення національних традицій і збереження української національної культури, завдяки якій формується духовний світогляд нашої нації.

Ключові слова: образотворче мистецтво, українські художники XX–XXI століття, «entertainment», світогляд, обряд, мистецтво, карнавал, ярмарка.

Chumachenko Olena, Ph.D., Candidate of Cultural Studies, National Academy of Culture and Arts Management
"Entertainment" in the fine arts of Ukraine of the XX–XXI centuries is as a form of accumulation of socio-cultural experience

The purpose of the article consists of to consider "entertainment" in the fine arts of Ukraine of the XX–XXI centuries as a form of accumulation of socio-cultural experience. **The research methodology** consists in the application of the analytical method –to determine the theoretical and methodological foundations of the study of "entertainment" in the fine arts of Ukraine of the XX–XXI centuries, based on the works of V. Abramov, V. Burachek, V. Grechenko, G. Akishina and others. Formalization method is used to clarify the types of "entertainment" in art history discourse. The hermeneutical method is used in the aspect of interpreting the role of "entertainment" in the works of prominent Ukrainian artists of the XX–XXI centuries. **The scientific novelty of the work** is that for the first time the essence of the transformation of the phenomenon of "entertainment" in the works of Ukrainian artists of the XX–XXI centuries as the personification of social changes in this historical period. **Conclusions.** The article examines the works of Ukrainian

artists of the XX–XXI centuries, in which much attention is paid to the visualization of the phenomenon of "entertainment" in its ritual, agonal, artistic and farce forms. The ceremonial and ritual formula of the phenomenon of "entertainment" in the works of Ukrainian artists of this period includes a reflection of the features of the transition from an atheistic worldview to a religious one, taking into account the specifics of the political and social life of 1990 in Ukraine, if before 1990 Ukrainian artists mainly painted historical plots depicting traditions ancient Slavs, after 1990 they began to reproduce religious subjects. The agonal formula of the phenomenon of "entertainment" in the works of G. Akishina, Yu. Gavrilenko, S. Nechay, tests to the reflection of the specific phenomena of the twentieth century, such as socialist competitions, as a means of increasing labor productivity and a social phenomenon, and a gradual transition to the agonal form as a means of leisure activities – hosting the Olympic Games. The artistic and farcical formula of "entertainment", which is visualized in the works of Ukrainian artists of the XX–XXI centuries, is aimed at reproducing national traditions and preserving the Ukrainian national culture, thanks to which the spiritual worldview of our nation is formed.

Key words: fine arts, Ukrainian artists of the XX–XXI centuries, "entertainment", worldview, ritual, art, carnival, fair.

Актуальність теми дослідження. Феномен «entertainment» супроводжує людство з самого початку його існування. Починаючи з міфу, в якому «entertainment» має обрядово-ритуальний характер, і розглядаючи агональні, мистецькі, та комплексні види «entertainment», увага акцентується на тому, що визначений феномен має необмежений культуротворчий потенціал, виступає культурним кодом історичної доби, і являє собою цілісну культуротворчу систему, яка не лише зберігає традиції притаманні кожній історичній добі, а і має унікальну можливість додавати щось нового, тобто має можливість трансформації.

Найяскравішим чином цю трансформацію демонструє образотворче мистецтво, за допомогою візуалізації феномена «entertainment» в своїх роботах художники мають можливість відобразити актуальну соціокультурну проблематику кожної історичної доби.

XX–XXI століття – достатньо напружений історичний період для української культури і України взагалі. Цей період насичений революційними подіями, мрією про незалежність держави на початку XX століття, світовими війнами, епохою «розвиненого соціалізму», XXII олімпійськими іграми та іншими подіями. І, проаналізувавши картини більш ніж 20-ти українських художників, які працювали саме в цей період, була визначена цікава тенденція, що в їх роботах феномену «entertainment» надається досить значна увага. Митці, зображаючи види «entertainment», наприклад, свята, розваги, масові заходи агонального характеру, не просто фіксують існування цього феномену, а й показують реальну соціокультурну проблематику, що була на той час у суспільстві.

