

МІНІСТЕРСТВО НАУКИ І ОСВІТИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені М.П. ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

УДК 008 : 316.421 (477)

Ареф'єва Анна Юріївна

Українська культура в контексті глобалізаційних процесів: філософсько-антропологічний аналіз

О9.00.04 – філософська антропологія, філософія культури

Дисертація

**на здобуття наукового ступеня
кандидата філософських наук**

Науковий керівник:

доктор філософських наук, професор

Розова Тамара Вікторівна

Київ – 2017

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ I. Джелельна база та теоретико-методологічні засади дослідження	
1.1. Філософсько-культурна історіографія проблеми.....	12
1.2. Глобалізаційні та інтегративні процеси в культурі як предмет філософсько-культурного аналізу.....	37
Висновки до першого розділу.....	64
Розділ II. Видові та жанрові специфікації мистецтва України в контексті глобалізаційних процесів	
2.1. Оперне мистецтво як феномен діалогу культур.....	66
2.2. Естрадне мистецтво в контексті мультисценічного синтезу мистецтв.....	84
2.3. Образи сакрального мистецтва в музиці та живописі.....	106
Висновки до другого розділу.....	121
Розділ III. Інституалізація художньої діяльності як фактор глобалізації культури	
3.1. Фестивальні імпрези України як феномен культури повсякдення...	123
3.2. Художньо-виставкова діяльність в незалежній Україні.....	135
3.3. Специфікація освітнянських технологій та виставково-бібліотечної діяльності в умовах глобалізації культури.....	151
Висновки до третього розділу.....	163
Висновки.....	165
Список використаних джерел.....	169

ВСТУП

Актуальність проблеми дослідження. Стан осмислення проблемного поля культуротворчості, що пов'язується з глобалізацією та інтегративними процесами, є перманентним відлунням більш широких процесів, які можна зазначити як антропогенез культури, цивілізації в цілому. Проблематика культурогенезу стосується кожної національної культури, особливо культури української.

Втрата великих наративів, що підживлювали культуру протягом тоталітарного та посттоталітарного часів, свідчить про те, що здійснилася переоцінка цінностей, започаткована Ф. Ніцше. Адже ця переоцінка не виглядає так, як вона виглядала на межі XIX – XX століть. Трансформації образного потенціалу не є авангардними, сюрреалістичними, постмодерними. Поле культурних змін набуває тих антропних ознак, де виникає «пост-культура» термін (В. Бичкова). З цим терміном можна погоджуватися або не погоджуватися, але він адекватно характеризує драматичний процес втрати традиційних обріїв духовності, дискурсів і текстів, що завжди доходять до глядача як певний імператив поведінки, діяльності та стану людини.

Формується новітня музика, новітнє образотворче мистецтво, театр тощо. Виникає багато стимулів трансформацій образних подій, які не можна визначити лише як синтетичні, інтегративні, бо наприкінці XX ст. вони набувають ознак глобальності. Ці явища потребують ґрунтового вивчення. Необхідність дослідження глобалізації в культурі в цілому та в українській зокрема визначається тим, що за певною низкою наявних праць, які присвячені проблемам окремих практик культури, стоїть образ культури в цілому.

Особлива актуальність глобалізаційних процесів, що відбуваються в українській культурі, пов'язана з двома модусами досліджень: іманентним та загальнокультурним або мультикультурним. Мультикультуралізм, до

якого залучається українська культура, має за свою антитезу іманентизм розвитку культурних практик. Тобто трансформації всіх зовнішніх спонук на рівні окремих видів мистецтв, їх синтез, зокрема таких, як оперне мистецтво, театральний синтез взагалі, можна інтерпретувати як сферу широкого виходу мистецтва в простір культури повсякдення. Це простір фестивальних імпрез, галерейного синтезу в образотворчому мистецтві, виставково-бібліотечні комплекси, де відбувається певна реанімація функції книги як храму буття, що маргіналізується в просторі дигітальних технологій і потребує окремої виставкової діяльності.

Філософсько-антропологічні аспекти культуротворчості презентовані в творах М. Бердяєва, М. Гайдеггера, П. Рікера, К. Ясперса та ін. Проблема культурних трансформацій ХХ століття стала предметом дослідження у представників франкфуртської школи – Т. Адорно, В. Беньяміна, Ю.Габермаса, Г. Маркузе, Е. Фромма та ін.

Глобалізаційні виміри культури визначається надзвичайно по-різному. Так, у соціологічних дослідженнях домінують праці представників французької школи: Д. Мартена, Ж.-Л. Мецжера, Ф. П'єра, орієнтовані на гіперкритику глобалізму. Постмодерністські ознаки культурних цінностей набули широкого висвітлення в дослідженнях З. Баумана, П. Бергера, Ж.Бодрійяра, Ф. Джеймісона, Т. Лукмана, М. Фуко та ін. Мультикультурний контекст досліджень глобалізації культури визначається в розвідках Д.Гелда, Д.Голдблатта, Е. МакГрю, Д. Перратона, С. Хантінгтона та ін.

В українських та російських філософських дослідженнях проблема цілісності та трансформації культури була поставлена в дослідженнях В.Шинкарука, С.Кримського, М.Поповича, Ю.Легенького, В.Малахова, Б. Маркова, В. Розіна, Г. Тульчинського та ін.

Втім, малодослідженим залишається феномен культурного будівництва в контексті культурних практик сучасності.

Мета дослідження: визначити глобалізаційні тенденції розвитку культурних практик української культури як своєрідну модель універсалізації та локалізації культуротворчості в рамках діалогу культур.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення наступних **завдань:**

- проаналізувати історичні етапи філософських досліджень з проблеми глобалізації культури;

- визначити теоретико-методологічні засади дослідження глобалізаційних процесів культури в контексті універсалізації та локалізації культурних артефактів, жанрово-видових реалій культуротворчості;

- охарактеризувати спектр проблем культуротворчості в контексті української проблематики як відношення категорій: глобалізація – інтеграція, глобалізація – універсалізація, глобалізація – уніфікація, а також у рамках діалогу культур;

- визначити образні трансформації, що відбуваються в оперному мистецтві як реалії діалогу культур та охарактеризувати естрадне мистецтво в контексті мультисценічного синтезу мистецтв;

- визначити специфіку образних трансформацій сакрального мистецтва, а також простір новітньої сакралізації в рамках неформальних, позаконфесійних мистецьких синтезів;

- охарактеризувати аматорський рівень інституалізації процесів української культури в контексті фестивальних рухів;

- провести філософсько-культурну та естетичну специфікацію мистецьких відносин в рамках арт-презентацій, галерейної діяльності, видовищного симбіозу просторових та часових мистецтв;

- реконструювати соціокультурну цілісність освітньої діяльності як мультикультурного синтезу в контексті виставково-бібліотечних презентацій.

Об'єкт дослідження – глобалізаційні та інтегративні процеси в сучасній культурі.

Предмет дослідження – розвиток культурних практик у сучасній Україні як фактор самоздійснення глобалізаційних тенденцій культуротворення.

Теоретико-методологічні засади дослідження. У дисертаційному дослідженні поряд із загальнонауковими (аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення), використані кроскультурний та системний аналіз, що дають можливість охарактеризувати творчість акторів української культури. Компаративний та полісистемний аналіз дозволили охарактеризувати сучасну проблематику взаємодії культур у рамках порівняння еквівалентних образних реалій культуротворчості. Продуктивними є також провідні філософські методи. Так, трансцендентальний метод дав можливість охарактеризувати проблематику глобалізації культури в контексті питання: як можливі здійснення процесів глобалізації та інтеграції культурних цінностей у сучасному мультикультурному просторі? Феноменологічний метод дозволяє визначити, як стають наявними (в яких контекстах культуротворення) можливості глобалізаційних тенденцій у межах діалогу культур та стильових взаємодій, як виявляються можливість глобалізації в окремій національній культурі, Діалектичний – проаналізувати єдність універсалістських та локалістських процесів культуротворення, їх взаємну детермінацію, образну характеристику взаємовплив культурних практик та перехід від універсального до локального, від інтеграції до дезінтеграції.

Використовуються також і традиційні методи аналізу культури: історико-культурний та реконструктивно-модельний, що сприяють розкриттю генези формотворення культурних артефактів у різних культурно-історичних контекстах і дозволяють виявити ту єдність, яка виникає в межах синтетичних утворень та диференціації сучасних видів мистецтв.

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає в тому, що в ньому вперше здійснене вивчення феномену глобалізації культурних явищ з позиції їх культуровимірного потенціалу як своєрідного фактору сучасних взаємодій культур та різних видів мистецтв. Наукова новизна отриманих результатів розкривається у наступних положеннях, що виносяться на захист:

Вперше:

- доведено, що глобалізація в контексті культури стає тотальним та універсальним механізмом інтеграції культурно-історичного потенціалу, що дає можливість визначити цілісність культуротворення в контексті культурних практик та видів мистецтв як інтегративне та інтерактивне поле взаємодії їх образного потенціалу. Глобалізація культури в певним чином є метафорою, яка свідчить про трансформації у сфері культури, що формуються як зовнішні впливи під тиском соціокультурних обставин цивілізаційного пресингу, технологічних інновацій. Втім, ці впливи корелюють з внутрішніми, іманентними процесами, що відбуваються в окремих видах мистецтв як своя унікальна відповідь на запити соціуму, творчої особистості. Цей контекст формується як активне поле мультикультурних та полікультурних процесів інтеграції образного потенціалу художньої комунікації;

- визначені процеси, що відбуваються в сценічному синтезі сучасних культур. Так, мультисценічні та полікультурні реалії взаємодії в просторі оперного мистецтва стають моделлю мультисценізму культури, що інтегрує в собі візуальний простір, пов'язаний з театральною драматургією, кіно та ін. Це дає можливість здійснення певних інсталяції оперних синтез у формах рок-опери, ленд-арту та ін. Оперні події часто презентується на природній сцені, в ландшафті, розігрується в урбанізованому середовищі сучасного міста;

- доведено, що сучасне неконфесійне сакральне мистецтво локалізується в межах широкої реальності, яка опанувала і видовишно усвідомила досвід синтетичних видів мистецтв. Внутрішня логіка, що є характерною для оперного синтезу мистецтв, стає моделюючим принципом в сучасному синтезі мистецтв в цілому. Візуальні образи і вокальний простір сучасних візуальних мистецтв мають засаду видовищності, свята як національних та метакультурних архетипів;

Уточнено:

- положення, що естрадне мистецтво стає одним із епіцентрів мультисценічного синтезу мистецтв. Глобальні інтенції культуротворення в просторі естрадних синкрет (паб, корчма, клуб, м'юзік-хол, ревію, вар'єте, театр кабаре, театр мініатюр тощо) набувають свого гостро трансформативного виміру. Сцена естради буквально вибухає полісценізмом, мультисценізмом, перетворюється на планетарне видиво або, навпаки, стискується до камерного моносценізму, презентується лише просценіумом – вузькою смугою простору діалогу конферанс'є і глядача. Естрада є надзвичайно активним епіцентром культуротворчості, який, з одного боку, вкорінений у масову культуру, стає засобом маніпуляції і нівеляції смаків, а з іншого – більш активно адаптує сценічні реалії культури, ніж це робить опера. Опера завжди тяжіє до харизми, яку можна зазначити як вокально-сценічний синтез. Специфіку опери визначає вокал, а специфіку естради – діалог акторів-комунікантів. Естрада стає тим демократичним прошарком, який адаптує всі можливі інтеграційні впливи і водночас спирається на персональність, особистість, яка здійснює комунікативний акт взаємодії глядача і актора;

- твердження, що фестивальні імпрези і, взагалі, широкий рух виходу мистецтва в контекст культури повсякдення, що відбувається за допомогою арт-практик, стає найважливішим полігоном розмивання меж мистецтва і аматорської творчості як такої. Святкова стихія інколи перетворюється на

своєрідну можливість експериментальних образних майданів. Саме такими стають фестивалі «Гоголь-фест» та інші театральні, музичні фестивалі, в яких можливість експериментування є необмеженою;

- положення, що художні галереї мають власні образні пріоритети, своїх художників, але це камерний світ, який свідчить про сучасний виставковий мейнстрим. Якщо фестиваль дає сферу певного змагання, а сценічний поміст стає місцем зміни акторів, які змагаються тут і зараз, то галерея не має такого завдання. Вона продукує свій імідж, образну конфігурацію світу, яка є маркером її існування;

Дістало подальший розвиток:

- твердження, що інституалізація художньої діяльності як фактор глобалізації культури є процесом, що несе в собі багатовекторний та багатовимірний вимір творчості. З одного боку, це тоталізація образних впливів, що відбувається як полікультурний, полісценічний, мультикультурний синтез, з іншого – вплив національної культури, локалізація та персоналізація творчості як антитеза до уніфікаційних тенденцій культуротворчості;

- положення, що сценічний мультивекторний урбанізм перетворюється на комунікативну реальність, яку можна визначити як «сцену буття». Втім, сцена буття перетворюється на «ринок буття», а ринок буття набуває ознак того тотального урбанізму, який поширюється в межах віртуальних медіа-презентацій.

Теоретичне значення одержаних результатів дослідження презентує логіку образних трансформацій культурних практик, які здійснюються в межах міждисциплінарного синтезу в сучасній українській культурі. Основні положення дослідження дають можливість визначити корпус проблем глобалізації культури як видового, жанрового та стильового феномену.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що дане дослідження може бути використаним для трансформації гуманітарної

освіти, зокрема для оновлення курсів з видовищних видів мистецтв, оперного, естрадного мистецтва, а також з проблем сакрального мистецтва. Особлива значущість дослідження полягає в тому, що мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ розглянуто як феномен культури повсякдення. Це стосується організації та проведення фестивальних імпрез, художніх галерей та освітянської, виставкової та бібліотечної діяльності.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є оригінальною роботою, висновки та положення наукової роботи отримані її авторкою самостійно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дисертаційного дослідження обговорювалися на методичних семінарах і на засіданнях кафедри дизайну та реклами НПУ імені М.П. Драгоманова і оприлюднені на наступних наукових конференціях: II Міжнародний конгрес «Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст» (Полтава, 2013); VI Міжнародний форум «Простір гуманітарної комунікації» (Київ, 2014); VIII Міжнародний форум «Простір гуманітарної комунікації» (Київ, 2015); Міжнародна науково-практична конференція «Художній авангард: пошук нової мистецької парадигми» (Херсон, 2015); Всеукраїнська науково-практична конференція «Людина. Культура. Дизайн. Проблеми розвитку дизайну в сучасній українській культурі» (Київ, 2014); Всеукраїнська науково-практична конференція «Людина у просторі сучасної культури. Дизайн в контексті культурних практик сучасності: мода, реклама, шоу-бізнес, естрада, туристична діяльність» (Київ, 2015); Звітньо-наукова конференція викладачів, аспірантів і докторантів НПУ імені М.П. Драгоманова «Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету» (Київ, 2016).

Публікації. Основні положення та висновки дослідження знайшли відображення у 14 наукових публікаціях, з них 1 стаття у закордонному періодичному виданні з філософських наук, 6 статей у фахових періодичних виданнях України з філософських наук, у тому числі 4 – у виданнях,

внесених до міжнародних наукометричних баз, 3 – у наукових виданнях України з мистецтвознавства, а також 4 – у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура та обсяг дисертації зумовлені специфікою її предмета та логікою розкриття теми, а також поставленою метою і завданнями дослідження. Дисертаційна робота складається із вступу, трьох розділів, що включають у себе вісім підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації – 190 сторінок, з них 169 сторінок основного тексту. Список використаних джерел становить 21 сторінки і налічує 254 найменування, з них 6 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ І. ДЖЕЛЕЛЬНА БАЗА ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Філософсько-культурна історіографія проблеми

Контекст дослідження, означений як глобалізація в культурі або культурна глобалізація, потребує багатовекторного підходу щодо осмислення як культури в цілому, так і всіх тих процесів, що пов'язані з визначенням її універсальності та глобальності (тотальності). Можна по-різному підходити щодо інтерпретації явища глобалізації культури, культурних практик, адже потрібно коректно визначити розуміння інтерпретаційних парадигм глобалізації культури.

Ситуація оцінки трансформаційних процесів культури свідчить про те, що образ або концепт «культура», який застосовується для проблем, пов'язаних з міжкультурними взаємодіями, діалогом культур, потребує переосмислення. Вже стало хорошим тоном говорити, що існують сотні визначень культури як такої, починаючи від «обробки природи», культивуваці людського буття до екзальтованих вимірів духовних пошуків та презентації образу людини в трансграничному вимірі. Поняття «глобалізація культури» виглядає метафорою, яке мало що прояснює в ситуації, коли культура як цілісність людського існування втрачає свої світоглядні та людиновимірні константи.

Якщо геополітичний простір глобалізації інтерпретується як поле дії акторів глобалізаційних процесів, починаючи від націй-країн, їх агломерацій та ситуативних групувань на мапі земної кулі до діяльності міжкультурних, трансконтинентальних консорціумів, то можна зазначити, що культура у цьому вимірі частіше всього розуміється на рівні інструментального механізму самоздійснення людини в просторі технологій цивілізаційного розвитку людства в цілому.

Втім переважна більшість дослідників вважають, що культура – це той бастион діяльності людини, що відповідає за духовність. Якщо культуру

інтерпретувати як тотальну об'єктивацію цінностей культури, то духовність зникає. Зникає в рамках того об'єктного виміру культури, який позбавляється суб'єктності, втрачає активного та універсально діючого продуцента. Об'єктна модель культури фіксує її інституаційні виміри, механізми цілепокладання, технологічну обумовленість та ін., суб'єктна модель, навпаки, презентує поведінку, діяльність та стан людини культурної як конституативну ознаку культурогенезу. Феноменологічна модель культури визначає її як реальність, в якій людині дається світ. Можна продовжувати характеризувати культуру як цілісність людського буття, адже культура завжди є феноменом прояву та здійснення ціннісних людиновимірних констант буття, що існують в соціумі та роблять людину людиною. Втім зазвичай поняття «культура» підміняють поняттям «цивілізація», тобто тими ознаками буття людини, які дають можливість її соціалізації, входження в соціум.

Важливо побачити сам спосіб узагальнення світоглядних і культуротворчих трансформацій образності, які можна осмислити як глобалізацію культури. Дослідників не влаштовують надумані антитези локального та універсального або універсалізації національного строю, ладу як антитези уніфікації культури, що в певній мірі виглядає черговим спрощенням феномену культуротворчості та неадекватним визначенням складних реалій трансформацій культури. Ці питання потребують диференційного антропологічного визначення в рамках полікультурної, полісценічної, поліморфічної цілісності буття культури як всезагального поля трансформації образних, парадигмальних, рефлексивних засад культуротворчості в цілому.

Весь цей контекст має свої особливі (іманентні) риси глобалізації, які потребують конкретного специфічного дослідження. Домінантою даного дослідження є сценізм, більше того, мультисценізм як тотальна настанова трансформацій художньої образності в просторі глобалізаційних процесів.

Так, на підставі інтерпретації досвіду глобальних або глобалістських тенденцій культуротворення як певного сценічного образу людини в сучасному мультиверсумі культурних практик в дослідженні надається модель української культури, яка допомагає знайти ще один вимір глобалізації – презентативно-видовищний, що є важливим фактором культуротворення. Його можна зазначити як святковість, презентативність того образу буття, який пов'язує з етнокультурою, з хоровим, соборним цілим культури як реальністю духовного буття людини.

Культура як мистецький фактор, креативний потенціал, пов'язаний з активним визначенням позитивних і негативних цінностей, легітимацією, запереченням одних цінностей і, навпаки, продукуванням інших, є та реальність, яка презентує, формує та трансформує людиновимірні константи буття. Так, зокрема, в Середньовіччі процес креації визначався як космоантропний або світоглядний образ творення домівки людини, домобудівництва в цілому. Бог – перший креатор – створює світ із нічого, за цією моделлю свіотворення відбувається будь-яка творчість. Зараз ми знаходимося в стадії, яку Ніцше зазначив як «Бог помер», вже немає тотальної модельної парадигми або того загального модельного рівня, який дає можливість повторення або здійснення аналогів релігійного свіотворення.

Все це призводить до того, що культурні цінності розростаються, заміщують всі інші (природні, космічні, антропні, людиновимірні), саме такі поняття, як «глобалізація», «інтеграція», «модернізація», «транзит» стають актуальними. Як відомо, на межі XIX – XX століть підсилюється тяжіння до синтезу, до узагальнення тих надбань, що здійснило людство протягом свого існування. Так, в стилі модерн, а це буквально перед Першою світовою війною, загострюються теургічні риси бачення світу, срібний вік підштовхував людину до осмислення надцінності буття, до інтерпретації того величезного простору бачення світу, який формувався як своєрідна

антитеза прагматизму і тих реалій, що існували саме на рівні цивілізаційних процесів індустріалізації, урбанізації та ін.