Тематика візуалізації феномену «entertainment» в українському образотворчому мистецтві не розглядалась, тому дана тема буде представлена виключно шляхом вибірки робіт художників, і враховуючи, що дана

проблематика «entertainment» в образотворчому мистецтві України XX–XXI століття як форма акумуляції соціокультурного досвіду справді потребує детального розгляду, тематика статті є цілком актуальною, оскільки є можливість не лише дослідити трансформацію «entertainment» в українському живописі протягом століття, а й яким чином ця трансформація віддзеркалювала зміни у суспільстві протягом цієї історичної доби.

Аналіз досліджень і публікацій. Феномен «entertainment» в українській культурі частково досліджувався М. Абісовою, Ю. Асєєвим, В. Вовкуном, К. Гайдукевич, О. Гончаровою, О. Жуковим, І. Машенко, О. Поправко, К. Станіславською [1; 2; 14]. Біографії і творчість українських художників, в роботах яких висвітлено феномен «entertainment» досліджували В. Єрмольєв, Г. Стельмашук, Г. Гірник, В. Дірова, В. Петрашик, І. Чмелик, Р. Яців [9; 15; 7; 8; 13; 17; 19]. Як практичний матеріал за основу були взяті роботи українських художників: В. Абрамова, Г. Акішиної, Л. Братченко, В. Василенко, Н. Вербук, З. Вікторжевської, М. Варення, Л. Коваленко, М. Молоштанова, І. Іконнікова, Н. Герц, В. Гладкого, Т. Данилича, М. Дерегуса, О. Євтюхіна, І. Ілько, О. Капусняка, О. Леус та інші [9; 3; 4; 5; 10; 6; 7; 8; 11; 15].

Обрядово-ритуальний формат феномену «entertainment», тобто зображення відповідних подій, об'єктів або суб'єктів так чи інакше пов'язаних з релігійними або язичницькими аспектами видовищ зображено в роботах:

живописця, члена Національної спілки художників України (з 1989), члена Правління Харківської обласної організації НСХУ (з 2000) Н. Вербук – «Спас», «Великдень», «Водохреща» [5];

О. Волченко – «Різдво Христове» (1998); лауреата Міжнародного фестивалю «Золотий перетин» (1996) та премії ім. І. Огієнка (2000) М. Гуйди – «Великдень» (1990);

голови секції живопису Закарпатської організації Національної спілки художників України Т. Данилича – «Свято Покрови в селі Кострині» (1994), «На Великдень» (1995), «Великдень» (1999), «Водохрещення» (2002), «Свято Трійці в Малоберезнянському монастирі» (2010);

члена Вінницької обласної організації Національної спілки художників України з 2012 року О. Довбошука – «Свято Маланки» (2001);

члена Спілки художників України з 1967 року І. Євченко – «Пливить, вінки на Івана Купала» (1972);

члена Спілки художників України з 1992 року та Хмельницького мистецького об'єднання «Плоский рів» з 1995 року А. Ісаєва – «Жертвоприношення» (1997);

заслуженої художниці України Т. Касьян – «Богиня Лада» (2004) [12], «Ой, на Купала» (2010);

українського живописця Д. Катиніна – «Водохрещення» (2010);

члена Спілки радянських художників України з 1985 року та Спілки дизайнерів України з 2004 року Л. Коваленко – «Ідоли» (1993) [7];

українського графіка, живописця В. Козлова – «Купальська ніч» (1996), «Благовіщення» (2000);

члена НСХУ С. Крижевської – «Колядники» (1999), «На Івана Купала» (2000);

української художниці декоративного текстилю, громадської діячки, члена Спілки художників України з 1987 року О. Крип'якевич-Цегельської – «Івана Купала на Волині» (1990-ті, у співавторстві; Музей Лесі Українки у селі Колодяжному);

заслуженого художника України (2006) А. Марчука – «Великдень» (1997), «Обряд» (1997).

Розглянувши детально визначені роботи, слід зазначити, що до 1990 року в Україні релігійний аспект обрядово-ритуальних видовищ практично не використовувався як сюжет образотворчого мистецтва, лише після 1990 року активно стали надавати увагу цій тематиці, зображаючи релігійні свята у всій красі, величі та видовищності: Спас, Великдень, Водохрещення, свято Трійці, Благовіщення та інші. Безперечно, це пов'язано зі зміною світогляду з атеїстичного аспекту на релігійний. У часи радянського панування в мистецтві практично не зображалося релігійних свят, виключенням були лише сюжети з

елементами язичницьких свят, наприклад Івана Купала як звернення до історії слов'ян в минулому.

Агональний формат феномена «entertainment», пов'язаний із зображенням спортивних змагань, спортсменів, переможців соціалістичних змагань, представлений у роботах:

члена Харківської організації Спілки художників України з 1960 року, учасниці всеукраїнських виставок у Києві (1951, 1960, 1966, 1969, 1970, 1973) Г. Акішиної, яка працює в галузі станкового живопису – «Переможці соцзмагання» (1951);

українського живописця, члена НСХУ Ю. Гаврильченко – «Гімнастки» (1980);

української художниці тканин і килимів, члена Спілки радянських художників України з 1968 року З. Давиденко – «Зірки на льоду» (1979);

українського живописця, члена Спілки художників України з 1958 року О. Долотіна – «Фігурне катання» (плакат, 1968);

члена Спілки художників України з 1945 року П. Жалко-Титаренко – «Фізкультурниця» (1941, олія);

українського живописця, члена Спілки радянських художників України з 1976 року, члена Національної спілки художників України, заслуженого художника України з 2000 року С. Нечая – «Переможці соціалістичних змагань».

Визначені роботи чітко відзеркалюють актуальні події доби: від соціалістичних змагань, що були спрямовані на підвищення продуктивності праці, початком яких став стахановський рух, – до видовищних змагань у 80 роки ХХ ст., коли відбувалася Олімпіада, де увага аудиторії була прикута до гімнастів і фігуристів.

Мистецький формат феномена «entertainment» пов'язаний із візуалізацією театральних, музичних, хореографічних мотивів, а також з візуалізацією мистецьких свят зображений у роботах М. Бурачека, Ю. Вайсбурга, Л. Братченко, Н. Герц, Т. Данилича, Я. Даниліва, О. Єрофєєвої, С. Єржиковського, М. Іваницької, І. Ілько, О. Капустяка, І. Карпинець, В. Кулавіна, В. Лассана, К. Ломикіна та ін.

Проаналізувавши роботи цих художників, треба зазначити, що серед них є окрема група митців, які працювали в сфері театального мистецтва і робили все для того

щоб видовища набували особливої актуальності. Зокрема:

М. Бурачек, український живописець, оформив театральну виставу «Сорочинський ярмарок» М. Старицького за М. Гоголем (1937) [13];

В. Греченко створив ескізи до вистави «Наталка Полтавка» Івана Котляревського (1942);

Л. Братченко надавав увагу оформленню балетів у Харківській опері, зокрема балети «Лілея» К. Данькевича (1958) і «Баядерка» Мінкуса (1958) та ін [3].

Я. Данилів, головний художник музично-драматичного театру ім. Юрія Дрогобича, з 2007 року член Національної Спілки Театральних діячів України, створив декорацію до опери «Запорожець за Дунаєм» (13x15 метрів), сценографію з вистави «Лісова пісня»;

І. Карпинець створила оформлення до вистав «Котик-Воркотик» Поправського (1969) у Львівському театрі ляльок, «Наталка Полтавка» (1969, до ювілею Івана Котляревського, Коломия) [19];

В. Кулавін, український театральний художник, член Спілки художників України з 1989 року, оформив вистави «Сорочинський ярмарок» (1992) і «Майська ніч» (1997) за Миколою Гоголем, «Ясні зорі» Бориса Грінченка (1992), «Сватання на Гончарівці» Григорія Квітки-Основ'яненка (1992);

В. Лассан, член Спілки художників України з 1964 року, оформив вистави «Вій» за Миколою Гоголем Марка Кропивницького (1959), «Цирк засвічує вогні» Юрія Мілютіна (1962) [18, 255].