Так, досвід, пов'язаний з переоцінкою культури як інтегративного або уніфікуючого фактора у М. Данилевського зараз знов стає актуальним. Його інтерпретація культурної взаємодії як щеплення, адаптації, перетворення іншої культури на добриво – це досить гострі номінації, які забуваються в сучасних інтерпретаціях глобалізації культури. Особливо актуальною проблема колонізації культур стає, коли ідеться про культурні взаємодії. Культурний діалог, який був, важливим і цікавим як інтерпретативна парадигма ще за часи радянської історіографії та культурології, виглядає зараз більш об'ємним та багатовимірним цілим.

Йдеться про те, що діалог не може зводитися до інтеракції, не може зводитися до біхевіористської бінарної схеми «виклик – відповідь», як би вона не здавалася актуальною. Так, Тойнбі в цьому контексті намітив всю сферу викликів і відповідей, яка саме в цивілізаційному контексті є достатньо автентичною. Застосування її щодо культури виглядає метафорою. Унікальними також є метафори «соборності», «синтез мистецтв», «новітній храм», «третій заповіт», що допомагають визначити пріоритети формування нової культурної тотальності на підмурках самознищення традиційної сакральності в тоталітарному суспільстві.

Почнемо з антитетики, тобто з своєрідних протиставлень в інтерпретативному просторі проблеми глобальності. На горизонті сьогоденної теоретичної рефлексії виділяється дослідження «Тріалог», своєрідний трьохвимірний рефлексивний простір, де троє авторів – В.Бичков, Н. Маньковська, В. Іванов – здійснили своєрідний вчинок. Спілкуючись в режимі Інтернет, вони намагалися визначити весь корпус проблем, який характеризує культуру сьогодення як своєрідний образ або своєрідну рефлексивну тканину діалогу. Найбільш активний у цьому тріалозі

виявився В. Бичков – відомий автор досліджень з естетики мистецтва Візантії, автор досліджень з патристики та ін. [45].

В. Бичков визначає три реальності культуротворення: класичну культуру, посткласичну і постнекласичну, що є загально прийнятою матрицею. В. Бичков пише: «Головними серед них (мається на увазі процеси сьогоденної культури – А.А.) є два взаємозв'язані процеси: 1) вибуховий розвиток науково-технічного прогресу (НТП) та 2) відмова на його основі від віри у великої частини людства (мова як завжди буде тут йти про євро-американський ареал, маючи на увазі під «американським» Північну Америку), віри в буття Великого Іншого (Бога, Духу, вищої духовної сфери поза людською свідомістю).

Ці процеси миттєво вплинули на глибинні зміни в самій людині (її ментальність, психіку, духовні настанови тощо), так, надзвичайний злам, який ще не був відмічений в історії культури, котрий зараз відбувається в стадії глобального переходу від Культури, що виникала і завжди формувалася з орієнтацією на Великого Іншого, до чогось принципово нового, що не має поки що свого визначення. Мною цей перехідний період був позначений, як вам відомо, як пост- культура» [45, с.19].

Тобто, визначаючи культуру як носія духовності, пост-культуру як ту культуру, що втратила духовність, він проводить певну лінію демаркації духовності та бездуховності. Звідси виникає вся та, будемо казати, динаміка змін орієнтації в розумінні поняття «культура», яка потребує певної компенсації втрати духовної реальності. В. Бичков пише, що головним в пост-культури стає контекстуалізм – зрівнювання всіх сенсів, висування на перший план маргіналізації, заміна традиційної для мистецтв образності симулякрами. Художність «замінюється інтертекстуальністю, полістилістикою, цитатністю і свідомим перемішування елементів високої і масової культури, господарюванням кічту і кемпу, зняттям ціннісних

критеріїв, абсолютизацією будь-якого жесту художника в якості унікального і значущого феномену і т. п.» [45, с.20].

Такий підхід або інтерпретація щодо визначення культури свідчить про те, що вона розуміється як явище елітарне, яке належить людям, які сформували саме цей план духовності. Таким чином, презентується субстанціалістський підхід до визначення культури як цілісності антропного зразка. Визначною субстанцією стає Дух, а її носієм Великий Інший, що є традиційним підходом для європейського ареалу філософського мислення. Втім не менш привабливим є феноменологічна інтерпретація культури, яка розуміється як реальність, в якій людині дається світ. Ця «самоданість» культури людині (людина не може «вийти» з культури, як і з свідомості, поки вона живе), звичайно, залишається поза увагою прихильників її субстанційного бачення. Тому все те, що ми зараз бачимо у вигляді масової культури, визначається у В. Бичковим як пост-культура. Звичайно, такий підхід є гостро антиномічним і характеризує антитетику бачення й сприйняття світу.

Якщо говорити про феномен глобалізації та інтеграції культури, то, звичайно, він легко вписується в простір пост-культури, розуміється як своєрідна інтенсифікація обездушеного виміру культурної творчості, що майже не має ніякого відношення до Культури з великої літери, про яку пише і говорить В. Бичков. Втім такий підхід до глобалізації культури теж здається спрощеним, презентує лише її екстенсивну метрику.

Наша проблема полягає в тому, щоб засвідчити, що культура як цілісність має різні виміри і починати з субстанціалізму як самовизначення культури – це по меншій мірі означає редукувати сам феномен культури. Ми є прихильниками концепції відомого мистецтвознавця і теоретика культури В. Прокоф'єва, який розчленовує культуру по вертикалі, розподіляє її на три виміри. Це етнокультура (глибинна, донна культура), це культура аматорська (культура тих людей, які ще не досягли професійного рівня) і це культура

професійна, яка вже потребує навичок, вмінь, певної школи і генерує саме досвід культури [189]. Якщо етнокультура пов'язується з соборним патріархальним цілим, а культура аматорська пов'язується з святом творчості, яке здійснюється сім днів на тиждень, то культура професійна розуміється як та культура, яка і є носієм тієї духовності, про яку пише В.Бичков.

Якщо говорити взагалі про сам феномен культури або про номінацію «культура», то в 80-ті роки ХХ століття модно було зазначати, що ми маємо мінімум двісті номінацій категорії «культура». Таке розмаїття і така нескінченність дефініції, з одного боку, вражала, а, з іншого, свідчила про те розгублення, яке існувало та й зараз існує щодо визначенням цього поняття. Проте, якщо йдеться про радянські часи, то культура, передусім, визначалася в рамках теорії діяльності, яка імпліцитно презентувала товарний фетишизм, що походив від марксистської теорії обміну товарів і взагалі від того модусу теоретичних імплікацій, який визначався як «духовна практика» [98].

Все є товар, все є обмін. Діяльність виглядає як жива діяльність продукування, як те, що закінчується з завершенням акту діяльності виникненням результату – продукту або товару, обміну товарів, що теж є певною сферою діяльності. В більш персоналізованому вигляді процес продукування цінностей визначався в номінаціях цілепокладання та цілездійснення, де презентувалися «операнди» діяльності: «мета», «засоби діяльності», «результат», за якими стояли «суб'єкт діяльності», «засоби діяльності» і «результат діяльності» [96]. Якщо зайти всередину цієї суб'єктної матриці діяльності, то йдеться про цілепокладання, що належить суб'єкту, про засоби діяльності, і про мотивацію цілепокладання, що тим чи іншим чином задовольняє потреби споживачів, про споживання тої предметної, візуальної, аудіальної реальності, на яку орієнтована діяльність людини.

Звичайно, сама категорія «споживання» не фігурувала, вона визначалася в більш нейтральних рамках, які характеризували як «привласнення», «розпредмечування». Мистецтво розумілося як «духовна практика» людини. Тобто об'єктивація потреб, діяльності, переведення їх в ранг предметного світу пов'язувалася з тим, що ця об'єктивна реальність у вигляді предметного світу потрапляла в інтер'єрний простір потреб і спонук зацікавленого адресата комунікації до якого звертається суб'єкт діяльності, а цілепокладання і процес обміну цінностями мав під собою контекст обміну товарами. Втім, цей аспект є дуже важливим, більше того, він зараз актуалізується в неомарксистських течіях соціології, які формуються у вимірі так званого «візуального повороту», де рефлексія щодо культурних цінностей визначається як своєрідна заміна предмета його візуальною копією [194].

Семіологічний або лінгвістичний поворот кінця XIX – початку XX століть як переоцінка всіх цінностей, за Ф. Ніцше, змінився візуальним поворотом, коли актуалізується проблема «гештальту» замість «дискурсу» і «тексту». Бум візуальності наприкінці XX століття не є поверховим, свідчить про те, що довіра (окуляцентризм) до бачення стає одним із важливих принципів того тотального натуралізму, до якого приходять культура в цілому та різні види мистецтв [218]. Візуальний поворот вписується у візуальну прагматику віртуальної реальності, системи її презентації в світі в мас-медіа, а також в широкий контекст натуралізації реальності в культурі, що має під собою так зване «оптичне безсвідоме». Отже візуальний поворот дає можливість сказати, що наше суспільство стає «суспільством спектаклю», за Гі Дебором [62].

Для нашої роботи ця номінація є дуже важливою. Тобто суспільство в цілому як спектакль, як сцена, феномен сценізму взагалі несе в собі феномен комунікації, презентації образних імплікацій реальності, а візуальний ряд стає не лише складовою синтезу мистецтв, а тою оптичною домінантою, де

кожне нове покоління утворює свою оптику як рефлексивну, синтетичну, візуальну, трансформативну реальність бачення. Концептуальний простір мистецтва стає проблематичним, як і вербальна інформація в цілому, яка піддається сумніву і усувається візуальними акціями. Отже, візуальна комунікація, видовище, видиво стають одним із важливих принципів трансформації реальності культуротворення. Рефлексивний простір щодо категорії «культура», сфер культурного будівництва стає надзвичайно строкатим.

Це переважно соціологічні виміри культуротворчості, коли визначається не саме мистецтво, не його внутрішні іманентні ознаки, а мистецтво як реальність, яка вписується в соціум. Тобто вульгарний соціологізм, який існував у 20-30ті роки ХХ століття, а згодом був розкритикованим, повертається у новій упаковці так званих «візуальних досліджень», де домінує соціологія візуальної культури. Соціальна теорія візуальності Г. Поллока, Ф. Джеймісона та ін. презентує ті соціологічні концепції мистецтва й культури в цілому, де намагаються позбутися ієрархізму, дихотомічності протиставлення образу й реальності і в певній мірі зазначити мистецтво і всю культуру, навіть увесь соціум як певний образ, гештальт [180; 79].

Тобто соціологія мистецтва стає надзвичайно широким інтерпретативним механізмом, де продукуються визначення мистецтва як певна автономна сфера культури, що існує як тотальна культурна візуальності, а також як своєрідна можливості формувати в сучасних арт-практиках (сюди входить телебачення, реклама, фото й ін.) той образ культури, який пов'язується з масовою культурою і культурою повсякдення. Соціологія культури і мистецтва визначається як дисципліна, яка має передумовою визначення дисциплінарних меж, що описуються в рамках філософської рефлексії, психоаналізу, соціології, де аналітичний дискурс орієнтований на контент-аналіз.

Йдеться про створення певної дисциплінарної матриці, яка асимілює в собі як текстуальні, історичні, соціально-економічні, так і інші параметри виробництва, функціонування образів в інтермодальному просторі мистецтва, який пов'язується зі специфікою образних візуальних імплікацій. Відбувається своєрідний двохвекторний процес реінсталяції культурних практик, де, з одного боку, фіксується розчинення мистецтва в реальності, що починалася з реді-мейдів М. Дюшана, сюрреалізму, а, з іншого – визначається герметично замкнена цілісність художнього образу, що стає самодостатнім предметом аналізу нетрадиційного мистецтвознавства, соціології мистецтва, мистецької антропології, культурології та ін. дисциплін.

Говорячи про те, що деконструкція, а також гіперкритичний дискурс, взагалі, ставлять під загрозу досвід формування художнього простору, який існував від віку, теоретики візуального повороту актуалізують увагу на начебто «новій» соціальній функції мистецтва – комунікативній. Можна стверджувати, що поряд з соціологічною реальністю традиційних досліджень стоять такі антисистеми рефлексії, як феміністський дискурс, який пов'язують з дослідженнями Поллок та ін. [180]. Неомарксизм цікавий тим, що втрачає утилітаризм предметного опосередкування і товарного фетишизму, але урівнює сферу мистецтва і сферу соціальної презентації функціонування мистецтва [79].

Так, простір рефлексії, в якому предметний еквівалент глобалізації культури визначається як своєрідний гештальт, продукт, предмет або товар, робить всі ці ознаки релевантними. Всі дефініції глобальності в культурі потрапляють в поле конкуруючих рефлексивних парадигм, в поле так званого політекстуального або полімодального інтерпретативного здійснення рефлексії, де домінує модус соціальності. Втім домінанта соціальної історії мистецтва або соціології культури призводить до того, що реальність культури в певній мірі презентується об'єктними реаліями

образного ряду, тобто тим, що можна виміряти, продати, а також має рейтингову цінність. Такі категорії, як «геній», «творчість», «креація» усуваються із цього контексту.

Звичайно, що глобалізація культури також визначається як суто об'єктний феномен і не має нічого спільного з внутрішніми настановами творчості, які завжди характеризували мистецтво, культуру як своєрідну реальність самоздійснення митця. Отже, глибинні імпульси і потреби особистості стають ціннісним простором, який в тій чи іншій мірі об'єктивується в адекватному чи неадекватному полі, а також в тій чи іншій мірі стають товаром. Тобто культура розглядається як культурне виробництво, соціальна реальність, а соціальна реальність як своєрідний простір технологізується, естетизується, трансформується, дає можливість визначити мистецтво як своєрідний інструмент образного виробництва в музиці, кіно, живописі, театрі.

Таким чином, саме соціальність мистецтва стає інструментом, який дає можливість осмислити глобалізацію як об'єктний фактор, що визначає простір цінностей без особистості – в рейтингах, прайсах, презентаціях та ін. А це вже спонукає до еквівалентних вимірювань культурних цінностей, що в певній мірі призводить до релятивізації образності, формування кліше, схем, коридорів презентації образного ряду.

Якщо мистецтво так ретельно вписується в соціум, то, звичайно, тут велику роль грають посередники. Це арт-критика, ділери, виставкові зали, галереї, журнали, весь той набір опосередкування, який дає можливість донесення цінностей та їх аранжування, модифікації в рамках того чи іншого соціального цілого. Цілий ряд кураторів, критиків та інших інституцій стають опосередковуючим механізмом медіа-культури, формують поле соціопрагматики культури в цілому. Це в тій чи іншій мірі проблематизує культуру, її цінності, мистецькі образні реалії, які існують як арт-продукт. Важливо також зазначити, що критика масової культури, починаючи від

франкфуртської школи до Ф. Джеймісона, в певній мірі орієнтована на тенденції постструктуралістської та деконструктивістської орієнтації, що визначають межі вербального, образного, предметного світів в осмисленні культури в цілому [1; 66; 61;79].

Фактично помічається своєрідна ностальгія за втраченими граматичними нормами, що продукувалися лінгвістикою. Ці норми усуваються натуралізмом візуальних феноменів. Отже, візуальна культура або візуальний поворот в соціологічних тенденціях інтерпретації культури призводить до того, що виникає теорія «соціального тексту». Це та абстракція, яка в певній мірі дає можливість визначити будь-які інтегративні тенденції, в тому числі і глобалістські як своєрідні трансформації метатексту всесвітньої культури.

Це допомагає в певній мірі побачити реалії культуротворчості в більш відстороненому абстрактному вимірі та інтерпретувати їх в рамках гендерних, класових, расових та інших конфігураціях. Адже, вони не є іманентними для мистецтва, хоча для культури в широкому контексті є надзвичайно важливими. Більше того, теоретики-інтерпретатори візуального повороту виходять на реалії масової культури, де проблема влади та образи її презентації в рекламі, ТБ, Інтернет стає одною із найважливіших соціальних точок позиціювання культурних цінностей в контексті тотальної текстової еквівалентності мистецьких практик.

Отже, весь цей контекст дає можливість показати, що звичайна соціологічна критика, як і ортодоксальний марксизм, вже втратили свій сенс. Адже такі категорії, як «загальна праця» і «діяльнісний підхід», імпліцитно існують на правах певного поштовху генерації інтерпретаційних схем, стають інтегративними, генеруючими, хоча і не виходять за межі продукування цінностей культури як здійснення образно значимого продукту. Таким продуктом стає, що завгодно, будь-який соціальний арт-

феномен, образність якого як естетична цінність або помічається, або не помічається.

Так, можна стверджувати, що винаходи постіндустріальної культури, які зазначив в свій час В. Беньямін як серійність, втрату референції, втрату презентації завдяки тому, що річ і образ стають масовидними в просторі сучасних медіа, – це одна із тих тотальних посилок, яка спонукає до інтерпретації категорії глобальності культури і мистецтва в рамках комунікативного простору культури постмодернізму [27]. Тобто втрата референції, втрата презентації стає тою тотальною аурую, в якій живляться всі глобалістські інтенції: алюзії, політизація, споживання і водночас підміна духовних цінностей матеріальними. Все це дає можливість образних трансформацій естетичної реальності, коли мистецтво підмінюється його соціальними функціями, а етика мистецтва заміщується прагматикою.

Суспільство, яке несе в собі сучасні індустрії або культурні практики, в більшій мірі орієнтовано на видовище, на той «спектакль», який має свою сцену. Це характеризує саму категорію «сцена», яка із суто онтологічного розуміння (помосту) перетворюється на комунікативний феномен. Зараз постає проблема не лише збереження національної ідентичності, що завжди існувала в контексті будь-яких уніфікацій та трансформацій культурних взаємодій, надзвичайно актуалізується проблема інтенсивного та екстенсивного (за естетичними ознаками) культурно-антропологічного діалогу між Сходом і Заходом, Півднем і Північчю, що стає своєрідною антитезою гострого протиставлення атлантизму і всього того, що несе у собі будь-яка культура, яка претендує на роль глобального гегемона.

Як в свій час тотальність кубізму буквально переплавила всі зміни світового мистецтва, а тотальність стилю модерн переплавила всі напрями віталізму, національно орієнтованих етноренесансів, так і сьгоднішні глобалістські інтенції швидко перетворюють культурні реалії пострадянського простору на гомогенні осередки маргінального простору

європейської культури. Ключове поняття візуального повороту – «окуляцентризм» (довіра до побаченого) свідчить про те, що європейська цивілізація сучасності орієнтована на оптичну реальність, на ейдос (розумний вид), який знов активізується.

Проте такі світоглядні реалії, як «картина світу», «простір», «форма», «гештальт» піддаються певній критиці, якщо не деконструкції. Так, замість «гештальту», що існував у концепції О. Шпенглера, виникає поняття «патерн» (візуальна конструкція), тобто дизайнерська варіація образу, в якій редукована світоглядна константа. Так, соціологічний, або пов'язаний з соціологією дискурс щодо інтерпретації культурних практик свідчить про те, що окуляцентризм стає важливим і актуальним способом довіри до реальності.

Це, однак, в свій час було визначено феноменологією. Адже, якщо феноменологія орієнтувалася на «ноему» як ноологічний (ейдетичний) принцип конституювання реальності, то окуляцентризм орієнтується на флеш-імідж, на всі ті реалії, що не можна вербалізувати. Втім вони дають можливість тотальної ідентифікації, більше того, своєрідної образної когерентності естетичного сприйняття інформації. Тобто цілісності образів світу і образів індивідуального споживання символічної реальності існує на рівні симулякрів алгоритмів.

Так, виникає своєрідна поліцентрична естетика, полівалентна етика мистецтва, що на рівні тотальності глобалістських інтенцій існує, зокрема в рекламі, робить релевантними будь-який етичний і естетичний досвід. Отже, презентація всіх можливостей бути в світі проблематизується на жанровому (онтологічно обумовленому), видовому (культурно специфікованому), стильовому (обумовленому іманентною логікою розвитку мистецтва) рівнях сценічного простору культури, який розуміється як комунікативно-презентативний вимір культуротворчості. Еволюція видів мистецтв демонструє можливість функціонування мистецтва у просторі будь-якого

соціуму, а простір розподіляється на комунікативний, перцептивний, візуальний та ін.

Варто нагадати, що пошуки в культурологічній рефлексії 80 – 90 рр. ХХ століття тяжіли до універсалізації феномену культури. В Україні – це розвідки В. Шинкарука, М. Поповича, С. Кримського, В. Іванова, В. Мазепи, які дають своєрідний спектр бачення культури в епістеміологічному, естетичному, світоглядному, логістичному і ін. вимірах [182; 120; 121; 95]. Дослідження М. Маркаряна, М. Кагана, В. Межуєва дають можливість побачити феномен культури як полісистемний простір творчості, орієнтований на вектор продукування [152; 98; 99; 159].