Безпосередньо візуалізація феномена «entertainment» віддзеркалилась у роботах українських художників:

Я. Ольшанецького – «Відкриття музею у звільненій Одесі» (1947);

Ю. Вайсбурга – «Святкування Шевченківського ювілею у Кракові в 1914 році» (1964, у співавторстві); С

С. Єржиковського – «Преміювання колгоспників» (1933);

А. Іконнікова – «В. Калиновська. Партія Кармен» (1995), «Російський балет очима японців» (1996) [11];

О. Капустяка – «Танок дівчат» (2009); серія «Архаїчний танок» (2009) [15].

Найскравіше в роботах українських художників ХХ століття відображено балаганий вид «entertainment», ярмарки, народні свята, свято врожаю, карнавали завжди несли в собі елементи народної традиції, виконуючи етнозахисну функцію.

Чітко прослідковується тенденція віддзеркалення традиційного балаганого формату «entertainment», тобто карнавалів, ярмарків, народних свят як елементів збереження української національної культури, мистецько-розважального комплексу, етнокультурних явищ, завдяки якому формувався духовний світогляд нашої нації у роботах:

Абрамова В. П., члена Національної спілки художників України з 1993 року, який створив «Карнавал» (1993), «Ліцедійство» (1995), «Люзіон» (1998) [9];

Варенні М. Р., члена Спілки художників України з 1958 року, пензлю якого належать роботи «Гуцульський ярмарок» (1957), «Святкова гуцульщина» (1990), «Свято в горах» (1991) [6;18];

Василенко В. В. українського живописця і графіка, члена Спілки радянських художників України – «Свято у Карпатах» (1965) [4];

Вікторжевської З. В., члена Спілки художників України від 1938 року. – «Комсомольський карнавал» (1935) [10];

Бутковського М. А., заслуженого художника України з 2018 року – «Блазні» (1995); «Свято» (2003);

Бринюка І. С., члена Національної спілки художників України з 1990 року – «Народні свята» (серія, 1990);

Ботько І. І., українського живописця – «Ярмарок у Каховці» (1957);

Гладкого І. І., українського графіка і живописця – «Цирк» (1999);

Гули Є. П., члена Національної Спілки художників України (2000), професора Київського національного Університету технологій та дизайну – «Маски» (1997), «Вакханалія» (2003);

Данилича Т. Ф., українського живописця, члена Спілки художників України з 1989 року – «Ярмарок» (1989), «Ужгородський ярмарок» (2013);

Дерегуса М. В., українського графіка і живописця – «Колгоспне свято» (1935);

Євтюхіної О. О., української скульпторки та майстрині художнього скла – «Клоун (Присвята режисеру театру пантоміми А. Гутніну)» (2000);

Єрофєєвої О. Ю., заслуженої художниці України – «Сорочинський ярмарок» (1995) [16], «Сорочинські музики» (1996);

Задорожної Л. І., української художниці – «Клоун» (2009);

Лавріненко І. Й., українського художника декоративно-прикладного мистецтва – «Скоморохи» (1985);

Лісничої О. А., української художниці – «Карнавал» (1992);

Луньова С. О., українського графіка, члена Харківської організації Спільки художників України з 1958 року – «Цирк» (1973–1977);

Молоштанова М. І. – співзасновника Державного художнього фонду УРСР (1940) – триптих «Свято врожаю» (1967) [8].

Висновки. Таким чином, розглянувши роботи українських художників ХХ–ХХІ століття, слід зазначити, що вони надавали значну увагу зображенню феномену «entertainment» у його обрядово-ритуальних, агональних, мистецьких та балаганих формах. Обрядово-ритуальна формула феномена «entertainment» у роботах українських художників цього періоду включала в себе відображення особливостей переходу від атеїстичного світогляду до релігійного, враховуючи специфіку політичного і суспільного життя 1990 року в Україні, якщо до 1990 року українські художники переважно малювали історичні сюжети, пов'язані з традиціями давніх слов'ян, то після 1990 року почали відтворювати релігійні сюжети. Агональна формула феномена «entertainment» в творах Г. Акішиної, Ю. Гаврильченко, С. Нечая свідчить про віддзеркалення специфічних явищ ХХ століття, таких як соціалістичні змагання як засіб підвищення продуктивності праці й суспільного явища і поступовий перехід до агональної форми як засобу дозвілєвої діяльності – проведення Олімпійських ігор. Мистецька і балагана формула «entertainment», що візуалізується у роботах українських художників ХХ–ХХІ століття, спрямована на віддзеркалення національних традицій і збереження української національної культури, завдяки якій формується духовний світогляд нашої нації.

Література

1. Абисова М. А. Видовище як форма масової комунікації в умовах комунікаційного плюралізму. *Вісник Національного авіаційного університету*. Серія: Філософія. Культурологія: зб. наук. праць. Київ: НАУ, 2011. № 2 (14). С. 109–112.
2. Асєєв Ю. С. Нариси з історії українського мистецтва. Київ: Мистецтво, 1980. 240 с.
3. Братченко Леонід Сергійович. Художники Харківщини. URL: <http://kharkov.vbelous.net/ukrain/artists/bratchen.htm> (дата звернення 8.01.2022)
4. Василенко Володимир Вікторович. Українські радянські художники. Довідник. Київ: Мистецтво, 1972. 564 с.

5. Вербук Н. С. Посвята часові. Живопис, графіка: альбом. Харків: Аніматіка, 2009. 90 с.
6. Виставка творів живопису і графіки М. Р. Варення 1917–1977. Каталог. Івано-Франківськ: Облполіграфвидав, 1979. 11 с.
7. Гірник Г. Е. Коваленко Леонід Вікторович. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=8294 (дата перегляду: 10.02.2022)
8. Дірова В. М. Молоштанов Микола Іванович. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2019. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=69772 (дата перегляду: 10.02.2022)
9. Єрмольєв В. Філософський сюрреалізм Віктора Абрамова. *Вінницький край*. 2010. № 3. С. 77–79.
10. Зінаїда Вікторжевська: живопис: Каталог / Ред. журн. «Образотворче мистецтво» Нац. спілки художн. Київ: Львів: Афіша, 2002. 20 с.
11. Іконніков А. В. Галерея робіт. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/galleries.php?id=1812> (дата звернення 7.02.2022)
12. Касьян Т. К. Вплив мистецтва на людину. Краса, як взаємозв'язок гармонійних категорій міри й числа. *Вісник Черкаського університету: зб. наук. ст. Серія: Педагогічні науки*. Черкаси, 2009. Вип. 142. С. 47–51.
13. Петрашик В. І. Синкретична спадщина Миколи Бурачека та її внесок в український плеризм. *Художня культура. Актуальні проблеми*. № 5. Київ, 2008. С. 425–440.
14. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. Київ: НАКККиМ, 2016. 352 с.
15. Стельмашук Г. Г. Капустяк Олег Володимирович. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=9518 (дата звернення 10.02.2022)
16. Художники Харківщини: Альбом-каталог / голов. ред. В. Ковтун. Харків: Майдан, 2003. 179 с.
17. Чмелик І. Б. Художнє життя та мистецький процес Івано-Франківщини кінця ХІХ – ХХ століття : дис... канд. мистецтв.: спец. 17.00.05 / Чмелик Ірина Василівна. Івано-Франківськ: ПНУ ім. Василя Стефаника, 2006. 182 с.
18. Українські радянські художники. Довідник. Київ: Мистецтво, 1972. 564 с.

19. Яців Р. М. Карпинець Ірина-Ізяслава Іванівна. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=10067 (дата звернення 10.02.2022)

References

1. Abisova, M. A. (2011). Spectacle as a form of mass communication in terms of communication pluralism. *Bulletin of the National Aviation University. Series: Philosophy. Culturology: Coll. Science. work.* Kyiv: NAU, 2 (14) [in Ukrainian].