Цей простір рефлексії в рамках діяльнісного підходу не втратив своєї актуальності, він й зараз існує в рамках соціопрагматики мистецтва, де образ, твір стає товаром, але, звичайно, він (простір) позбавився тої світоглядної харизми, де епіцентром культуротворчості ставала категорія «діяльність». В філософії України лаври світоглядних імплікацій та інтерпретації культури як своєрідного світу поділили В. Шинкарук і В.Іванов. Саме В. Іванов визначає категорію «естетичний суб'єкт» як людину, яка є носієм потенціалу культури або досвіду культуротворення [96].

Згодом цей панестетизм редукується. Втім можна стверджувати, що висхідні концепти київської філософської школи були передглобалістськими або протоглобалістськими. Саме ці концепції виводили ідею культури, цивілізації як образ вертикального самостояння людини в світі на принцип вертикалізму (інтенсивної метрики) засвоєння світу. Це також концепція ноосфери В. Вернадського, П. Тейяр де Шардена, це своєрідний проект добудови сьомого дня творіння до восьмого у М. Бердяєва, це ідея вертикального монтажу у С. Ейзенштейна [49; 208]. Всі концепції мають модерністський імпульс, або завершують добу модерну в широкому розумінні на підставах неоплатонізму у В. Вернадського, католицистського

універсалізму у П. Тейяр де Шардена, модерної христології у М. Бердяєва [30]. Ю. Легенький пише, що М. Бердяєв повинен був повернутися в панентеїзм (Бог знаходиться тут і там), щоб створити теорію боготворчості і Боголюдини [127].

Панентеїзм – це та стадія, що відома в неоплатонізмі і в філософії Індії. Мандри між світами у М. Бердяєва свідчать про те, що універсальність культури та її глобальність не є суто експансіоністською, не є діалогом культур і, більше того, навіюванням чи щепленням тих чи інших культурних цінностей. Це вертикальний імпульс інтенсивної метрики єднання з Абсолютом, створення царства Божого на землі. Так, культурні парадигми або культуроцентристські моделі світу, які ми бачимо у В.Вернадського, П.Тейяр де Шардена, М. Бердяєва, можна характеризувати як певний глобалізм культури. Культура тут розуміється як культурна реальність неоплатоністичного зразка у В. Вернадського і христологічного зразка у М.Бердяєва.

Отже, важливо, що такі категорії, як «діалог культур», «діалогіка», що продукувалися В. Біблером, походять від діалогу М. Бахтіна і полілогу Ю. Кристєвої [20; 119]. Сама по собі діалогічність є однією із важливих реалій європейської інтерактивної цивілізації, еквівалентною обміну цінностей (культурних артефактів, обміну товарів), обміну як європейської парадигми взагалі. До візуального повороту в культурології домінував лінгвістичний поворот, де категорія «діалог» була певним епіцентром інтерпретації культурних цінностей. На межі XIX – XX століть формується своєрідна культурна ситуація, коли Фердинанд де Соссюр та Чарльз Пірс одчасно виголошують свої теоретичні моделі, пов'язані із семіологією у Соссюра і семіотикою у Пірса [199; 178]. Існує одна головна структура – семіон (знак), адже, якщо у Соссюра знак розуміється в суб'єктному вимірі, як єдність поняттєвого та чуттєвого (означуваного та означального), то у

Пірса знак визначається на об'єктному рівні – як єдність денотата, сигніфікату та інтерпретанту [178].

Тобто дихотомічна модель Соссюра і тернарна у Пірса корелюють як суб'єктна та об'єктна реальності культуротворення. Проте можна стверджувати, що лінгвістика так і не знайшла своїх світоглядних вимірів, які б могли стати своєрідною «поетикою культури», за В. Біблером. Діалог, який широко був презентований М. Бахтіним, свідчить лише про бінарність моделей культуротворчості. Тернарні моделі, які визначає як культурні моделі Ю.Лотман, є своєрідною елімінацією протиріччя, однак, потрібен надзвичайно гострий поштовх, щоб усунути протиріччя на периферію. Частіше всього відбувається «вибух» про який пише Ю. Лотман у своїй останній книзі «Культура і вибух» [143].

Ситуація, коли чуттєва реальність як діалог, інтеракція стає засадою культуротворення, де діалог в певній мірі абсолютизується, шукає свого доповнюючого епіцентру, описана Д. Пітерсом. Таким доповнюючим епіцентром стає, за Д. Пітерсом, – «розсіювання». Розсіювання як механізм комунікації визначається пізніше платонівських діалогів. Так, з проповідей Ісуса Христа починається традиція впевнення дивом. Христос впевнював не словом, не діалогом, але дивом, чудом як зануренням у міф, де сама міфологічна ситуація ставала можливістю розсіювання [179].

Проте цінності, які презентували діалог Платона і сповіді Христа, – це любов і засівання. Тобто можна стверджувати, що та реальність, яку В.Бичков визначив як Дух, а У. Еко як платонівську ідею (відсутню структуру), що ховається за будь-якою структурою тексту, яку вже не можна структурувати, – це той глибинний ціннісний модус буття, що не можна усунути із культури [246]. Якщо засада культуротворчості усувається, культура деградує. Але визначати культуру, виходячи саме із цієї реальності, що в певній мірі є рецидивом платонізму або неоплатонізму (у даному

випадку християнізованого зразка), як це робить В. Бичков, здається не продуктивним.

Після семіології Фердинанда де Соссюра виникає величезний поштовх інтерпретації культури в контексті семіологічної парадигми у Франції. Це роботи Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дерріда та ін. [18; 224]. Ж. Дерріда фактично вже ставить точку на фоноцентризмі Соссюра і продукує свою міфологему або інтерпретативну парадигму, яку він пов'язує зі «слідом». С. Неретіна визначає теорію Ж. Дерріда як апофатичну семіологію [167]. Тобто коло замикається, семіологія тяжіє до визначення тієї реальності, яку не можна визначити мовою культури. Вона апелює до духу, до першої субстанції і фіксується в сліді, в певному відбитку абсолюту. Втім ідеї семіології корелюють з феноменологічними. Фактично ці напрями філософствування існують паралельно в одному просторі культури, тому розводити феноменологію і семіологію немає сенсу.

Феноменологія, що виникає як реакція на тотальний психологізм науки на межі XIX – XX століть, як певна модель антипсихологізації філософії. Усунення психологічного модусу із філософського дискурсу, що здійснив Е.Гуссерль, свідчить про те, наскільки актуальним стає антипсихологізм (тяжіння до текстуальних, візуальних посередників комунікації). Так, в рефлексії режисерів щодо сценічного простору, теоріях Вс. Мейерхольда, Б.Брехта, Л.Курбаса антипсихологізм має риси експресивної жестиуальної поетики [69; 39; 124; 157; 157]. На відміну від натуралістичної школи герцога Мейнінгенського і від натуралізму психологічної школи К.Станіславського, виникає антипсихологічний театр. Проте сам по собі антипсихологізм був маскою більш глибокого психологізму, не поверхово-жестиуального та міметичного, але маркером психології внутрішніх архетипів світобачення, які свідчать про більше, ніж мімезис.

Отже, феномен глобальності або тотальності презентації художнього образу в контексті режисури та сценізму в мистецькій рефлексії існує в

імпліцитній формі. Якщо зараз він приходить у вигляді симбіозу мистецьких технологій, ескалації засобів презентації образності, коли на сценічному помості поєднується мульти-, відео і будь-які інші сценографічні ефекти, то раніше він обходився поетикою мінімалізму, жестуальністю, яка походить від театральних систем Сходу [9].

Після семіологічних і феноменологічних імплікацій в культурології, естетиці, історії мистецтва провідну роль займають теорії масової культури. Починаючи від критики масової культури у теоретиків франкфуртської школи Т. Адорно і М. Горкхаймера і до апологетів масової культури М.Маклюена, А. Тоффлера, де масова культура презентована як певна індустрія образних артефактів [1; 66; 148; 212; 213]. В дослідженнях Д.Белла, Й.Масуда, Г. Клягеса визначаються комунікативні технології та інформаційні виміри комунікації, які стають важливими в 60 – 70 роки і співпадають з першим поштовхом розвитку постіндустріальної культури, який А. Тоффлер визначає як своєрідну «хвилю». Тоффлер структурує розвиток цивілізації як певну зміну хвиль. Якщо перша хвиля була орієнтована на сировину, друга на заперечення цієї сировини і утворення своєрідного простору самодостатніх технологій, то третя хвиля свідчить про генерацію всіх можливостей технологічного універсуму [25; 26; 155; 213].

Наскільки б схематично не виглядала ця дефініція, вона свідчить про те, що сьогодні ми знаходимося саме в третій хвилі, яка виносить на поверхню бум синтетичних складових, що пов'язується з синтезом мистецтв, ескалацією видовищності, полісценізму, мультикультуралізму та ін., а також позначається як глобалізація культури. Отже, інформаційне суспільство – це один із тих модельних принципів інтерпретації культуротворчості, що допомагає прослідкувати детермінацію глобалізаційних інтенцій в контексті інтерпретації культури як такої. Ф. Уебстер, однак, заперечує теорію постіндустріалізму Д. Белла, а також теорію інформаційного капіталізму

М.Кастельса, Г. Шиллера, звинувачує їх в технологічних спекуляціях щодо інтерпретації інформаційного суспільства [219].

Ми підходимо до рубікону постмодерних інтерпретацій культури, які стають спочатку широко визнаними у культурології в контексті пострадянського простору, але згодом втратили актуальність. Так, спочатку всі трансформації в пострадянському просторі культури визначалися як еквівалентні постмодерним. До цього були схильні Е. Бистрицький, О. Білий та ін. Але вже В. Полохало піддає критиці саме таку систему маскування реалій національних культур в рамках постмодерних інтенцій [33; 34]. Ці культури є різними за суб'єктом культуротворення. Суб'єкт культуротворення в пострадянських культурах залишається тотальним, більше того, патернаціоналістські визначені і не має нічого спільного з плюральним суб'єктом постмодернізму.

Роботи, що присвячені глобалістській проблематиці, є дуже різними. Так, зокрема, в контексті екології культури слід звернутись до досліджень А.Толстоухова [210], який дає ґрунтовний аналіз тим змінам, які відбуваються в світовому співтоваристві. А. Толстоухов говорить про екомайбутнє, що стає горизонтом або обрієм осмислення спільності долі людства в контексті різних культур. Дослідження Д. Гелда, Е. МакГрю, Д. Голдבלата, Д. Перратона «Глобальні трансформації» виконане як синтез екстенсивних, інтенсивних, динамічно-продукуючих реалій глобалізації, де проблемам культури відведено окремий розділ. Адже культура розуміється як інституалізація діяльності людини [57]. Французькі соціологи Д. Мартен, Ж.-Л. Мецжер, Ф. П'єр в дослідженні «Соціологія глобалізації» надають надзвичайно гострий критичний аналіз глобалізації як надкатегорії, що виглядає надзвичайно абстрактним і неструктурованим, поліморфним концептом інтерпретації [153].

Українські дослідники більш детально визначають саме культурний простір глобалізації. До цього тяжіють В. Кізіма, О. Гомілко, Т.Лютий,

Є.Андрос [107; 65; 145; 4]. В роботах В. Малахова. Р. Шульги визначаються універсалістські аспекти глобалізації в етичному та естетичному вимірах [149; 242; 243]. В плані презентації масової культури, а також культурних практик важливою для осмислення проблем глобалізації є роботи Ж.Бодрійяра «Суспільство споживання», «Система речей», «Символічний обмін і смерть», де він обстоює ідею симулякра і намагається показати, що саме споживання є міфом символічного поглинання дискурсів, а симулякр є своєрідним символічним засобом презентації реальності [36; 37; 38]. Отже, всі образні трансформації культури, що існують в сучасному комунікативному просторі, можливі на підставі гри – симуляції, яка пов'язується з заміною предметного світу на візуальний.

Якщо говорити про конкретні практики культури, то тут є багато досліджень з проблем візуальності, видовищності, зокрема цікавим є дослідження Р. Барта «Camera lucida», де він характеризує фото як своєрідний епіцентр візуальної культури. Фото дає глибинні інтуїції щодо осмислення візуальної культури і візуального повороту в цілому як інтерпретативного виміру культуротворення [16]. За реаліями формування комунікативних спільнот проглядає проблема комунікативної етики, якій багато уваги присвятив К.-О. Апель [6].

Тобто комунікативні спільноти швидко перетворюються у віртуальні, де єдність людини звичайної і кіборга – істоти, що не має смертної форми існування, утворює один симбіотичний комунікативний простір, який можна назвати певною віртуальною спільністю або спільнотою. Цей феномен ще не достатньо досліджений, але він є важливим для осмислення сучасних технологій у сценічному просторі.

Достатньо технологічно, на підставі інтерпретації семіотичних вимірів надає модель культури С. Неретіна: «По-перше, широко використовуються методи структурної лінгвістики і підходи до природних мов як до знакової системи. По-друге, розбудовується семіотика інших

знакових систем, в тому числі і феноменів культури як знакових систем. По-третє, культура інтерпретується як складна система семіотичних кодів різних видів, починаючи з мови жестів і закінчуючи такими об'єктами, як одяг, ритуал, міф та ін. По-четверте, культура розуміється як текст, а сам текст як сигнал або повідомлення, що просторово зафіксоване та закодоване і слугує засобом передання цього повідомлення. По-п'яте, фіксується складна взаємодія між різними кодами і знаковими системами. По-шосте, ця взаємодія характеризує поліфункціональну природу людської активності» [167, с.268].

Втім така система інтерпретації розриває комунікативний дискурс на певні культурні реалії його інтерпретації, свідчить не лише про семіотичну реальність, а про культурну реальність як техногенно задіяну і визначену саме в контексті нормативних, клішованих актів (в даному випадку таким нормативом стає знак, що допомагає визначити культуру саме в контексті глобалізаційних проблем).

Серед робіт з масової культури є важливим дослідження Дж. Сторі «Теорія культури. Масова культура», в який він намагається розглянути культуру як певну горизонтальну структуру. Культура – широка інтерактивна схема поглинання і презентації інформації. Масова культура презентується як пуста форма. «Відправною точкою визначення масової культури є те очевидне зауваження, що масова культура – це просто культура, яка подобається значній кількості людей. І, без сумніву, такий кількісний показник дістане широкого схвалення. Можна аналізувати продаж книжок, компакт-дисків, відеокасет, можна досліджувати цифри відвідуваності концертів, спортивних заходів, святкувань, можна аналізувати засоби маркетингових досліджень щодо референції аудиторії тих чи інших програм. Такий світ цифр здатний багато чого нам повідомити, але, як не парадоксально, проблема може полягати в тому, що він може розповісти нам забагато», – констатує автор [204, с.21].

Він також говорить, що є інші способи визначення масової культури. Зокрема – це спосіб, який характеризує культуру на підставі комерціалізації бізнес-технологій та ін. Отже, сама реальність культури, особливо масової культури, є досить складним перетином проблем. Так, А. Костіна характеризує її в рамках презентації масовості як своєрідний феномен культуротворчості [117].

З робіт, присвячених міжкультурній комунікації, слід вказати на дослідження Г. Печепцова «Теорія комунікацій», «Семіотика», в яких він аналізує комунікативні дискурси в контексті культурних презентацій [184; 185]. З музичних досліджень слід зазначити хрестоматійні роботи Б.Асаф'єва, а також дослідження І. Ванєчкіної та Б. Галєєва, в яких здійснюється інтерпретація проблеми синтезу мистецтв та синестезії [11; 55]. Багато дають для осмислення культурної ситуації глобалізації дослідження композиторів, зокрема таких, як Ігор Ставінський, роботи якого присвячені баченню світу в просторі культури. Це, зокрема книга «Хроніка. Поетика» [205]. Важливою для нашого дослідження є книга П. Валері «Про мистецтво» [47].

Отже, контекст літератури, що пов'язаний з проблемами інтеграції та глобалізації в культурі, а також універсальності мистецтва, можна інтерпретувати по-різному, починаючи з робіт Ф. Шеллінга, Г. Лессінга, можна говорити, що в них теж постає проблема глобалізації як проблема універсальності [131; 240]. Можна, навпаки, звужувати проблему глобалізації до соціального і соціологічного контексту і говорити, що ця проблема є визначенням функціонування видів мистецтва, або мистецтва як такого.

І той і інший підхід є релевантними, але в наше завдання не входить знайти якусь метапозицію, охарактеризувати проблему глобалізації в культурі у екстенсивному, тобто орієнтованому на вихід мистецтва в простір культури в цілому, та інтенсивному вимірі, орієнтованому на внутрішні

іманентні ресурси культуротворчості та формотворчості в кожному виді мистецтва. Ми в більшій мірі орієнтовані на сценічні види мистецтва, цей вимір доповнюється аналізом освітянських технологій і зображувальної культури як цілісності візуальних мистецтв.

З досліджень, орієнтованих на проблему сценічних видів мистецтв в контексті глобалістських проблем, слід назвати роботи М. Черкашиної-Губаренко, О. Зінькевич, а також Н. Герасимової-Персидської, Т. Гуменюк [235; 90; 91; 59]. Проблема глобалізації культури знов-таки стосується широкого кола проблем, які піднімає Н. Герасимова-Персидська в контексті занурення в простір музики середньовічної культури, мультикультурних процесів, які формуються на межі культур в сучасному просторі третього тисячоліття, що піднімає О. Зінькевич [59; 92].

Весь цей контекст є достатньо презентативним щодо осмислення проблеми глобалізації, проте ті проблеми, які точаться навколо проблеми нації, етносів, національної культури, визначають неадекватність характеристик глобалізації в культурі. Так, О.Зінькевич пише: «Що дає Європі інтегрування з Україною? Задоволення патернаціоналістських устремлінь, збагачення старої європейської культури свіжими силами, інтерес до української культури як до нового екзотичного явища? Що здобуде Україна в найгіршому варіанті? Втратить національну своєрідність музичної культури в розмитому денаціоналізованому європейському контексті, втратить етнічну ідентичність своєї культури» [90, с. 87].

Тобто ми бачимо, що проблеми досить гостро визначаються як антитетичні, а проблема культуротворчості все більше і більше міфологізується або розмивається в рамках неадекватних тлумачень та дефініцій. На межі таких дихотомічних трансформацій і розумінь, як глобалізація і універсалізація, цілераціональність і ціннісна раціональність, спільнота і суспільство, потребує визначення поняття «глобалізація» в культурі. В даному дослідженні домінантною стає музична культура. З

проблем естрадного мистецтва слід вказали на дослідження С. Клітіна, а також таких діячів естрадної культури, як М. Шевальє [109; 239].

Особливий інтерес викликають дослідження з проблем формування пострадянського простору культури. Оригінальним є дослідження Ю.Пивовара, який, зокрема торкається проблеми інтеграції в пострадянському просторі [177]. Проблема соціокультурної інтеграції та глобалізації як культурний феномен не є одновимірною, мало визначена в рамках культурологічних досліджень і потребує свого інструментарію щодо її осмислення як своєрідного інтерпретативного механізму культуротворення. З досліджень, які піднімають проблему культури в рамках її матеріальних ознак, слід вказати на дослідження архітекторів, зокрема роботу В. Проскуракова, що стосується театрального сценічного виміру культури, а також конкретної культурології єврейських театрів в Галичині [187; 188].

Дослідження Ю. Легенького, О. Шадренко, Г. Куц присвячені дизайну, віртуальним технологіям моди, онтологічним імплікаціям моди як феномену масової культури [128; 129; 126]. В наше завдання не входить описати весь контекст культуротворчості в його рефлексивному вимірі, ми лише обмежуємося сценічними видами мистецтва, синтезом мистецтв, а також виходимо на проблему входження мистецтва в культуру повсякдення.

Коротко визначимо висхідні концепти інтерпретативного поля дослідження. Глобалізація не є універсальним маркером культуротворення кінця XX – початку XXI століть. Ця категорія в певній мірі є проекцією політичних, геополітичних і економічних трансформацій, які відбуваються в просторі цивілізації, на культуру як таку. Проблема глобалізації в культурі визначається в рамках екстенсивної та інтенсивної метрики культуротворчості. Якщо екстенсивна характеризує виходи мистецтва в різні контексти, зокрема контексти культури повсякдення, то інтенсивна характеризує іманентні процеси, які відбуваються як концентрація

інформації, образності, універсализація і водночас локалізація культурно-історичного потенціалу в тому чи іншому окремому виді мистецтв, або в синтетичному формотворчому комплексі, яким є естрада, опера, оперета та ін.

Можна стверджувати, що імпліцитний та експліцитний виміри глобалізації культури знаходять свою проміжну зону, якою є масова культура. Втім і досі масова культура в пострадянському просторі інтерпретується саме в рамках негативного, зниженого іміджу її розуміння. Сам по собі підхід, який започаткував М. Маклюен, поки ще не став достатньо розгорнутою системою інтерпретації масовості в культурі пострадянського суспільства [147].

Проте масова культура в пострадянському суспільстві не є настільки поляризованою і диференційованою, як вона визначається на Заході. Феномен масовості тут ще наслідує феномен тотальності видовищності і репрезентативності мистецтва, яке належало тоталітарному суспільству. Адже логіка презентації тотальності вже втрачена. Між прірвою тотальності, яка пов'язувалася з тоталітарним соціумом і тотальністю новітнього зразка, яка ще не має визначеного модусу і локусу свого формотворення, починають діяти ті механізми, які визначають як глобалізаційні. Але вони в певній мірі позначаються на інтенсифікації художніх пошуків і на формуванні глобальності культури повсякдення як споживацької стратегії, яка нівелює національну культуру і тому сприймається цілком негативно.

1.2. Глобалізаційні та інтегративні процеси в культурі як предмет філософсько-культурного аналізу

Фактор глобалізації стає своєрідним міфогенним простором для осмислення мультикультурних процесів, які відбуваються в сучасному просторі культуротворення. Проте ще не існує однозначних дефініцій глобалізації, всі вони страждають певною метафоричністю. Поняття

«глобалізація» виникає в інтерпретаціях культурних процесів в 1980 році і пов'язується з інформаційними технологіями та телекомунікаційним універсалізмом, який здійснює широкий пресинг на культуру і дає можливість розгорнути більш універсальну та більш широку інтеракцію.

Отже, в 1980 році в науковий обіг поняття «глобалізаці» ввів Е.Робертсон. Саме в транскрипції цього автора це слово виглядає досить міфогенним і неоднозначним. Тобто домінанта інформаційних технологій, а також комунікативного пресингу спонукала до новітньої рефлексії, що здатна охарактеризувати всю складність тих процесів, які виникають в кінці ХХ століття. Ми зараз маємо розмаїття різних тлумачень глобалізації – це економічні, політичні, геополітичні, соціологічні, а вже згодом і філософські, культурологічні моделі.

Весь цей контекст знаходиться поки що в стадії перманентного переосмислення. Так, вже в 90-х роках в доповідях Римського клубу йдеться про глобалізацію і ті глобальні реалії, які призводять до гомогенності суспільства, на відміну від гетерогенного простору, що визначається націями-держави. Вже перші десятиліття ХХІ століття свідчать про те, що такі угруповання, як ЄС, в культурному плані виглядають досить проблематично. Так, якщо приріст з точки зору економічних та інших реалій відзначають лише тридцять сім відсотків респондентів опитуваних, то культурний приріст майже не фіксується.

Це свідчить про те, що виникнення транснаціональних консорціумів здійснює своєрідні механізми селекції передання та презентацію інформації, а також широких економічних потоків товарів, але цим все і обмежується. Більше того, виникає певна кількість країн, які локалізують в своєму просторі імпульс глобалізації, в інші країни стають країнами-донорами.

Ситуація потребує вже не лише політичного і геополітичного осмислення, а культурного. Так, А. Толстоухов пише: «Глобалізація являє собою новий етап інтеграційних процесів у світі. Про глобалізацію говорять

тоді, коли глибина і масштаби цих процесів, джерела, які треба шукати в більш віддаленому майбутньому, придбали якісно новий характер, істотним і навіть радикальним чином змінили різні сторони життєдіяльності людини в глобальному масштабі» [210, с.113]. Тобто здійснюється своєрідна універсалізація інтенцій діяльності людини, що в той же час корелює з локалізацією. Універсалізація на рівні гомогенізації суспільства свідчить про те, що відбувається певна локалізація, зосередження в національному соціумі і, більше того, визначення національних пріоритетів. Всі ці процеси фіксуються на рівні засобів, особливо комунікативних, інформаційних, економічних та ін.

Але на рівні цілепокладання, мотивації, визначення суб'єктів, або акторів процесів культурних інтерацій, руху суспільства до єдиного планетарного соціуму, який визначається як надмета процесу глобалізації, поки що не має адекватного тлумачення феномену глобалізації культури. Так, глобалізація в певний час стає своєрідною метафорою, яка свідчить про ту універсалізацію в культурі суспільства, яка завжди існувала. Існувала на рівні домодерного, модерного і вже постмодерного, якщо під добою модерну розуміти Новий час.

Тобто можна стверджувати, що процес універсалізації ніколи не визначався як глобалізація, але в певній мірі був пов'язаний з рушійним потоком капіталу, економічними відносинами, а також експансією світових релігій і утворенням тих агломерацій цивілізації, які виникають в контексті світових імперій і описуються в культурному контексті як певна релігійна спільність, будь-то християнська, буддистська та інші релігії. Втім культурні цінності не можна зазначити лише в рамках продукування і лише в рамках засобів цього продукування, як інколи роблять, коли визначають культурну інтеграцію або глобалізацію на підставі розповсюдження теле-радіо комунікації.

Йдеться про те, що актори, тобто ті продуценти, які здійснюють акти або акції інтеракції, взаємодії, тяжіють до універсалізації, бо вони презентують в акті комунікації тотальну цілісність культури. Тобто будь-який актор або суб'єкт культуротворення вже несе в собі всю світову цілісність культури, інакше неможлива інтеракція на рівні міжкультурних стосунків. Адже ця культурна цілісність завжди має свою унікальну особистість, ніяка гомогенізація в рамках культури не спрацьовує бо культура є принципово гетерогенною.

А. Толстоухов констатує: «Глобальний соціальний контекст – це багатовимірний антропогенний універсум, що виник і функціонує як інтегральний продукт складних інтеракцій між національними державами, супернаціональними організаціями, транснаціональними корпораціями, мультинаціональними консорціумами, надетнічними формоутвореннями. У методології гуманітарних досліджень, що породжена сьогодні наукою про складність, цей універсум осмислюється як активне нелінійне середовище, в якому (подібно картезіанським вихорам) виникають взаємодії та історично еволюціонують різноманітні соціальні сфери – бізнесу, інформації, знання, науки, індустрії, наукомістких технологій тощо» [210, с. 9].

Мова йде про універсальну мультикультурну реальність, яка має свою комунікативну ємкість, а ця ємкість визначається на рівні культурних і театральних адекватій як тотальна сцена, тобто мультисценізм. Поміст комунікації визначається як інтерактивна подія, де всі дії, економічні та ін. стосунки перетворюються в події, тобто в образи відтворення цілепокладання як цілездійснення. Саме цей процес переведення в образний ряд, знаходження тотальної поетики міжкультурних взаємодій цікавить всіх, бо він є іманентним процесу відображення мультикультурних впливів в поезії кожного виду мистецтв, новітніх «просунутих» арт-практик. Сценічна інтерпретація комунікації дає можливість того приросту знань, або виникнення новітньої глобальної поетичної функції культуротворення, якщо

поняття «поетична функція» розуміти, за Р. Якобсоном, як образну трансформацію інформації.

Масова культура – це найбільш жвавий, енергійно трансформативний продукт, в якому відбувається широка ескалація екстенсивного руху образних трансформацій, але на рівні більш інтелектуально позначених конструкцій цей рух визначити набагато складніше. А. Толстоухов пише: «Інтелектуальним інтер'єром дескурсивної практики співтовариства соціальних аналітиків глобалізму слугує лінгвіністичний простір, в якому розростається тканина неосяжного сімейства дескурсивних практик цього співтовариства.

Виникнення цього сімейства дескурсивних практик, поступальне розширення його обріїв обумовлене гострою проблемою в такому відновленні сфери соціального знання і культури, соціально культурної думки, яке надало б можливість по-перше адекватно осмислити нинішню кризову ситуацію, по-друге в ідеалі прийняти адекватне рішення. Важливу роль у такому відновленні грає соціально-філософський дискурс, в епіцентрі якого розташовується проблематика, що стосується взаємодій глобального контексту та національних держав, відновлення мегасупільства і формування екомайбутнього світового соціуму» [210, с.10].

Автор визначає глобалістський контекст як екологічний. Екологія, в широкому сенсі – екологія культури в контексті наших міркувань – це визначення ойкумени людства як самодостатнього антропогенного універсуму, який не може бути гомогенним, утворюється як гетерогенна цілісність надсистемного порядку. Тут є багато епіцентрів, зон тяжіння, де традиційно визначають політично-релігійні, культурні, якщо виносити культуру за рамки політики і релігії, реалії. Культурно-антропогенний інверсум є синтетичним і потребує адекватного визначення всіх компонентів не на правах системної цілісності, тотального холізму, де цілісність домінує і

призводить до своєрідної гомогенізації, але антихолізму, де домінує особливе, а система є лише формою узагальнення домінантних інтенцій.

Інтерпретативними концептами антропологічної ситуації стають гетерохронія (можливість існування культурної цілісності у будь-якому часові; поняття «гетерохронія» активно використовував в аналізі функціональних систем П. Анохін) та гетеротопія (можливість існування артефактів культури в будь-якому просторі; поняття «гетеротопія ввів у науковий колообіг М. Фуко).

Ми будемо опиратися на дослідження англійських, французьких та інших теоретиків глобалізації, які дають в тому числі і культурно визначене глобалізаційне тлумачення процесів культурогенезу. Так, Д. Гелд, Е.МакГрю, Д. Голдблатт, Д. Перратон визначають інноваційні процеси в культурі як своєрідний метадискурс, тобто той процес інтеграції, який існує не лише в XX – XXI столітті, а охоплює весь інтелектуальний простір культурно-сторичних взаємодій [57]. Вони пишуть, що сам по собі процес і антитетика сприйняття глобалізаційних питань свідчить про багатовимірні процеси, які існують одвіку.

Визначаючи стадії глобалізаційної інтеграції, автори з Великобританії презентують такі головні чинники культурної глобалізації в передмодерний період (до 1500 року): домінанта культурних поширень та змагальність економік, яка відбувається шляхом міграції і торгівлі. Тут домінують світові релігії, мультикультурні імперії, прагнення до спасіння та політична влада як ключові мотивації. Ранній модерн (з 1500 до 1850 років) презентує культурну поширеність та змагальність, що також відбувається шляхом міграції, вільної торгівлі, світових релігій, адже більш активно розповсюджуються мультикультурні імперії, релігійна ідея спасіння. Виникає ряд культурних мереж, але потоки їх поки що дуже обмежені. Модерн (з 1850 до 1945 роки) характеризують виникнення європейських глобальних імперій, транснаціональних секулярних ідеологій, таких, як

соціалізм, націоналізм, лібералізм та виникнення транснаціональних секулярних дискурсів, тобто наук, що пов'язані з гуманітарною та іншими сферами.

Інші моменти, які підживлюють процеси глобалізації, пов'язуються з формуванням та подальшим зміцненням європейських латино-північноамериканських націй і держав та націоналізму. Вже в період сучасності, що починається з 1945 року, виникає формування великих державних та приватних корпорацій – медіа, туристичних, транспортних та комунікаційних. Транснаціональні секулярні ідеології та дискурси, глобальна експортна мережа, а також прагнення прибутків та бізнес як ключові мотивації стають важливішими для здійснення все більшої гомогенізації суспільства. Важливо, що нація і держава досягають майже глобальних масштабів [57, с. 424].

Ранній модерн і пізній модерн – це ті демаркації, що характеризують поширення християнства в обох Америках, яке відбулося шляхом демографічних втручань і військових завойовувань. Спроможність західної культури проникати та впливати на інші країни в пізньому модерні зміцнюються. Західні глобальні імперії, які встановлюють певні міжетнічні культурні зв'язки, складають частину інфраструктури для поширення транснаціональних секулярних діалогів та дискурсів до Азії, Африки латинської Америки. Виявляється, що поява медіа-корпорацій сучасності дає можливість надзвичайно гострої інтенсифікації корпоративної мотивації власності і операцій щодо поширення глобальних ринків, культури і екстенсивного руху гомогенізації [57, с. 425].

Рух масових культурних артефактів в країнах Заходу, а також Півдня і Півночі дає можливість свідчити про зростання масової культури, можливість миттєвого зв'язку, про інтенсифікацію розвитку транспорту, а також широку експансію комунікацій кабельного, супутникового, комп'ютерного і ін. засобів передавання інформації. Інтернет, радіо,

телебачення дають можливість створення нових політичних, геополітичних мегаструктур, але на рівні культури це пов'язано з поширенням поп-культури, різноманітними групуваннями, появленням елітарних мереж інтелектуального культурного впливу, а також утворенням своєрідних егалітарних проектів, які поєднують масову культуру і культуру інтелектуальну. Ми умовно розводимо масову культуру і культуру інтелектуальну, хоча ця демаркація не завжди є виправданою. Проте важливо зазначити, що інтелектуальна культура зберігає потенціал духовності, тоді, як масова культура переважно орієнтована на споживання культурних цінностей.

Д. Гелд, Е. МакГрю, Д. Голдблатт, Д. Перратон відмічають, що у власних дискусіях викрилося три типи обґрунтувань щодо характеру глобалізації. «Різного роду гіперглобалісти пояснюють або прогнозують гомогенізацію світу під тиском американської поп-культури та всієї системи західного конс'юмерсизму. Як і стосовно решти форм глобалізації, гіперглобалістам протистоять скептики, котрі відзначають поверховість і штучний характер глобальних типів культур порівняно з національними культурами, а також дедалі більше значення культурних відмінностей і конфліктів поряд з геополітичними прорахунками головних світових цивілізацій. Прихильники трансформаціоністської політики тлумачать переплетення культур і народів як появу культурних гібридів та нових культурних глобальних мереж» [57, с. 385].

Ці автори також відмічають, що новітні телекомунікаційні технології і створення міжнародних медіа-корпорацій стають саме тими чинниками, які спонукають до глобалізаційних процесів. Але поп-культура, масова культура та інтеграція, глобалізація культурного потенціалу на рівні засобів культурного інформування, комунікації – це ще не вся культура. Йдеться про те, що збереження культурно-історичного потенціалу на рівні етносів, націй-держав – це культура автентична, їй не можна протиставити культуру

масову або будь-яку надкультурну реальність, як би ми її не визначали, в рамках привабливих моделей глобалізації, інтеграції тощо.

Культура має свою територію, має свою ойкумену, оселю, мову. Якщо культура її втрачає, вона вже стає не-культурою, або пост-культурою, цивілізаційним феноменом, який визначає лише засоби передавання інформації. Якщо раніше засоби культурної інформаційної сфери передавались за допомогою книжок, письмових пам'яток, інших культурних артефактів, то зараз інформація все більше набуває вигляду електричних імпульсів, що миттєво переміщуються в просторі і часі.

Тобто можна побачити, що фактор культурної глобалізація має свій чіткий вимір – географічну екстенсивність. Тобто екстенсивна метрика у геополітичному вимірі та інтенсивна метрика як культуротворча парадигма змінюються за доби глобалізації. За доби глобалізації домінує саме екстенсивна метрика, де поширення інформації превалює над її інтенсифікацією, що завжди пов'язувалося з духовним зануренням в певні культурні цінності.

Говорячи про такі фактори, як світові релігії, англійські автори пишуть: «Парадоксально, що жодна з світових релігій – християнство, іслам, конфуціанство, індуїзм, іудаїзм та буддизм – не є поширеною у широкому масштабі на будь-якому континенті чи регіоні, хоча християнство та іудаїзм мають прихильників своєї віри в більшості кутків земної кулі. Буддизм і конфуціанство більш щільніше зосереджені в своїх регіональних зонах – Південній Азії, Східній Азії та в Китаї. Іслам займає проміжну позицію, будучи вагомо представленим на Близькому Сході та в Північній Африці, а також маючи своїх одновірців на решті території Африки та Східної Азії. Звичайно, ці релігії мають як не великі, так і досить численні міграційні та діаспорні громади у досить несподіваних місцях: понад 1 млн японців-синтоїстів у Бразилії; 4 млн тюрко-германських мусульман у центрі християнської Європи; гоано-католицький анклав на західному узбережжі

Індії. Світова релігія, по суті, визначається *post hoc* (після того, за фактом – лат.). Адже вірування, котрі звичайно вважаються «глобальними», лише такими зображуються як такі, коли просторові масштаби збільшення кількості віруючих значно виходять за межі свого походження та формування» [57, с. 390 – 391].

Це дуже важлива констатація. Глобалізаційний фактор визначається *postfactum*. Так, глобалізаційна детермінанта визначається в рамках культурного простору як певна гетерохронія, що корелює з гетеротопією. Пафос самодіяльності функціональної системи, за П. Анохіним, та пафос резервацій, виникнення колоніального простру, простору ув'язнених, за М.Фуко, у вимірі глобалізаційної логіки культурогенезу примушують більш тверезо подивитися на сучасні реалії виникнення нової метакультурної тотальності мас-медіа та масової культури в цілому.

Треба, щоб пройшов час для того, щоб всі побачили, що відбулася справді глобалізація, що відбулася справді гуманізація в культурно-історичному просторі світової культури, а не в контексті масової культури, яка живе одним днем. Адже цього не відбувається (час як фактор культуротворчості усувається), тому й говорять, що глобалізаційні процеси відбуваються лише в рамках масової культури, що в більшості й робить її епіцентром культуротворення.

Д. Гелд, Е. МакГрю, Д. Голдблатт, Д. Перратон фіксують цікаві реальності розповсюдження світових релігій у їх первинний період, між третім і сьомим сторіччям до нової ери та їх експансією у добу модерну, а саме у XVII сторіччі. В цей час відбувається більш широкий рух, більш широка динаміка міграцій в контексті війн і розподілу територій між світовими імперіями. Так, виникає певна інституалізація діяльності людини та культурних практик, зокрема. Формуються організації локальної ієрархії. Це і дає можливість зазначити, що гуманізація саме в такому вимірі, як

світова релігія, стає моделлю для осмислення мультикультурних процесів модерну.

Отже, гуманізація можлива тільки тоді, коли здійснюється певна інституалізація, а певна інституалізація є фактором, що фіксується постфактум, формується на підставі усталених норм. Відповідні норми визначають здійснення тих чи інших стосунків взаємодії, religare вже не в конфесійному вимірі, а у вимірі інтеракції, вимірі культурного діалогу. Світові релігії, а також формування націй-держав стає можливим щоб проводити ті інтегративні інтенції, які формуються у світовій цивілізації.

Д. Гелд, Е. МакГрю, Д. Голдблатт, Д. Перратон пишуть: «Формування національних ідентичностей і національних культур було завданням, на розв'язання якого спрямувалися зусилля різних соціальних сил, державних установ, інституцій та організацій, безпосередньо причетних до реалізації цього проекту. Головним досягненням цих сил нерідко було створення нових культурних інфраструктур на певних територіях із державними кордонами і забезпечення каналів поширення новосформованих уявлень про національні культури та ідентичності, а там де було треба, – для регулювання, придушення чи використання ідентичності та місцевих проявів націоналізму. Кожна держава кожний уряд проводили певну політику щодо питань національної чи офіційної мови, щільно контролюючи чи обмежуючи, або забороняючи користування іншими мовами в офіційних стосунках. Найбільших зусиль влада докладала у запровадженні національної освітньої системи, виявляючи особливий інтерес до контролювання навчальних програм» [57, с. 397].

Ми і досі бачимо, що війна мов є певним відлунням прихованої війни на геополітичному рівні між країнами або нація-країнами, де мовний дискурс і взагалі селекція комунікації мовного дискурсу стає одним із важливих пріоритетів нації-держав. Проте глобалізація швидко демонтує цей

імператив і ми зараз знаходимося в стадії перманентного переосмислення всіх селективних норм.

Такі транснаціональні секулярні ідеології, як марксизм, який сформувався в результаті осмислення капіталістичної індустріалізації та урбанізації Європи, а також націоналізм і, зрештою все, що пов'язано з анти тоталітарним поштовхом, тобто лібералізм – це ті три напрями, які фактично і давали можливість культурної експансії або культурного імперіалізму тих чи інших націй-країн, що інколи призводило до економічного, політичного, геополітичного розподілу впливів між націями-державами. Подібні процеси зараз відбуваються на сході України, де розігрується карта «російськомовної» спільноти. Втім про глобалізацію культури в цьому ареалі говорити не коректно.

«Діалог між культурами та між релігіями не завжди був плідним. Процеси регіонального поширення релігій відбивали прорахунки і розбрат між ними самими та імперіями, в межах яких вони існували. Для того ж, для більшості людей ці форми культурної взаємодії були зазвичай малопомітними – ідентичності, практики та вірування мали переважно місцевих характер. Між сільським населенням та великими імперіями існувало обмаль форм культурного спілкування», – констатують англійські автори [57, с. 399 – 400].