2. Aseev, Y. S. (1980). Essays on the history of Ukrainian art. Kyiv: Art [in Ukrainian].

3. Bratchenko Leonid Sergeevich. Artists of Kharkiv region. Available at: <http://kharkov.vbelous.net/ukrain/artists/bratchen.htm> (accessed 08.01.2022) [in Ukrainian].

4. Vasylenko Volodymyr Viktorovych. (1972). Ukrainian Soviet artists. Directory. Kyiv: Art [in Ukrainian].

5. Verbuk, N. S. (2009). Dedication to time. Painting, graphics: album. Kharkiv: Animatika [in Ukrainian].

6. Exhibition of paintings and graphics M. R. Varenny 1917–1977. (1979). Ivano-Frankivsk: Oblpoligrafvydav [in Ukrainian].

7. Girmik, G. E. (2013). Kovalenko Leonid Viktorovych. Encyclopedia of Modern Ukraine: electronic version [online], ch. editors: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovsky, M. G. Zheleznyak; NAS of Ukraine, NTSh. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Available at: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=8294 (accessed 10.02.2022) [in Ukrainian].

8. Dirova, V. M. (2019). Moloshtanov Mykola Ivanovych. Encyclopedia of Modern Ukraine: electronic version [online], ch. editors: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovsky, M. G. Zheleznyak; NAS of Ukraine, NTSh. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Available at: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=69772 (accessed 10.02.2022) [in Ukrainian].

9. Ermoliev, V. (2010). Philosophical surrealism of Victor Abramov. Vinnytsia region, 3 [in Ukrainian].

10. Zinaida Viktorzhevskaya. (2002). Painting: Catalog. Ed. magazine "Fine Arts" Nat. art union Kyiv: Lviv: Afisha [in Ukrainian].

11. Ikonnikov, A. V. Gallery of works. Encyclopedia of modern Ukraine. Available at: <https://esu.com.ua/galleries.php?id=1812> (accessed 7.02.2022) [in Ukrainian].

12. Kasyan T. K. (2009). The influence of art on man. Beauty as a relationship of harmonious categories of measure and number. *Bulletin of Cherkasy University: [collection. Science. Art.]. Pedagogical Sciences Series.* Cherkasy, 142 [in Ukrainian].

13. Petrashyk, V. I. (2008). Syncretic heritage of Mykola Burachek and its contribution to Ukrainian plein air. *Art culture. Actual problems*, 5. Kyiv [in Ukrainian].

14. Stanislavskaya, K. I. (2016). Artistic and entertainment forms of modern culture. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

15. Stelmashchuk, G. G. (2012). Kapustyak Oleg Vladimirovich. Encyclopedia of Modern Ukraine: electronic version [online], ch. editors: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovsky, M. G. Zheleznyak; NAS of Ukraine, NTSh. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Available at: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=9518 (accessed 10.02.2022) [in Ukrainian].

16. Artists of Kharkiv region: Album-catalog. (2003). Ed. V. Kovtun. Kharkiv: Maidan [in Ukrainian].

17. Chmelyk, I. B. (2006). Art life and artistic process of Ivano-Frankivsk region of the late XIX – XX centuries: dissertation. Doctor's thesis. Ivano-Frankivsk: PNU named after Vasiliy Stefanik [in Ukrainian].

18. Ukrainian Soviet artists. (1972). Directory. Kyiv: Art [in Ukrainian].

19. Yatsiv, R. M. (2012). Karpynets Iryna-Iziaslava Ivanivna. Encyclopedia of Modern Ukraine: electronic version [online], ch. editors: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovsky, M. G. Zheleznyak; NAS of Ukraine, NTSh. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Available at: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=10067 (accessed 10.02.2022) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.02.2022

Отримано після доопрацювання 10.03.2022

Прийнято до друку 23.03.2022