Втім можна стверджувати, що нації-країни, нації-держави, великі імперії і зовнішній культурний вплив своєрідним чином контролювали і здійснювали селекцію міжкультурних взаємодій. «Поряд із тим, – зазначають Д. Гелд, Е. МакГрю, Д. Голдблатт, Д. Перратон, – на Заході поширеними були космополітизм та інтернаціоналізм; продовжили існувати транснаціональні форми культурної практики. Прямо із серцевини європейської системи нації-держави виникали потужні секулярні ідеології та дискурси – лібералізм, марксизм і сучасна наука – просвітницький раціоналізм, який обґрунтовував їх універсальну привабливість та

доцільність. Врешті-решт, націоналізм виявився найпотужнішою культурною силою, принаймні частково, оскільки його систематично підтримували, фінансували та поширювали модерні держави. Отже, високий рівень культурної глобалізації вже спостерігався в минулому, а найбільші та найвпливовіші культурні потоки та культурні зв'язки розгорнулися в межах кордонів модерних націй-держав» [57, с. 400 – 401].

Розвідка авторів з Великої Британії свідчить, що питання глобалізації культури не є однозначним. Так, якщо феномен глобалізації визначити в рамках інтеграційних (екстенсивних) глобалізаційних процесів, які відбуваються також в окремих видах мистецтв, зокрема таких синтетичних, як опера і естрада, то глобалізація культури вивчається лише на рівні засобів комунікативних стратегій. Так, радіо, телебачення, кінематограф здійснюють вплив однієї країни на іншу шляхом експансії тих чи інших образних інновацій, а також змінюють комунікативну інфраструктуру мистецтва в цілому та окремих видів мистецтв.

Так, здебільшого набуває поширення така культурна практика, як туризм, більше того в масовій культурі домінує «рефлексія туризму», «погляд туриста», за Д. Уррі, тобто обмеженість, сконцентрованість, інтенсифікація спілкування в певному часові та просторі, який звужується. Гетеротопія та гетерохронія інтенсифікуються, набувають привабливого вигляду комфортної індустрії розваг та стають моделями культурної інтеракції, з такими пріоритетами спілкування, як туристична модель «іншого часу» та «іншого простору», які можна та потрібно засвоїти. Це ще одна (локалістська) модель глобалізації культури, що виникає з появою та розповсюдженням новітніх культурних практик.

Цього вже достатньо, щоб побачити, як феномен глобалізації визначається в рамках екстенсивних трансформацій комунікацій. Втім, важливо зазначити, що сама проблема культурних взаємодій, а також культурних інтегративних процесів, які відбуваються в рамках сучасних

реалій, потребує визначення самих принципів осмислення культури. Так, виникають глобальні пріоритети, які пов'язуються з екологічним виміром. Е. Морен свідчить про системних характер формування та занепад екосистем [165]. Глобалізація визначається як певна тотальність системогенезу культури.

Тоталлогія, за В. Кизимою, є своєрідним підходом, який інтерпретує будь-які агломерації або утворення великих систем, що існують на підставах трансформативної цілісності. В. Кизима пише: «Концепція оновлення (тоталлогія) направлена на аналіз цілісностей, що трансформуються, – тотальностей, котрі розгортаються в собі, залишаються ідентичними собі. Засобом самоідентичності в змінах є ті природні і соціальні об'єкти, що еволюціонують та самоототожнюються зі всім життєвим шляхом людського «Я», зберігаючи спадкоємність пізнавальних процесів, розвиваються та втрачають форму спілкування, наприклад, діалог, гра та ін.» [107, с.15].

Важливо зазначити, що всі ці підходи в певній мірі вписуються в контекст екології культури. Е. Морен, В. Кизима продукують ті саєнтистські підходи, які в певній мірі орієнтовані на визначення культури в рамках засобів, презентативності певних інституцій, але, на жаль, екстраполяція цих підходів в простір рефлексії над культурною та антропною цілісністю глобалізації виглядає надзвичайно метафоричною та міфологізованою аналогією.

Теорії функціонування екосистем, петля рекурсії, тоталлогія та ін. допомагають визначити факт глобалізації як постфактум сформований концепт або образ, що формується у своєрідному модельному коридорі спілкування в метакультурному вимірі системогенезу культури. На наш погляд, ідеї синергетики, макроекології Е. Морена потрібно не просто екстраполювати в простір культури, а реконструювати в просторі культурних практик, що ми й будемо намагатися зробити.

Отже, теоретики глобалізації культури, не задовольняючись саєнтистськими аналогіями, починають розшукувати внутрішні, іманентні механізми глобалізації культури в культурних практиках, зокрема в синтетичних видах мистецтв, де домінує сценізм як комунікативно-презентативний фактор. Отже, дуже швидко традиційні класичні театральні спектаклі або опера набувають сучасних інтерпретацій в модельно-інтерпретативному і в образно-культурному вимірі.

Так, Борис Годунов в просторі сучасної опери стає, якщо не рекетиром, то банкіром і всі його страждання і навіть весь вокал вписується в контекст пострадянського простору з його ментальністю, візуальним антуражем. Наскільки це адекватно культурним співвідношенням Сходу і Заходу? Це велика проблема, але подібний «ремейк» стає типовим механізмом культурної «глобалізації». Те ж саме відбувається і з інтерпретацією класичного репертуару А. Чехова, коли герої п'єси «Три сестри» презентуються як три людини в сталінському концтаборі. Звичайно, це наближує тоталітаризм і образи ментальності сталінських концтаборів до європейської ментальності, яка не знала нічого подібного, але наближення відбувається в неадекватній формі. Надзвичайно важливо визначити проблему методології інтерпретації глобалізації культури «за межами холізму і редукціонізму», як це відмічає Е. Морен [165].

Холізм як примат системи над її складовими, або домінанта тотальної цілісності і редукціонізм як фактор тотальної селекції, яку проводять нації-держави, або будь-які гомогенні групування в рамках своєї націократії, стають не ефективними за доби глобалізму, потребують метакультурних атракторів – смислоутворюючих констант, які дозволяють вийти за межі вузько зазначеної системності або холізму, що вписується в контекст націоналізму, націократії або тоталогії масової культури, орієнтованої на споживання цінностей культури.

Е. Морен пише: «Ту концепцію, яку ми тут підтримуємо, я визначаю як позицію за межами редукціонізму і холізму, що безпосередньо апелює до того принципу розуміння, котрий інтегрує частини істини, що несуть в собі той чи інший спосіб пояснення: тут не може бути не знищення цілого з допомогою частин, ні частини засобом цілого. Тому важливо пояснити відношення між частинами та цілим, де кожний термін відсилає до іншого. Важливо також вийти за межі чисто глобалізуючої і охоплюючої ідеї цілого. Ціле є не проста емерджентність, воно має, як ми це скоро з'ясуємо, складне обличчя, і тут стає необхідною ідея макрокосму, або концептуального погляду, котрий дозволяє нам сприймати, осягати, описувати цілісні форми» [165, с.158].

Тобто ці підходи є загально-методологічними і в певній мірі свідчать про те, що підхід до культури як до великої системи, звичайно, визначає її в рамках тотальної екології як єдності природи, людини, цивілізації, культури, яка продукує образ екомайбутнього. Адже, звичайно, багато чого в такому полісистемному просторі втрачається. Втрачається саме суб'єктна складова, ментальний рівень спілкування, який не описується і не визначається в рамках інституалізованих систем та інституцій культури. Як працювати з ментальністю взагалі? Чи можна говорити про її глобальність? Ментальність як культурна тотальність – це проблема глобалізації, яка виглядає надзвичайно хитким об'єктом щодо осмислення креативного потенціалу культуротворення в цілому.

Е. Морен констатує звичайні речі, які вже були осмислені в кібернетиці в 60 – 70 роки. Так, будь-яка система, функціонуючи, накопичує ентропію. Негентропія – це той вектор, який характеризує внутрішні процеси, які відбуваються в системі культури завдяки регенерації її культурно-історичного потенціалу, в даному випадку – метафізичному зверненні до першовитоку. Цей процес звернення Е. Морен називає «рекурсією» [165]. Можна стверджувати, що саме занурення у першовитоки

дає можливість оновлення системи. Виникає питання, до яких першовитоків потрібно звертатися системі культури в режимі глобальних викликів та ризиків?

Якщо йдеться про національну культуру, то ці першовитоки сягають глибин поганського культу. Зокрема, це відбулося в русі нонконформістів в Україні, коли в 60-ті, 70-ті й навіть 80-ті роки всі пошуки, які відбувалися в мистецтві, були пошуками національної самоідентичності. Тобто, занурення в культуру Давньої Русі підживлювало легитимацію власної національної ідентичності. Потім, звичайно, знайшли більш близький аналог національної ідеї, її вже розшукували в українському бароко. Але для цього був потрібен час.

«Петля рекурсії», за Е. Мореном, в культурі діє як екологічний механізм. Це перманентне звернення митця до історії, до витоків культури, до поетики, до естетики певної культурної доби, до стилістики, дбайливого відношення до неї. І, ні в якому разі, – це не нівеляція образності, як це відбувається в сучасних продуктах масовізації культури. Коли ми бачимо різкий злам систем, образної трансформації в культурі, як це відбулось в 60-ті, 70-ті роки ХХ століття, то дуже важливо знайти адекватний підхід інтерпретації. І саме таким адекватним підходом є позиція негентропії – визначення тих факторів, які працюють на збереження тотальності, духовності системи, знищуючи інколи саму систему (систему соцреалізму, наприклад) і зберігаючи систему української культури в цілому.

В сучасних дослідженнях немає недоліку в тлумаченнях таких категорій, як «нація», «народ», «батьківщина», «етнос». В більшості вони виглядають як метафори, категорія національної культури або ідеалізується, або профанується, або зводиться до функції нації-держави. Можна стверджувати, що ми знаходимося в стадії виборювання, знаходження своєї позиції в контексті зовнішнього тиску і зовнішніх умов культурної експансії. І культура, не дивлячись на всі зовнішні спонукання, реагує на іманентному

рівні, на рівні тих трансформацій, які відбуваються в середовищі культурних практик: в просторі опери, естради, музики та ін.

Можна, однак, стверджувати, що ситуація культурної трансформації в більшості є деструктивною. Глобалізація деструктує традицію або стає гіперкритичним дискурсом сучасної ситуації, в якій національній культурі відводиться місце стадії експериментального випробування на міцність. Всі ці експерименти небезпечні. Отже, знайти горизонт культурної глобалізації дуже важко. Якщо в радянські часи сама культура як така була горизонтом «активної» діяльності людини, то зараз розшукуються сакральні горизонти або в поганському світі, або в світі автентичної християнської релігії, або в будь-яких інших сурогатних релігіях, в просторі трансформацій релігійного досвіду в культурі і мистецтві. Всі моделі працюють на правах паритетних інтерпретативних систем, які існують як дискурси сучасної культури, сучасного мистецтва. Це призводить до мімікрії цінностей культури, свідомості і свідчить про те, що сам феномен глобалізації не можна визначити ані позитивно, ані негативно.

Ми зараз знаходимося в стадії активної адаптації і активної адсорбції всього того контексту, в який занурена українська культура. Проте потрібно зазначити, що потрібен час для того, щоб зрозуміти, які наслідки чекають нас після всіх цих процесів адаптивного, асимілятивного типу. На відміну від англійських дослідників, група вчених Д. Мартен, Ж.-Л. Мецжер, Ф. П'єр з Франції визначають глобалізацію як більш драматичний і більш складний процес [153]. Французькі автори піддають критичному аналізу феномен глобалізації саме в соціологічній площині. Вони пишуть: «Доцільно було б нагадати про деякі очевидні речі, як от той факт, що не існує святого уряду (водночас кількість країн збільшується), не існує світової армії (як це показала неспроможність ООН забезпечити мир у кількох нещодавніх конфліктах), не існує світового права (це видно з того, як важко віддавати

під суд колишніх чи нинішніх диктаторів хоча б в ім'я поваги до прав людини), не існує світового збирача податків і світової поліції» [153, с.15].

Можна стверджувати, що всі зазначені пріоритети, а це: інформаційний романтизм, уповання на інформаційне суспільство, на міжнародне право, на світове товариство знаходяться під загрозою, коли справа доходить до конкретних мотивів і дій тих чи інших країн. Отже, сам по собі тон цієї публікації свідчить про те, що глобалізація є фікцією, глобалізація є чистою експансією тих чи інших країн, капіталів, технологій та ін. Французькі автори визначають позиції інтерпретації та акторів глобалізаційних відносин, що впроваджують стратегії екстенсивного розвитку:

«1. позицію тих, хто постійно прагне відновити встановлення нових міжнародних норм, які запобігали б будь-якій формі перешкодження «вільному пересуванню». Це стосується зокрема різних американських урядових організацій, які бажають організувати невтручання держави, впливаючи на міжнародні органи. Цю позицію можна назвати протоголобалістським неолібералізмом;

2. позицію тих, хто вважає, що майже автоматичний рух капіталізму приведе до маркетизації всіх видів діяльності та соціальних потреб, а також до глобалізації всіх ринків. Цю позицію можна назвати постглобалістською;

б) прихильники більш гуманної глобалізації, або антиглобалісти для яких економічне зростання залишається головною метою прогресу і має супроводжуватися заходами перерозподілу як у кожній країні (збереження здобутку соціал-демократії), так і між країнами (сталий розвиток, скасування боргів, справедливі стосунки Північ – Південь). Ця категорія включає декілька підгруп, залежно від ролі, яка надається національним і міжнародним регулюючим органам:

1) «освічені економісти», які погоджуються з необхідністю виправляти недоліки лібералізму і впевнені, що потрібні дії переважно економічного

характеру. Вони зосереджуються на появі міжнародних регулюючих органів, які працюють у світі, де більше не буде держав, де акторами будуть внутрішні національні регіони. Цю течію можна назвати неоліберальним альтерглобалізмом;

2) серед прихильників політичних заходів деякі виступають за поступову передачу проміжним національним інституціям, групам країн окремих прерогатив, що досі належали державам-націям. А ці останні мають не зникнути, а колективно заохочувати ходу своїх народів до космополітичної солідарності;

3) розвиваючи ці міркування до світового масштабу, можна було б бажати створення світового уряду, джерела глобального регулювання перерозподілу. Цю течію можна назвати утопічним альтерглобалізмом» [153, с. 254].

Цього достатньо, щоб побачити, наскільки блідими схемами виглядають як глобальні інтенції, так і їх контрпозиції. Всі вони зводяться до експансії, до впливу, до трансформації і до пресингу. Раніше Микола Данилевський називав це простіше: щеплення, колонізація і добриво. Тобто, це той процес, який пов'язаний з колонізацією. Зараз не модно вживати цю термінологію. Вона набуває більш розмитого статусу глобалізації, але в культурному визначенні колонізація є надзвичайно активною. І тут проблема масової культури не є домінантною, існує більш тотальна проблема – масовізації взагалі. Деструкція мистецтва, яке з рангу культури переходить в пост-культуру, за В. Бичковим, трансформує свою духовність і перетворюється на арт-продукт, на те, що можна назвати бізнесовим ринковим маркетингом мистецтва і культури в цілому.

Саме тут глобалізаційні інтенції визначаються як маркетинг мікс, як інтегровані маркетингові комунікації, сфера споживання і надання послуг. Чи є головною функцією для культури саме послуга? Якщо ми звернемося до більш конкретних міжжанрових і стильових імплікацій, то, звичайно, є

багато міркувань з цього приводу. Але ми будемо орієнтуватися на роботи Н.Маньковської «Глобалізація а la russe: художньо-естетичний ракурс» і О.Зінкевич «Дискусійні питання мультикультурних процесів». Отже, звернемось до Н. Маньковської, яка зазначає, що ті реалії, які відбуваються в контексті сучасних екологічних, енергетичних і демографічних проблем, пов'язані з культурою. Вона пише: «У другій половині 1980-х років вводится поняття «глобалізація», що позначає новий етап інтернаціоналізації фундаментальних тенденцій планетарного характеру, в котрих зникають заборони для обміну інформацією, переміщення капіталів, агентів, матеріального виробництва та ін. Науково-технічний прогрес останньої третини ХХ ст., що створює умови для революції в техніко-технологічній сфері виробництва, банківських технологій, інформатиці та телекомунікації (Інтернеті), системі освіти, стимулював також і транскультурні тенденції, які багато в чому змінюють класичні уявлення про культурну ідентичність, національну культурну специфіку.

Глобалізація активно втручається в сферу культури, мистецтва та естетики, породжуючи амбівалентні процеси, пов'язані з взаємозбагаченням, полілогом культур, так і ризиками нівелювання художнього життя. Глобалізаційні процеси здійснюють суттєвий вплив на сучасну художню естетичну свідомість, що має, на наш погляд, переважно неklasичний характер» [151, с. 24].

Автор дотримується концепції В. Бичкова, що культура потрапляє в пост-ситуацію, яка постфактум визначається як глобалізація. Описуючи концепції доповідей на міжнародному конгресі з естетики у Ріо-де-Жанейро (2004 рік), вона напише, що виникла певна дискусія як прихильників, так і тих, хто заперечує глобалізацію. Позицію прихильників концептуалізував В.Велш, який пише, що кроскультурність є в певній мірі тим комунікуючим фактором, який завжди існував в європейській культурі, і в певній мірі сучасна ситуація є лише новим рівнем специфікації інтегративних впливів.

Багато тих, хто висував свої контрпозиції, зокрема Х. Петцольт вважає, що важливо зазначити контекстуальну універсальність мистецтва, і саме три сфери: філософію мистецтва, естетику навколишнього середовища, теорію культурних цінностей, які створюють універсальність осмислення сучасних проблем культури, які потребують не поверхового, а глибинного екологічного визначення. Також процеси глобалізації інтерпретуються як певні уніфікуючі реалії і гібридизація, «креолізація» мистецтва та естетики, що визначаються як уніфікаторські тенденції. Саме вони потребують самооцінки, бо ведуть до ризиків як екзистенційних, так художніх і естетичних [151, с. 26 – 27].

«В умовах глобалізації, – пише Н. Маньковська, – роль російської культури в світовому художньо-естетичному контексті визначається (на наш погляд) наступними факторами: 1) глобалізаторським впливом культурного минулого Росії на сучасні процеси художнього життя в різних країнах світу; 2) впливом діячів сучасного російського мистецтва на творчість зарубіжних колег; 3) вітчизняною рецепцією профілюючих тенденцій світового мистецтва – а) оригінальної; б) наслідуючої; 4) протиборством і взаємовпливом глобалізаторських і антиглобалізаторських тенденцій» [151, с. 27].

Тобто, національний контекст, в даному випадку – російський – стає епіцентром осмислення глобалізації. Говорячи про те, що російська культура впливала на Захід, починаючи від срібного віку, російських сезонів С.Дягілева в Парижі, творчості художників О. Бенуа, Дж. Баланчина, а також поштовх тотального впливу радянського авангарду, що позначається супрематизмом К. Малевича, абстракціонізмом В. Кандинського і ін., злетом кінематографа Л. Кулішова, Д. Вертова, С. Ейзенштейна, В.Пудовкіна, О.Довженка, Н. Маньковська інтерпретує ці реалії як глобалізаційні.

Це світові реалії культуротворення, які пов'язують з тою глобалізаторською функцією мистецтва і культури, яка походить саме від

націй-держав. У даному випадку цією нацією-державою виступає тоталітарний устрій, тоталітарний монстр – СРСР. Але, звичайно, всі ці інтенції привласнюються Росією. Це сучасна норма, і ми не хочемо робити на ній акценту. Хоча це теж є проблемою осмислення глобалізаційних інтенцій. Можна стверджувати, що в 90-ті роки експансію тоталітарного або посттоталітарного мистецтва на Захід здійснили І. Кабаков, В. Комар, О.Меламід в рамках так званого соц-арту. Отже, головним є те, що не можна визначати глобалізацію лише як вплив Заходу на Росію, Україну та інші країни.

Відбувається і інша, зворотна метаморфоза, коли особливо в період авангарду, такі діячі, як К. Малевич, Е. Лисицький створили образ нової архітектури [128]. Починаючи з проєктів планіт та архітектонів, які позначили лінію платонівських тілесних імплікацій, ці автори стали провозвісниками модерністської архітектури. Можна стверджувати, що з Франції приходить кубізм, а з Росії (СРСР) приходить вже об'ємний вимір футуризму (кубофутуризм) у вигляді супрематонів, архітектонів, планіт К.Малевича, проунів Е. Лисицького. До речі, архітектура Івана Леонідова, а також К. Мельникова водночас стає знаковою для західних архітекторів і щиро ними адаптується. Всі ці взаємодії мають імпліцитний характер, обмежений мистецькими взаємовпливами та не визначаються як глобалізаційні на рівні культурних інтенцій, якого вони набувають наприкінці ХХ ст. Але ці процеси є надзвичайно важливими.

Н. Маньковська пише: «Однією із необхідних умов міжкультурного діалогу є можливість вільного культурного обміну, що відкрився у пострадянській Росії. Вітчизняні музиканти, співаки, танцюристи, діячі театру і кіно, письменники, художники можуть жити активним творчим життям як на батьківщині, так і за її межами, роблячи, таким чином, сучасне російське мистецтво всезагальним явищем. Надалі така ситуація повинна сприяти синхронному знайомству з видатними творами зарубіжного

мистецтва, паралельному розвитку найбільш значущих художніх тенденцій. Про те, що в дійсності це відбувається свідчить, як багато спільного у вітчизняному і зарубіжному мистецтва в темах і мотивах: це ностальгія за високою культурою, естетизм (кінематографічні свідки тому – «Мрійники» В. Бертолуччі і «Гарпастум» А. Германа-молодшого), занурення в ігрову стихію (особливо в net-арт), іронізм» [151, с.29 – 30].

Відбувається своєрідна внутрішня антитеза глобалізму як культурній апроксимації, яка вихолощує і вирівнює образний ряд твору. Антитези образних інсталяцій та арт-феномени сценічних видів мистецтв свідчать про складні метаморфози, що відбуваються в реальності кінематографу, театру. Н.Маньковська пише: «Псевдобіографії, альтернативні біографії утворюють своєрідний особливий жанр. «Другого липня четвертого року. Новітні матеріали до біографії Антона Чехова» Бориса Штерна – нібито написаний Сомерсетом Моємом і перекладений автором біографічний нарис для англійців, що вивчають російську мову, і для росіян, що не вивчали російську літературу.

До середини тексту іде хрестоматійний опис творчості Чехова, а потім починається зовсім інша конфрактична історія. В роковий для письменника день 2 липня 1864 року він розмовляє в передсмертному стані з японським матросом, якого зустрів на Сахаліні, і просить шампанського. Але шампанського немає і лікар-німець дозволяє випити йому згубної для туберкульозу горілки, а так, як горілки теж не знаходиться, то для цього підходить ціла склянка чистого спирту, котра «не очікувано добре вплинула, пульс встановився, японський матрос зник, Чехов заснув». Коли він одужав, то письменник став нобелівським лауреатом і засвоює фонд свого імені, упорядником котрого стає його племінник актор Михайло Чехов. Той підкупляє за нобелівські гроші «крайніх ультра-революціонерів» Свердлов, Каменева, Сталина і організовує їх втечу за кордон за умови припинення будь якої політичної діяльності. І доля Росії змінюється...» [151, с. 31 – 32].

Звичайно, такий «глобалізм» виглядає кощунством, але він приваблює, а подібної літератури вистачає. Виникає містифікація, більше того, біополітика як презентація псевдоцінностей, псевдофактів, тобто тих предметних та візуальних реалій, що цінностями не є. Н. Маньковська пише: «Містифікаторська контрфактичність зайшла так далеко, що Державний Ермітаж запропонував в своїх залах Головного штабу виставку петербурзького художника, головного редактора журналу «@.ru» О. Белкіна «Золото болот. Власна версія», де було експоновано імітації археологічних знахідок – всього 314 експонатів: тексти, карти, рисунки, колажі, щоденні записи, глиняні черепки, кілька золотих зображень тварин і людей, і навіть дерев'яний саркофаг з мумією» [151, с.33].

Це і є той антиглобалізм, антипроект в контексті глобалізаторських тенденцій, які свідчать про те, що утопія та антиутопія корелюють. Можна стверджувати, що подібні версії взагалі слугують модним взірцем, що легко переходить із одного образного ряду в інший – з ТБ екрану в простір кінематографу, а вже звідти в своєрідні інсценування мізансцен різного типу арт-сцени.

Наведемо ще опис театральних інсинуації, що виконав український режисер А.Жолдак. Це своєрідний досвід занурення глядача в світ гламурного тоталітаризму. Н. Маньковська пише: «Жолдак очолював харківський театр «Березіль», багато працював в Германії – перша частина його античного диптиху «Медея» вийшла в берлінському «Фольксбюне». Московські спектаклі, як свідчить вже назва, – мікс расиновської «Федри» і фантазії на тему тотального безуму сталінських часів. Дія відбувається в психіатричній клініці санаторного типу. Побут і норови тут викликають асоціації з «Польотом над гніздом зозулі» Мак-Кізі – Формана. Федра (актриса М. Міронова) виявляється дружиною крупного партійного робітника Вірою Павловною, що уявила себе античною героїнею. На сцені розгортається психотрилер з використанням множини сучасних наробіток в

сфері сценічних екранних мистецтв. Так, басейн на сцені бувшого філіалу МХАТу, здається, так і застоявся з тих часів, коли на ньому гастролював театр Л. Додіна з чеховською «П'єсою без назви». Лялькові хатинки, що його оточують, нагадують про лялькове місто в «Блискавці» Островського у постановці Г. Яновської. Різкі переходи з однієї епохи в іншу, неочікуване розгалуження сюжету мають чисто кінематографічний характер. Як не згадати тут жінку, дружину французького лейтенанта з санаторію з прозорими стінами, без дверей, що викликає асоціації з «Догвілем» Л. фон Трігера.

Домінантним елементом сценографії стає, поміщений на сцені великий екран на вподобу того, що бачили москвичі в гастрольному спектаклі «Майстер і Маргарита» керівника «Фольксбюне» Ф. Кастрофа. Але, якщо остання відео-проекція дозволяла побачити те, що відбувається за сценою або збільшували візуальні деталі, то Жолдак пропонує самостійний кіносюжет-коментар на тему долі людської. Протягом усього спектаклю, а також антракту з маніакальною нав'язливістю повторюється сцена з життя віварія, де царює крисиний король, в екзистенційному дусі «закинутий» туди людською рукою і нею ж забраний... Живі криси з'являються в кінці спектаклю і викликають алюзії з «Чумою» А. Камю» [151, с. 41 – 42].
Висновок – вторинність поезики.

Ми привели цей опис для того, щоб показати, як антиглобалізм королює з глобалізмом. Тобто профанація античного сюжету і водночас своєрідне вкорінення його в національну історію (виникає суто тоталітарний простір сталінських часів) дає сплав локального і універсального, а водночас здійснює ту профанацію святинь, яка стає тотальною реальністю для маскульту і для глобалізаторських інтенцій культури в цілому.

О. Зінькович так характеризує проблему мультикультурних процесів: «Виринувши з-під уламків СРСР, ми думали, що головна проблема мистецтва – вижити в умовах ранкових джунглів. Проте пережита нами

«тектонічна катастрофа» – всього лише малий фрагмент тих цивілізаційних розломів, які струшують сучасний світ, названий Доменіком де Вольпеном «епохою сум'яття» [90, с. 82].

Безвихіддя обтяжується вторинною поетикою-калькою модних рецептів режисури. «Отже, як бачимо, реальним є конфлікт між прагненнями усвідомити і відстояти свою національну культурну ідентичність і прагнення до глобалізації з її могутнім модифікуючим впливом. Причому цей конфлікт переживають не тільки суспільства, що модернізується, Україна, Росія та інші пострадянські країни, а й у суспільстві, які давно модернізовані, наприклад Франція, про що й свідчить де Вільпен. Як поєднати ці різновекторні тенденції? З одного боку, мають рацію соціологи (глобалізація в усіх своїх аспектах – інформаційному, демографічному, політичному, економічному, технологічному, екологічному, культурному) – природний, об'єктивний процес і «жодними заклинаннями її зупинити неможливо». Але при тому, що процес цей не повинен бути односторонньо вигідним для окремих учасників, насправді, як відомо, культурний контакт далеко не завжди виражається у формі взаємодії. Учені виділяють чотири можливі варіанти:

- інтеграція, коли кожна із взаємодіючих груп зберігає свою культуру, але одночасно налагоджують тісний міжкультурний контакт;
- асиміляція, коли одна із взаємодіючих груп втрачає свою культуру;
- сепаратизм, коли групи, зберігаючи свої культури, відмовляються від контактів з іншими культурними групами;
- маргіналізація, коли група втрачає свою культуру, не налагодивши при цьому тісні контакти з іншими.

У світлі цього поставимо запитання: які є шанси в Україні у випадку негайної євроінтеграції, зважаючи, що контакт здійснюватиметься у свідомо нерівних для обох країн умовах?

Європа і Україна перебувають у різних фазах антропогенезу: Європа – у стані «демографічного переходу», Україна вперше стверджує себе як етнонаціональна держава» [90, с. 87].

Можна стверджувати, що це питання риторичне, його не вирішити в жодній статті, і воно не вирішується зараз. Це питання, однак, вирішуються як на макрорівні, так і на макрорівні, у контексті іманентних, урбанізаційних, глобалізаційних, інтегративних інтенцій, що трансформують, як ми бачили, і театр, і оперу та інші види мистецтв. Звичайно, політичні питання не є домінуючими в культурі. І культура не зводиться до політики, але ми вже звикли політизувати культуру як таку. Проблема полягає в тому, наскільки політика як влада, як воля до влади, як владний дискурс культури (йдеться про владність слова, образу, сцени, владність всіх культурних дій і подій) стає співавтором, учасником співдій інших владних функцій та інших акторів глобалізаційних процесів культури.

Висновки до першого розділу.

Аналіз проблеми культурної глобалізації свідчить, що це питання зараз знаходиться в стані підміни культурної проблематики факторами її інституалізації, а фактично поняття «культура» підмінюється поняттям «цивілізація».

Глобалізація в культурі визначається переважно на рівні презентації образної реальності (комунікативної, інформаційної) та засобів виразності, що зводиться до визначення суто об'єктних даних культуротворчості (рейтингів, флеш-імеджів, брендів тощо), тоді, як суб'єктний потенціал культури, що характеризується національною самобутністю, ментальністю, не знаходить адекватного відображення у теоріях глобалізації культури.

Розбіжності починаються з самого визначення та тлумачення феномену культури. Це переважно концепції преосвященного платонізму (культура є bastiоном та носієм духовності); діяльнісного (продукуючого)

імпульсу культуротворчості (культура є обмін діяльностей, продуктів творчості, феноменом цілепокладання та мотивації результату діяльності та «споживання» культурних артефактів); феноменологічної, етичної, естетичної та екологічної реальності відносин людини та світу, універсуму (культура є реальність, в якій людині дається світ в процесі виховання, тому з культури не можна «вийти», як і з свідомості). Вищі цінності культури визначаються як сакральні, екологічні.

Глобалізація в культурі відбувається як певна проекція економічних, геополітичних, релігійних, ідеологічних реалій на культурну цілісність буття людини, що призводить або до холізму (примату системи над її складовими – тотальний глобалізм) або антихолізму (примату особливого, підсистеми над системною цілісністю – антиглобалізм), або поміркованого редукціонізму (культура інтерпретується як норма, продукти культурної діяльності, засоби діяльності – альтерглобалізм).

Більш релевантним є підхід, що запропонований теоретиком великих систем Е. Мореном, який пропонує знайти шлях глобалізації поза межами холізму та редукціонізму, інтерпретує негентропію культурних систем як визначення механізму самозбереження системи (рекурсія). Синергетичний контекст системогенезу культури презентується тоталлогією культури як знаходженням екологічних механізмів оновлення систем культури, що визначають примат інтенсивного розвитку над екстенсивним.

РОЗДІЛ II. ВИДОВІ ТА ЖАНРОВІ СПЕЦИФІКАЦІЇ МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

2.1. Оперне мистецтво як феномен діалогу культур

Опера як цілісність сценічних, вокальних, драматургічних і інших ознак мистецтва є однією з тих синтез, які пережили століття. Зараз вона проходить складний іспит на випробування спокусою глобалізації, модифікації образного потенціалу, надання їй тих властивостей, що роблять оперний сценічний простір більш поліфонічним, синтетичним, включаючи мультимедіа в обробці трансформації видива в екранному просторі. Адже опера також залишається архівом, камерним жанром, варто згадати, що вона походить від флорентійських камерат і в певній мірі зберігає той сценізм, ауру, яка належить безпосередньому контакту глядача і слухача. Естрада вже втратила цей контакт, все більше і більше розмінюється на шоу-бізнес і розширює свій сценічний простір на помості медійних інтроверсій. Опера зберігає культурно-історичний потенціал, але ми маємо декілька моделей розуміння опери.

Це модель домівки, помешкання, і це фактично саме та модель, яка спонукала до утворень різного типу камерат – дворянських гнізд, домашніх опер. Варто згадати оперу С. Мамонтова, де зустрілись Н. Забела і М.Врубель. Римський-Корсаков писав для цієї чудової майстрині сопрано опери, а М. Врубель був причетний до того симбіозу сценічного мистецтва, який виникав у власній опері С. Мамонтова. Проте такий тип камерат, звичайно, розмивається, опера швидко виходить за межі італійського простору.

Всі вокалісти, що виховані на оперних партіях, перетинають кордони, починають співати в різних музичних гуртах, легко адаптуються до будь-якого оперного простору, будь-то німецький, віденський, будь-то простір Великої Британії, Італії, Франції та ін. Чому так? Тому, що опера з самого початку є інтернаціональним, наднаціональним явищем. Опера ніколи не

була суто національним надбанням, вона завжди була мультикультурним явищем, адже завжди була тим жанром, що створював свій власний синтез. Втім ми якось забуваємо, що синтез мистецтв в опері не є замкненим, усталеним і статичним. Його динаміку теж не варто переоцінювати, бо він достатньо обмежений в своїх можливостях, саме камератних вимірах, адже цей жанр розвивається.

На оперу впливає сакральне мистецтво, а опера в свою чергу впливає на сакральне мистецтво і адаптує в собі всю ту літургику, той містеріальний синтез, який належить виконавству сакрального типу. Це одна із найближчих синтез опери. Можна також стверджувати, що музичність оперного простору, в якій вихована пластика балетних екзерсисів, потім вже належить балету самому по собі, який має пам'ять оперного ґатунку і оперного поштовху, яка ніколи не залишає балет. Можна стверджувати, що вокал, який проходить вишкіл оперного сценізму, втілюється також в естрадний простір.

Дуже часто оперні співаки поєднують в собі естрадні можливості вокалу, одними з таких був Муслім Магомаєв. Оперний синтез свідчить про те, що опера існує як сценічний синтез, синтез мистецтв, що здійснюються в імпліцитному вигляді в інших видах мистецтв. Це завжди мультикультурний синтез, який свідчить, що опера, починаючи з італійського простору камерат, стає мультикультурним явищем, виходить на широку сцену, яку вона з самого початку зазначила як європейську, так і планетарну.

Якщо говорити про діалог в оперному мистецтві, то діалог не варто зводити лише до інтеракції. Діалог культур, який в певній мірі стає вже формульною схемою або шаблоном інтерпретації, не потрібно визначати як суто екстенсивне явище спілкування. Діалог є явище полікультурне, суто європейське.

Так, Д. Пітерс констатує: «В певних колах діалог набув подоби священного статусу. Його вважають найвищою формою людського

спілкування, сутністю ліберальної освіти і засобом учасницької демократії. Через свою двосторонність та інтерактивність діалог ставиться вище від односторонньої комунікації мас-медіа і масової культури» [179, с.41]. Найчастіше вбачається лише комунікативний аспект поняття «діалог», але автор доводить що діалог – це лише своєрідна модель комунікації, яка надзвичайно універсалізується, цим поняттям зловживають. Більше того, діалог виглядає як певна надцілісність культурного спілкування, що не є його адекватним визначенням.

Д. Пітерс пише про дві моделі культурної інтеракції: діалог і розсіювання. Якщо діалог походить від Платона, Сократа, іменем якого просякнуті всі діалоги платонівського циклу, то розсіювання має іншу фігуру презентації – Ісуса Христа. Христос не впевнював розмовами, він впевнював чудом. Чудо, яке він ніс, тут же перетворювалось на дію, але феномен події, тобто дієвого втілення в образ, в образну конструкцію не помічався. Якщо сократичний діалог з самого початку маркував подією, був образним втіленням ситуації, то діалог в Біблії, діалог промов Христа – це вже дія як така.

Можна стверджувати, що М. Бахтін дуже гостро означив цей аспект і зазначив його як вчинковість діалогу. Дослідник пише, що діалог несе в собі подієвий аспект, який він зазначає як вчинок, але діалог несе в собі й феномен розсіювання. Тобто радикальний монологізм, радикальне заперечення інтеракції дає можливість свідчити, що будь-яке спілкування вже є диво. Це ж можна сказати і про оперу.

Опера як діалог мистецтв, як їх синтез, їх єдність водночас є образом дива, чуда – художній, вокальний, музичний образ, який впевнює не словами, не розмовами, а своєю образною сутністю. Ця образна сутність презентується як полімодальний синтетизм, який походить ще від античної хореї і свідчить про нерозривний зв'язок мистецтв, який утворюється «тут і зараз» на сцені.

Якщо опера позбавиться цих можливостей онтологічного втілення образу на сцені, вона перетвориться на мюзикл, кіно-версію візуальної продукції та ін. Опера втратить глибинний образ дива, який не можна звести до діалогу. Але опера живиться саме діалогізмом, а внутрішня дихотомічність діалогу і дива, внутрішня напруга інтеракції, взаємодії, впливу проходить через всі ознаки видових специфікацій мистецтва і відбувається як одивнення, втілення дива, чуда в душі всіх тих, хто сприймає сценічний образ. Адже цей естетичний аспект глибинного діалогу в опері випадає із інструментарію дослідників опери як минулого, так і теперішнього часу.

Д. Пітерс пише: «Сократ і Ісус – центральні постаті для морального життя західного світу. З давнини їхні збіжності і розбіжності були предметом обговорення. Обидва вони були іронічними, відповідали запитанням на запитання; обидва вони – мученики, чиє царство не в цьому світі; учителі, безпосередньо від яких до нас не дійшло жодного слова – тільки перекази певним чином упереджених учнів; і через те – особистості, чия історична актуальність викликає величезне здивування і зацікавленість. Обидва вони навчали любові і засіванню, але їхні наміри були різними. «Сократ» у платонівському «Федрі» пропонує один погляд на дискурсивну діяльність: античне життя діалогу. Притчі, приписувані «Ісусові» Євангеліями, дають інше бачення, незмінне і відкрите розсіювання, адресоване всім, кого воно може стосуватися. Ці дві концепції комунікації – близький і тісний діалог і вільне розсіювання актуальні і сьогодні» [179, с. 43].

Втім тут естетичні категорії відступають і виникає єдине слово, яке поєднує діалог, розсіювання, диво, банальне говоріння, комунікацію. Об'єднуючим фактором стає любов. Але, якщо згадати Вол. Соловйова, його трактат «Смисл любові», то він доводить, що Ісус Христос, який сам є

любов, який любов'ю перетворив цей світ, не мав жодного із своїх предків, які б любили один одного. Він народився із нелюбові.

Оперу теж можна позначити подібним чином: жоден з її компонент не має того, що зветься «любов». Балет має пластику, вокал має голос, сценографія має образ, сцена має поєднання пластики і жесту, але всі разом вони створюють те, що зветься «диво» і те, що зветься «любов». Носієм цієї любові не є окремий протагоніст театральної музичної драми, яка зветься оперою. І тому суб'єкт оперного мистецтва є анонімним, тому так легко багато разів ставиться опера що року, і тому так легко вона інсталує свої образи із століття в століття. Вже двісті років минуло с того, як Гулак Артемовський прийшов в цей світ, а «Запорожець за Дунаєм» на сцені провінційних театрів України живе своїм власним життям, яке дарує йому цей співак, актор і композитор.

Д. Пітерс пише: «У цілому «Федр» є набагато більшим за просту суму тривог з приводу впливу технологій на людські стосунки. Критика писаного слова – це лише частина ширшого аналізу розривів у душі й бажань, якими сповнений кожен акт комунікації. Зосереджуючись на проблемі, коли варто, а коли ні поступатися пристрасним домаганням, і підносячи еротично наповнене, проте безтілесне єднання душ, «Сократ» ясно говорить про те, що малося на увазі у більшості тривог ХХ століття стосовно комунікації: гостре бажання контакту з недосяжним іншим. У «Федрі» питання полягає не в засобах (медіа), а в любові; не у техніці, а у взаємності. Чутливості діалогу до нових форм виростає з оцінки потенційної дистанції і розривів між людьми...» [179, с. 45].

Найголовніше є те, що проблеми комунікації, діалогу культур в нашому випадку, проблема взаємодії на метакультурному, метахудожньому рівні є проблема взаємодії з недосяжним і невідомим Іншим. Великий Інший, будь то Бог, будь то Абсолют, якщо йдеться про сакральний вимір, будь то альтер-его митця, кращий образ «Я», від імені якого пишеться п'єса, драма,

відіграється опера, або щось інше, стає носієм дива, розсіювання. Саме він – недосяжний і близький, саме він є суб'єктом того синтезу мистецтв і тієї події, яка здійснюється тут і зараз на сцені. Саме тому опера живе, тому вона долає бар'єри, саме тому будь-яка інтеракція перетворюється на розсіювання, а сіячем, тим, хто засіває, хто несе Слово-Логос, стає будь-який новий співак, новий диригент, режисер, актор дії, який здійснює комунікацію.

Проблема недосяжного Іншого і, взагалі, проблема звернення до нього, дія від імені цього далекого недосяжного Іншого – це проблема всієї світової культури. Це абсолют давнього Єгипту, це абсолют античності, Середньовіччя, абсолют стилю модерн, авангарду і вже абсолют, як не дивно, сьогоденного часу, який пов'язується з постмодернізмом.

Якщо царство Боже на землі хотіли побудувати більшовики в його брутальному доісторичному варіанті, якщо його хотіли втілити у образі художники авангарду – К. Малевич, В. Кандинський, П. Філонов, а ще раніше діячі срібного віку – М. Бердяєв, П. Флоренський, а ще раніше художники та архітектори стилю модерн, близьким до яких був С. Дягілев з його театральними екзерсисами в Парижі, то царство Боже як сценічний простір – це та метафора, яка не обов'язково прочитується в сакральному варіанті і в сакральному просторі. Це той завершений, здійснений дух творчості, який прийшов на цю землю, на цю площину, на цей поміст і тут став образом. Якщо цього не буде, то не буде мистецтва, не буде опери, не будь ніякого синтезу. Тому проблема Великого Іншого, від імені якого співає, діє той чи інший актор, – це та універсальна проблема, яка в опері завжди живиться сценізмом. Цей сценізм є універсальним, всезагальним і планетарним. Але мало хто говорить про це, саме цей аспект чомусь не помічається.

М. Бахтін, обґрунтовуючи ідею діалогу, пише: «Етична і естетична об'єктивація потребує могутньої точки опори поза собою, в певній дійсно реальній силі, з середині котрої я міг би бачити себе як іншого.

І справді, коли ми споглядаємо свою зовнішність – як живу і приєднану до живого зовнішнього цілого – скрізь призму тої душі, яка оцінює можливу іншу людину, ця позбавлена самостояння душа іншого, душа-раба носить певний фальшивий, абсолютно чужий етичному буттю-співбуттю елемент: саме це непродуктивне, узагальнююче породження або народження позбавлене самостійної цінності, цей дутий, фіктивний продукт, що псує оптичну чистоту буття; тут ніби здійснюється оптична гра-підстановка, створюється душа без місця, учасник без імені та без ролі, дещо абсолютно позаісторичне» [20, с. 30].

Йдеться про те, що людина не може бути естетично самотньою, вона завжди шукає себе в іншому і бачить себе з позиції іншого, звертається до себе як до іншого, не розрізняє іншого і себе. Але це самостояння душі в іншому, що належить продуценту, належить естетичному суб'єкту, є, за М.Бахтіним, душа-раба. Кращої дефініції естетичного суб'єкта в сценічному мистецтві не знайти. Тобто виникає досить цікава ситуація подвоєння сценічного «Я» на «Я» звичайне, яке існує тут і зараз, на цій площині, співає, і «Я» абсолютне, ідеальне, яке може не співати, може лише помічати цезури та крапки, які є тим дискурсом мовчання, який існує поза світом продукування мелодії, дії, події і вокального дискурсу.

Отже, можна стверджувати, що сама проблема діалогу не є проблемою механізму переносу образів – комунікації, взаємодії. Це проблема, передусім, естетична та етична. Етична як звернення до кращого, іншого «Я», до Абсолюту, від імені якого відбувається вчинок, подія, відбувається акт мистецтва. Естетична – в тому розумінні, що це чуттєва передача образної енергії образного змісту і всього того, що поєднує людей в просторі комунікації.

М. Бахтін говорить про абсолютну потребу людини в іншому, про абсолютність виміру іншого, говорить про позазнаходженість іншого як дистанціювання, як потрібну і необхідну реальність спів-буття буття. Це і є той внутрішній діалог, який і помічається, і не помічається. Більше цього, цей діалог є розсіювання, є диво самовдосконалення, самозвернення і диво зростання в кожному окремому акторі Абсолюту, яке можна зазначити як образ, як естетичний акт. М. Бахтін пише: «Душа, що вчувається зсередини, є дух, а він є позаестетичним (як й позаестетичним є тіло, що вчувається зсередини); дух не може бути носієм сюжету, бо його взагалі немає, в будь-яку мить він завданий, йому ще потрібно заспокоїтися самому в собі...» [20, с. 98].

Тут чудово показано, що дух є душа, дух – внутрішня цілісність «Я» – не має виходу з небуття самоті поза дією та подією на сцені, а душа, яка переходить за межі свого «Я», має лише сором, має лише етичну дистанцію. Ця дистанція стає естетичною лише тоді, коли виникає Інший, Великий Інший, який робить людину всеосяжною. Ця інтерактивність, інтермодальність всіх станів «Я» як естетичне відношення, акт комунікації обґрунтовані транспозицію, переходами меж «Я» та «Іншим». Це обмін місцями, цей той театр, та естетична сцена як модель чуттєвого всесвіту, яка свідчить про діалог мистецтв, діалог людей, діалог культур, діалог як грецьку парадигму обміну місцями і водночас розсіювання. Відбувається чудо єднань «Я» і «Ти», диво, яке виникає саме в цьому діалозі. Отже, ми потрапляємо в досить цікавий простір етичних та естетичних адекватій сценічного образу: метафізичний, глибинний, фундаментальний, без якого взагалі розмова про мистецтво, про синтез мистецтв, зокрема про оперне мистецтво є зайвою.

М. Бахтін говорить про сповідь, що є дуже близькою до розсіювання, говорить по дух, про внутрішню динаміку самовідповіді, самозвернення до абсолюту, що є естетичною реальністю. Фактично тут закладений блискучий

тонкий механізм самовдосконалення, коли Інший як суддя вдрукований в саморефлексію, в самосповідь, в самозвернення до себе. Так, виникає можливість самовдосконалення, саморуку «Я» як образної цілісності естетичного буття.

Отже, всіх філософських, метафізичних, естетичних, етичних міркувань не достатньо, щоб говорити про оперу. Потрібно побачити феномен сценізму як образ сцени, як комунікативний, естетичний, мультикультурний феномен.

Наприкінці ХХ століття Україна має декілька театральних епіцентрів, які продукують оперне мистецтво. Можна вважати, що їх шість. Це Одеський найстаріший національний академічний театр опери і балету, Київський національний оперний театр імені Т. Г. Шевченка, Львівський національний академічний театр опери і балету імені С. Крушельницької, Харківський національний академічний театр опери і балету імені М.Лисенка, Донецький національний академічний театр опери і балету імені А. Солов'яненка, Дніпропетровський національний академічний театр опери і балету. Можна ще вказати на такі відомі національні театри, як оперну студію при Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського та Муніципальний академічний театр опери і балету для дітей і юнацтва та ін.

Проте, якщо говорити про оперне мистецтво, звичайно, воно не визначається, ані кількістю театрів, ані кількістю вистав. Оперне мистецтво визначається тим духом, який є внутрішнім спокоєм сценічного простору, що потребує душі, потребує гурту, злагоджених сценічних зусиль щодо здійснення синтетичного комплексу того організму, який зветься опера. Можна вважати, що це банальні констатації, але ми про них мало говоримо. Можна стверджувати, що сьогодення ситуація оцінюється досить і досить по-різному, навіть два автора, відомі музикознавці О. Зінькевич і М.Черкашина-Губаренко розбігаються в своїх оцінках. Це і не дивно. Не

дивно тому, що ситуація, яка склалася у пострадянському просторі не може бути однозначно оціненою, але інколи дивним виглядають ті крайнощі і ті демаркації, які проводяться в просторі музичної культури.

Наведемо, за О. Зінькевич, деякі назви опер з репертуару українських композиторів 50-90 років (список надається вибірково). В 1946-1959 роках виникають такі роботи, як «Собака на сні» Сандлера, «Лейлі і Меджнун» Мейтуса, «Честь» Жуковського, «Молода гвардія» Мейтуса, «Одним життям» Клебанова, «Богдан Хмельницький» Данькевича, «В степах України» Сандлера, «Довбуш» Людкевича, «Украдене щастя» Мейтуса, «Назар Стодоля» Данькевича.

60-ті роки визначаються такими полотнами, як «Арсенал» Майбороди, «Пропозиція» Грабовського, «Тарас Шевченко» Майбороди, «Гайдамаки» Білаша, «Комуніст» Клебанова, «Загибель ескадри» Губаренка.

В 70-ті роки – «Мамай» Губаренка, «Вірочка» Іщенка, «Листи кохання» Губаренка та ін. [91, с. 348].

Поступово опера від монументальних офіційних форм презентації влади звужується, стає тими камератами, тим камерним простором, який досягає своєї межі в моноопері «Листи кохання». Проте оперний репертуар дуже важко знаходить свої обрії, які переважно тяжіють до ретроархіізуючих інсталяцій.

О. Зінькевич в статті «А. П. Чехов і українська опера» зазначає, що навіть сама назва цієї статті є провокативною. Чехову не присвячено жодної оперної композиції в Україні. Так, в 1963 році в спілці композиторів України обговорювались твори молодих композиторів В. Сильвестрова і Л.Грабовського, які якраз і намагалися здійснити свої роботи за А. Чеховим. Такі твори, як «Палата № 6» В. Зубицького і «Ведмідь» Л. Грабовського, так і не побачили життя. Хоча твори «Арсенал», «Комуніст», «Червоні козаки», «Брати Ульянови» були тими, що не покидали рампу [91, с. 334 – 335].

Ця сумна інтонація свідчить про те, як важко виборювалась оригінальність камерного малого простору, коли Чехов відкривав внутрішній світ духу, світ який потребував душі – оперної душі, драматичної душі, душі сценічної. Так, зараз досить дивними виглядають цитати з періодики відомих акторів-співаків, які знаходить О. Зінькевич. Вони відверто резонують з сучасною оцінкою творчості Дмитра Гнатюка. Звичайно, цей співак пережив свій час, він – вже жива історія (цей текст писався, коли Д. Гнатюк ще був живий – А.А.), але слова, які знаходить О.Зінькевич, характеризують його не з кращого боку. «Ми з великим ентузіазмом прийняли за роботу над новою роботою Жуковського «Молодість», в котрій розповідається про засвоєння цілині. Це набагато цікавіше, ніж перевтілюватися в легендарних героїв. Мені випала честь співати головну партію – трактористці-цілинника Павло. Я віддам свої сили і талант, щоб в образі Павла побачив себе кожний тракторист» [Цит. за: 91, с. 337].

Здається, що цей текст написаний не співаком. Це типовий клішований журналістський сленг, який можна було легко прищепити до будь-якої партії, до будь якої оперної, образної конфігурації, як це часто і робилося. Реанімація зараз цих текстів виглядає своєрідною соц-артівською інсталяцією. Також виглядає інсталяцією соц-артівського кітчю і реанімація тексту рецензії на прем'єру опери Сандлера «В степах України», за п'єсою Корнійчука. «Молодь добре справилася з важким завданням – створити образ знайомих всім нам простих радянських людей. Саме це значно складніше, ніж грати фараонів, жерців, царів, котрих ми ніколи не бачили» [Цит. за: 91, с. 337 – 338].

Можна процитувати чудовий твір в 3-х томах Леоніда Ілліча Брежнєва. Ці томи у збільшеному масштабі справно возилися Червоною площею, вони написані тим же журналістським штибом, а назви глав майже повторюють назву опер тих часів. Той самий сленг, та ж сама журналістська хватка, той

же самий стиль. Тут нема нічого не від Гнатюка, не від того вокалу, який існував на сцені. Проте чомусь ці слова персоніфікуються в сьогоденному часі саме цими іменами, знаходяться тексти, які видаються за документи доби, хоча це симулякри. Це текстуальна реальність, що є цілком анонімною. Ця реальність не відповідає тій правді сцени, яка існувала поза ідеологічним диктатом і поза ідеологічними нормами. Можна стверджувати, що ті великі полотна опер, які в неадекватній формі існували в сценічному просторі 60-70 рр., зберегли професіоналізм і в певній мірі стали засадою новітнього етапу культуротворчості, який дуже важко оцінити зараз.

Процитуюмо одну із статей газети «День», № 30, вівторок 19 лютого 2001 рік, яка здійснена майстром критики М. Черкашиною-Губаренко. Стаття називається «Шлях у бессмерттыя», присвячена ювілеям С. Гулака-Артемівського, С. Турчака, Р. Вагнера, Д. Верді, С. Рахманінова. Ціле сузір'я імен і ціле сузір'я ювілеїв.

«В програму конференції увійшов спектакль оперної студії Національної музичної академії за твором С. Гулака-Артемівського у постановці корифея українського оперного мистецтва, видатного співака і режисера Дмитра Гнатюка. У вступному слові до спектаклю Дмитро Михайлович розповідав, що «Запорожець за Дунаєм» супроводжує його протягом всього творчого шляху, починаючи з перших кроків як майбутнього співака через багаточисельні виступи у партії султана на столичній сцені і до здійснень різних режисерських втілень опери» [234].

Так, в різних статтях ми бачимо дві постаті одного актора-співака: постать людини, яка берегла дух, душу і постать людини, яка в 60-х рр. в рамках агітпропу говорила ті слова, які написали журналісти. Наш час – час інтерпретації, а інтерпретатори дуже часто роблять сцену такою, якою вони хотіли б її бачити. Дивно, але це був не кращий спектакль, який ставлять на молодіжній сцені Національної музичної академії. Студенти грають краще репертуар, ніж артисти, які входять в штат цієї трупи. Це і не дивно, у

студентів завжди все попереду, вони вкладають всю душу, а цей душевний надрив, зрив і перспектива, яка існує саме в цій студії, дає надію, що опера буде жити.

Є сенс процитувати статтю Анеліни Єфіменко «Успіх українських співаків на сцені баварської опери», «День», № 32, четвер 21 лютого, 2013 рік. Йдеться про виставу «Борис Годунов», де у модерновій версії Борис Годунов є олігархом, опозиціонером, монархом, журналістом. Відбувається така своєрідна метаморфоза, яка в дусі глобалізаційних інтроверсій образів утворює псевдо-діалог культур, який діалогом взагалі важко назвати (діалогом у бахтінському естетичному вимірі).

«Видатною подією сценічного життя Мюнхена стала прем'єра опери Модеста Мусоргського «Борис Годунов». Нову історію про російського царя представив на сцені баварської державної опери іспанський режисер-радикал Калісто Бейто (історичний конфлікт влади, народу постановник переніс в наш час). Політичну ситуацію Росії XVI століття співставлено з Єврокризою XXI століття, постать Бориса – із зображеннями на плакатах політичними лідерами: Путіним, Саркозі, Бушем, Обамою, Берлусконі, Камерона та ін. Для мюнхенської прим'єри режисер обрав початкову версію опери (без польського акту і сцену під Кромами). Маєстро Кент Нагано знайшов ключ до партитури Мусоргського як попередника європейського модернізму. Завжди контрольовані емоції диригента досягли у виставі високого емоційного напруження. «Борис Годунов» – це остання велика прим'єра Кантона Нагано на сцені баварської державної опери (з 2015 р. диригент переходить на посаду музичного директора Гамбургської опери).

Великий успіх вистави забезпечила майстерність українських та російських виконавців. Глибоко розкрив образ «нового» Пімена у ролі опозиційного монарха-журналіста зірка української сцени – український бас Анатолій Кочерга. Образ послушника Григорія Тrepьєва, який в останній сцені стає вбивцею дітей царя, втілив російський тенор соліст Маріїнського

театру Сергій Скороходов. А у ролі царя Бориса виступив молодий український співак (1976 р. народження), нині соліст гамбургської опери – Олександр Цимбалюк. На сцені Борис не стільки цар, скільки впливовий, владний, але внутрішньо розколотий образ сучасного олігарха» [86].

Ось такі, досить протилежні і абсолютно сучасні інтерпретації бачимо в просторі культурних, якщо не імпровізацій, то у всякому разі театральних екзерсисів щодо втілення образів класики. Звернемося ще до статті О.Зінькевич, яка поставила дійсно цікаві проблеми саме київських камерат, проблему оперного камерного простору, який міг би здійснитися саме в 70-ті роки в Києві. О. Зінькевич пише: «Не говорячи про багато особливостей опери, підказаних композитору саме першоджерелом, нагадаю лише, що саме музика Ю. Іщенка допомагає виявити в оповіданнях Чехова не наявні ремінісценції – безсумнівний зв'язок з «Євгеном Онегіним» Чайковського, що проявився у творі Іщенка. Його «Вірочка» здаються спресованими – до спільності алюзій – дві ключові картини «Євгенія Онегіна» Чайковського (ключові в ролі його Тетяни) – сцена з листом (друга картина) і сцена сповіді (третя картина). Однак це не результат певного домислу композитора і лібретиста, їх вільного привнесення в оповідання Чехова нового тексту і сенсу» [91, с. 340].

Ми бачимо внутрішній діалог, що виникає всередині оперного мистецтва – одного нездійсненого твору, який відбувається як гра, алюзія, спосіб концентрації досвіду, який є сценічним. Це й є діалог культур, діалог поколінь, діалог інтерпретацій опери Чайковського в опері Іщенка. Здається, що це цікавий референт для того, щоб показати, що опера як діалог культур – це не лише діалог міжкультурний, діалог між культурою Росії і України, Німеччини як ми бачили у варіанті баварської опери. Це також діалог культур внутрішній, іманентний, де оперна подія резонує ті культури, що вже пішли від нас. Діалог відбуваються як реанімація, як своєрідна

регенерація сценічного досвіду та його втілення в новітніх образних імплікаціях.

О. Зінкевич відтворює хронологію міжкультурного оперного діалогу скупими мазками: «1983 р. – з'явилася «Палата № 6» В. Зубицького, що вирішена в традиціях декламаційних опер Мусоргського («Одруження») і Шостаковича («Ніс»).

1988 р. – телевізійна вистава «Вірочки» Іщенка.

1989 р. – Ю. Іщенко закінчує клавір (у 1991 р. – партитуру) опери «Водевіль» (за оповіданням «Жах» з використанням фрагментів «Оповіді невідомої людини»);

1996 р. – клавір (1999 р. – партитура) опери Ю. Іщенка «Дядя Ваня» за незвичним для української опери жанрово-драматургічним типом. Це «великоформатний» варіант камерної по своїй суті опери: її виконання розраховане на два вечори.

2006 р. – вистава «Палата № 6» В. Зубицького оперною студією НМАУ імені П.І. Чайковського» [91, с. 342].

У 90-х рр. вже проявився масштаб змін тисячоліть, саме тут була потрібна фреска, саме тут на межі тисячоліть потрібен той монументальний пафос, який прозвучав у постаталітарному просторі. Але митці, які народилися як художники 70-х рр. (Станкович, Іщенко, Сільвестров та ін.) вже не мали змоги повторити свій вчинок двадцятирічної давності. Не можна казати, що повернутися в минуле неможливо, але не виникло саме тої ситуації, саме того монументалізму, того підйому, який формувався в ті часи. Тихо, непомітно відбулася зміна тисячоліть. Залишився в занепаді симфонічний жанр, оперний жанр перебуває ще в більшому занепаді.

М. Черкашина-Губаренко прямо свідчить про цей факт: «Прикро, однак, доводиться констатувати значне відставання української оперної культури від сучасних вимог. Якщо на Заході вже кілька десятиліть активно відроджуються оперні твори доби бароко, а опери Мантеверді і Генделя є в

репертуарі майже всіх оперних театрів і мають незмінний успіх у публіки, то в українських оперних колективах цей репертуар ще не засвоєний, не кажучи вже про автентичне виконання старовинних партитур. Останнім часом репертуар українських оперних театрів значно збіднів в порівнянні навіть з радянськими часами: у ньому надто обмежено представлена творчість українських митців, втрачено інтерес не лише до багатой спадщини національних композиторів, а й прагнення стимулювати появу нових українських опер, про що раніше постійно дбали театри та репертуарно-редакційна колегія Міністерства культури» [235, с. 118].

Пострадянський простір – це складний обшир культури. З одного боку, театри виживають, вимушені їздити все більше і більше на гастролі, з іншого боку, працюють на споживача, репертуар спрощується, інтелектуалізм вимивається і, не маючи потрібних дотацій, театр повинен перетворюватися на щось подібне агітпропу. Як не дивно, але повернення в минуле – це той процес загальної інсталяції історії, який відчуває не лише Україна. Так, якщо в Росії, наприклад, у Маріїнському театрі є така особистість, як Валерій Гергієв, то у нас таких немає. Отже, трансформації сценічного простору, які відбулися на пострадянському просторі, свідчать про те, що бізнес, агітпроп, інтелектуалізм, універсалізм і вокалізм – це той перетин категорій, який дає можливість описати оперну сцену в контексті сьогodнішніх «діалогізуючих» інтенцій.

М. Черкашина-Губаренко дає широкий екскурс панорами бачення опери як своєрідних міжкультурних реалій, свідчить про те, що рятівним для України, як і для Росії, є звернення до слов'янського бароко. «Звертаючись до новітньої історії української оперного театру, слід згадати лідерів-диригентів, які піднесли його на нову висоту, здійснюючи самостійну художню політику. Серед них – Констянтин Симеонов і Стефан Турчак у Київській опері, Ігор Лацанич у Львові, Борис Афанасьєв в Одесі, а з часом – у Дніпропетровську. У Києві постановочний стиль готувався під

вирішальним впливом сценографії Федора Нідора, спільно з яким у єдиній команді працював відомий режисер Дмитро Смолич. У Львові режисура не відзначалась яскравістю, але багато чого було досягнуто талантом унікального сценографа-мислителя Євгена Лисика. У Харкові певний час театр формувався переважно під впливом режисерських рішень. Головний режисер Володимир Лукашев протягом тривалого періоду був лідером-керівником колективу. Переважно режисерським в тіж роки був й Донецький театр, політику якого активно формував Євген Кушаков, хоча поряд із ним працював Ігор Лацанич, який лише після переїзду до Львова став у своєму театрі справжнім лідером», – констатує М. Черкашина-Губаренко [235, с. 123]. Вона доводить, що музичний театр, опера є синтетичним явищем і реформатором оперного мистецтва були справжні лідери театральної сцени – це були або співаки, або режесери, або композитори. Так, приклад Г.Малера, який не написав жодної опери, але керував оперним театром, – це унікальний вчинок оперного Gesamtkunstwerk.

Отже, ми потрапляємо в цікаву ситуацію, що в опері нема сенсу розбігатися по великому горизонту планетарної сцени, вона і так з самого початку є планетарною, мультикультурною і синтетичною. В опері простіше вступити в діалог з іншим оперним контекстом, контекстом іншої країни, бо Великий Інший – є образом сценічного абсолюту. Якщо оперу звільнити від всіх інших нашарувань – релігійних, етичних, естетичних, культурних, які живлять оперу як метасинтез, як глибинний імпульс до симбіозу, єднання режисерської, вокальної, композиторської діяльності та ін., то опера перестане існувати. Все це дає можливість говорити про те, що завжди знаходиться лідер, займенник („Я”) сценічному абсолюту, виникає опера як цілісність діалогізуючого, пульсуючого організму, який не може жити без діалогу і без розсіювання. Адже це розсіювання відбувається як поліфонічний акт, де кожен створює диво, кожен вібрує, резонує і дає можливість здійснитися синтезу як загальному диву вистави.

Як би гіпотетично не виглядали ці слова, але їх варто визначити як конституативні і глибинні формуючі засади оперної події, яка без цього деградує, перетворюється на мюзикл, на суто видовищний спектакль, який не має нічого спільного з сценічним оперним синтезом. Проте К. Нагано, який ставить оперу Мусоргського, отримав от таку характеристику у М.Черкашиної-Губаренко. Її варто привести, щоб не переоцінювати західні інсталяції оперного мистецтва.

«У сезон 2006 – 2007 рр. баварську державну оперу очолив видатний диригент зі світовим ім'ям Кент Нагано. Американець японського походження, Нагано, як інші музиканти такого масштабу, став за роки своєї успішної кар'єри воістину громадянином світу. За його плечима робота з провідними оркестрами і оперними колективами різних країн. Він стояв на чолі симфонічних оркестрів в Монреалі й Халлі, був музичним керівником національної опери в Ліоні. До свого призначення генеральним музичним директором, а паралельно – інтендантом баварської державної опери, Кент Нагано, виконував обов'язки шеф-диригента Берлінського симфонічного оркестру і одночасно був провідним диригентом оперного театру в Лос-Анджелосі. Його вважають чудовим творцем сучасної музики, пропаганді якої він завжди надавав великого значення, чим відразу визначилась спрямованість двох його перших сезонів у Мюнхені» [235, с.120].

Вже звичайна газетна стаття свідчить про те, що ставити саме так Мусоргського, м'яко говорячи, не адекватно, а такий панегірик цьому маестро свідчить про те, що він може поставити цей шедевр саме так. От тут й виникають складні суперечки, коли імена постановників починають формувати моду на виставу і починають робити зовсім інший світ із оперних шедеврів, які знає культура класичної опери. Опера потрапляє в той простір, який В. Бичков зазначив просто і категорично як пост-культура.

Якщо розглядати культуру по горизонталі, то це цілком адекватна дефініція, це і є феномен постмодернізму, без якого культура сучасності не

відбудеться, але наскільки звичним є для нашого глядача саме такий контекст? Можна сказати, що він нам не притаманний. І от тут глобалізація, діалог культур виглядає вже не діалогом, а монологом, виглядає щепленням, мультиверсумом спокус та іміджів, якщо не супермаркетом, де один гравець завдає правила гри, а всі грають так, наче іншого світу немає.

Це, однак, не свідчить про те, що опера не може вступати у взаємодії з хіп-хоп, з естрадою, що вона не може рівень майстерності вокалу нізвести до рівню естрадних конфігурацій. Не свідчить про те, що опера не може інсталювати свої можливості в іншому сценічному просторі. Йдеться про інше. Чи варто інсталювати історичний контекст як хеппенінг, чи варто робить з нього ремейк, явно неадекватну реальність, яка є далекою від духовного простору культури класики? Отже, глобалізація в оперному мистецтві девальвує сценічний образ, визначається не лише як уніфікація, а як зниження жанру, як деструкція образності сценічного синтезу. Адже все це, на жаль, має попит.

2.2. Естрадне мистецтво в контексті мультисценічного синтезу мистецтв

Після оперного синтезу естрадний синтез виглядає блідою калькою того величезного драматичного планетарного всесвіту, який здійснила опера як в рамках свого особистого синтезу, так і всіх інших проєкцій синтетичного образу в контексті сценічних видів мистецтв. Але з точки зору екстенсивного виміру, з точки зору насиченості технологіями, звичайно, естрада долає всі межі. І тому, навпаки, вже оперний синтез виглядає своєрідним арт-хаузом. Так, в контексті прояву екстенсивної та інтенсивної метрики форомоутворень, синтетичних реалій культури і глобалізаційних вимірів культури виникає та складна проблематика, яку можна зазначити як метакультурний синтез.

Ми чомусь зводимо синтез лише до взаємодії мистецтв. В минулому підрозділі ми намагались показати, що синтез, передусім, є іманентним, художній синтез – це діалог «Я» і «Іншого», який стає горизонтом всіх синтетичних взаємодій, тим загальним обрієм, що поєднує в собі можливості сценічного образотворення.

З самого початку естрада як вид мистецтв була підпорядкована імператорським театральним відомствам. Ситуація полягає в тому, що в Європі і в Російській Імперії аж до 1876 року на естраді не дозволялося здійснювати ті дивертисменти, які вже потім стають суто естрадними номерами. Не можна було розігрувати сцен, не можна було одягати костюми саме так, як в опері. Однак поведінка на естрадних помостах не була табуованою та жанрово обмеженою. Так, естрадна діяльність, на відміну від опери, має свої переваги. Має саме той глибинний, народний, стихійний вимір помосту, що поєднував простір відкритих помостів з народними гуляннями, видовищем вулиць, площ, ярмарок, ринку. Помостом могла слугувати проста імпровізована поверхня, яка підіймалася над землею.

Відомо, що в давній Греції цей поміст піднімали люди на плечах, а інші ставали на нього. Поміст завжди був просто неба, інколи перекривався, але те, що він був не так жорстко структурованим, як в театрі, був відкритим, створювало ту відкритість естради, яка і досі є найбільш активним і демократичним видом з мистецтв.

Втім і досі виникає проблема – що таке естрада? Якщо з оперою таких проблем не виникає, і з самого початку вона виникла як завершений синтез, який був вписаний в ряд хореографічних, вокальних, музичних і інших констант, то хореїчність естради знаходиться під сумнівом.

Згодом виникає шоу-бізнес. Тут же виникає питання: шоу-бізнес чи естрада є головним артефактом сучасної видовищної культури? Тут можна лише сказати, що багато складнощів виникає саме в контексті того, як ми розуміємо естраду. Ще з радянських часів естрада розумілася як синтетичне

надмистецтво «легкого жанру», але за кордоном вона завжди інтерпретувалася в жанрових модифікаціях. Це кабаретний театр, мюзикл, театр мініатюр, рев'ю та ін. Проте потрібно зазначити, що медійність естради, її драматургія як скорочений редукований образ, на відміну від оперного, тримається персоніфікацією змісту актором. Якщо актор в опері – це, передусім, той, хто є «симфонічною особистістю», хто продукує в собі синтетизм художнього бачення як всезагальне «Я» події, то в естраді це завжди окрема особистість.

Це особистість, яка віч-на-віч доходить до кожного і спілкується як близький співрозмовник. Це може бути співак у кафе-шантані, може бути людина, яка створює образ саме того розмовного жанру який ми знаємо з часів А. Райкіна. Отже, на межі XIX – XX століть виникають складні метаморфози, пов'язані з тим, що утворюються своєрідні театральні осередки або театралізовані середовищні майданчики: підвали, кабаре, кафе, які виникають по всьому світу. Їх назви визначають певну екзистенційну зануреність у світ бездомних котів, собак і взагалі мешканців великого міста – «Чорний кіт», «Собака, що мандрує» та ін.

Це ті хрестоматійні назви, які ставали образами буття вулиці. Тобто ми бачимо, що виникає своєрідний рецидив культивування низу культури, етнокультури – занурення в корчму, паб, шинок. Це естетичне занурення в той демократичний простір, який загубився в індустріалізації культури кінця XIX століття. XX століття вже обіграє цей простір, естрадний поміст стає театралізованим видом без прав та привілеїв театру. Чого варті захоплення комедією дель арте, які дають можливість побачити та відчути роль клоуна, актора, ліцедея, яким стає майже кожен мешканець великого міста, що приходить в імпровізований театралізований льох – естрадний простір доби.

М. Хренов, культуролог, соціолог масових подій, пише: «Естетичні горизонти масового мистецтва пов'язані з фольклором, а також з балаганом, що визначає масову рецепцію професійного мистецтва. Відчуваючи тиск

мас, мистецтво ХХ століття починає рефлектувати над потребою в організації і відповідно до використання традицій народного мистецтва.

Якщо йде мова про театр, то виникає зацікавленість до організації площ, вертепу, балаганів. Констатуючи причини інтересу до балагану, не можна не звернути увагу на ще одну цікаву ознаку культури і мистецтв ХХ століття. Йдеться про заперечення етапу в історії мистецтв, який інколи називають класичним, що походить від античності й пов'язаний з естетикою Просвітництва. Ця естетика була далекою від визнання фольклору, за що їй дорікав ще О. Веселовский, стверджуючи, що естетика рано чи пізно все одно буде перебудовуватися, бо її орієнтація виключно на мистецтво Нового часу призводить до модернізації попередніх етапів історії, котрі визначають індивідуальність митця, яким він виникає в Новому часові, що фактично в етнокультурі було відсутнім» [232, с. 229].

Йдеться про те, що ми знаходимось в ситуації своєрідного балаганно-лубкового образу, що пов'язаний з вертепом, райком, традиційною культурою. Синтез мистецтв в контексті стилю модерн, таких групувань, як «Світ мистецтв» був саме тією стихією, яка давала можливість утворення імпровізованих театралізованих майданчиків, де формувався образ тої сцени, яка в певній мірі пов'язується з естрадою. Говоримо, – в певній мірі – тому, що естрада – це більш інституалізований тип спілкування.

Інколи подібного плану групування, наприклад Д А (Дом Актера в Харькова у 20-ті роки) не були естрадними. Там збирались художники, артисти, письменники, співали під акомпанемент або без нього, але естрадним назвати це групування неможливо [128]. Капустніки, які існували в студентські роки, теж важко назвати естрадними. Отже, саме вимір інституалізації сценізму, який структурує естрадний простір як певну інституцію, свідчить про те, що ця інституалізація ставала певним мультисценічним синтезом. Чому «мульти»? А тому, що це була не одна сцена. Було багато сцен. Так, кожен з учасників прийшов на спектакль зі

своєю сценою, і всі вони збираються в одному просторі того помосту, на якому грає і відіграється диво спілкування.

Цей мультисценізм для естради є природженим. Він є висхідним, як і природженим для опери діалогізм «Я» та «Іншого», але «інший» в естраді абсолютно інакше утворює естетичний акт. Це не той, хто є ідеальним актором, субституттом сценічного абсолюту, від імені якого продукується синтез – це абсолют повсякдення. Це перший, хто зустрічається на дорозі, хто мандрує, як кошеня, як собака, як якась бездомна тварина. І саме цей демократизм дає право на буття естраді, дає можливість легко входити у всі осередки, всі помешкання великого урбанізованого міста.

Отже, урбанізована культура великих міст дає можливість звертатися до своїх фольклорних витоків. Адже це фольклор вже новітнього типу, фольклор урбанізованого простору комунікації, фольклор міста. Так, утворюється сценізм, який, з одного боку, ще є рецидивом масових свят, а, з іншого – , виникає сцена інституалізована, структурована в рамках естрадної реальності.

В 60-ті роки відбувається бум афроамериканської навали. Афроамериканський фольклор стає широким полем всесвітнього захоплення. Але це захоплення тривало певний час. Воно тут же модифікується в інші форми. Наступним кроком стає рок. Рок – це складна інституція культуротворення, яка, з одного боку, тяжіє до популярної музики, а, з іншого – до сценізму, який має суто філософські, світоглядні узагальнення. Рок швидко розгалужується: глем-рок, хард-рок, рок, пов'язаний з психоделічною сценою, важкий рок. Це своєрідна конструкція, яка визначає вокал як один із провідних і головних чинників. Вокал і ритм – це дві контрпозиції естради взагалі. Ритміка, що створена вокальною групою, вокал на естраді стають контрпозиціями, які майже не змінюються в різних конфігураціях. Адже змінюються конфігурації поп-індустрії.

Ритм і вокал в тій чи іншій мірі пов'язані з фольк-орієнтацією чи з панк-орієнтацією, з чорним репом, але доповнення вокалу інструментальною складовою, метризованим простором аранжування частіше всього – це та реальність, яка не обмежує естраду, на відміну, від оперного синтезу. Також на естраді в скороченому, редукованому вигляді залишаються хореографічні компоненти. Це або банальні підтанцювки, або доповнення «хореографічним пакетом», кластерами візуального аранжування. Отже, хореографічний мікс естрадного простору не має нічого спільного з широким хореографічним аранжуванням оперного простору.

60-ті, 70-ті роки в естрадному просторі майже автентично відбили стратегію ювенальних протестних культур. Хіпі, панки, афроамериканський присмак музики 60-х, 70-х років, ролінг-стоунг – це вже та класика, що створила полісценізм європейського мультикультурного зразка. Але фольк-музика, етнічна музика на Україні мають свої глибинні коріння, що специфікуються досить своєрідно. Це автентичний гурт Ніни Матвієнко. Це урбанізований індивідуальний простір музикування, де людина-мультиоркестр Енвар Ізмайлов створює надзвичайно гострі композиції. Це творчість Руслани Лежичко, яка своєрідно поєднує фольк з роком, це багато інших групувань, починаючи з «ВВ» і закінчуючи «Океаном Ельзи» та іншими ансамблями.

Головне позначити, що естрада в такому просторі мультикультурної інсталяції витримує і не витримує обрії своєї номінації, бо її сцена надзвичайно гостро трансформується в бік технічних інновацій, віртуалізації, стає перенасиченою всім тим контекстом техно-популяції, які входять в простір культури. Можна лише зазначити, що від камерного спілкування на перших відкритих помостах, які розташовувалися в природному ландшафтному просторі, а потім в підвалах, льохах, до інституалізованого, абстрагованого візуалізованого шоу – велика дистанція.

Естрадний синтез мистецтв в певній мірі живився тим індустріалізмом, який сформувався наприкінці ХІХ століття. Це, передусім, всесвітні виставки. У 1851 році в Лондоні та на межі століть в Парижі виникали імпровізовані майданчики. Виникали помости просто неба і естрада ставала тим сценічним «розважальником» великої події виставки, що несла в собі великі просторові і часові образи доби.

Сама по собі індустріалізація культури, зокрема Всесвітніх виставок перетворюється на своєрідну індустріалізацію естрадного типу. Кафешантани у Франції – це співаючі кафе. Монпарнас ще був околицією Парижу, саме він ставав своєрідним легітимним простором, в якому відбувалася легітимація всіх низових жанрів і конфігурацій видовищного мистецтва, що були заборонені театральним вердиктом імперських наказів.

Втім, така єдність напівсільського та урбанізованого простору давала можливість проміжних видовищних агенцій, які можна визначити як естрадні. Це були демократичні групування типу «Мулен Руж», де танці відбувалися без помосту, між столами. А також виникали більш камерні групування, які ставали інституціями клубного типу – «Ша нуар» і ін.

С. Клітін пише: «Нагадаймо, що міська влада продовжувала здійснювати строгий контроль за збереженням монополій королівських драматичних театрів в сценічному мистецтві. Нікому іншому не дозволялося грати сцени із п'єс, проголошувати монологи, читати вірші. Виступаючим в кафе було суворо заборонено носити костюми, навіть віддалено нагадуючи театральні, використовувати реквізити. Так, наприклад, за провину носити трость, або комір, що пристібається, накладався штраф у 25 франків. Жінкам-актрисам належало бути в сукнях, а чоловікам – у фраках. Але найголовніше в кафе артистам не дозволялось будь-кого зображувати, вести діалоги з партнерами, не заборонялося лише одне – співати» [109, с. 71].

Отже, вокал був тим стрижнем, який поєднував глядача та актора. Проте індустріалізація естради призводить до того, що виникають мюзик-

холи, рев'ю, кабаретні театри, клубні форми естради, що дає можливість інституалізувати сценічну хвилю естради в рамках того ж герметичного простору клубу, де членство визначало елітарність самого простору. Але клуби не витримували вимог елітарності, відчиняли двері для всіх охочих, щоб мати прибуток. Це давало можливість широкого розвитку організації естрадної сцени.

Проте все більше і більше набирає оберти індустріалізація, естрада починає співпрацювати з шоу-бізнесом. Отже, виникає багато спокус провести демаркацію між шоу-бізнесом і естрадою. Номінація «шоу-бізнес» походить від англ. show – видовище, показ. Адже естрада має теж свій контекстуальний вимір видовища, і саме в контексті видовищного простору ці поняття важко розвести. Відмінність полягає лише в формах презентації видовища і в формах його інституалізації. Якщо шоу-бізнес орієнтований на бізнес, на просування товару (арт-продукту) на ринок, медіа-ринок переважно, то естрада занята специфікою спілкування актора і глядача, що в екранному просторі шоу-бізнесу обмежено. Естетична самодостатність спілкування здійснюється як своєрідність естрадного образу, що формується на помості.

В. Зайцев пише: «Естрадність (як і кінематографічність, театральність, телевізійність) – це своєрідна естетичність, здатність ожити і виявитися в специфічних художніх формах. Естрада є тим світом, де фігурально висловлюючись, є свій сонячний спектр, своя атмосфера, а також особливий зиск, температура. Естрадність – це, звичайно, певна умовність, що піднімає людину над побутом і, в той же час, – це звернення до життя, до реальних людей. Естрадність – це не стихійний стан, а своєрідність «змови» між сценою і залом» [87, с.134].

Адже таке визначення є метафоричним, і все ж воно правильно характеризує сам принцип естради. Отже, коли естрада починає виходити в екранний простір, то редукується саме безпосередній контакт з глядачем.

Тому так часто, коли показують естрадні передачі, показують зал, щоб побачити глядача, як він реагує. Цей контекст презентації глядача є головним, визначним в презентації ТБ-видовища естради.

В. Зайцев відмічає, що в такому однобічному спілкуванні артист і глядач втрачають безпосередній духовний контакт. «До того ж спілкування в телевізійному каналі ускладнюється такими моментами, як:

- відеозапис з використанням монтажу, що найчастіше руйнує навіть умовне спілкування виконавців та глядача;
- специфічні умови сприймання вдома, можливість перервати перегляд передачі, або зовсім вимикнути телевізор;
- відсутність великої аудиторії глядачів, необхідної для повноцінного сприйняття естрадних творів, для створення атмосфери колективного дозвілля та народження спільних емоційних реакцій» [87, с. 138].

Специфікація, технологічність, презентація видовища на телебаченні здійснюють специфічні сценічні можливості, розширюють простір домівки до великих соціальних помешкань, але відбувається та демасовізація, коли маса, як один цілісний організм реагує на репліку, жест, подію, на сцені раптом зникає. Виникає багато заміників масових афектів, зокрема, – це кліп, що є своєрідним атрактором видовищності, тим простором, що здійснює монтаж підсвідомих спонук, натякувань та бажань. Його можна порівняти з гармоніями – цвяхами, або «протогармонією» у Давній Греції. Кліп несе в собі протогармонію – це незавершений організм, уламки, уривки сценічного буття. Це своєрідний надмонтаж. Адже цей монтаж стає одним із можливих синтезуючих інтеграторів, що дає можливість поєднати глядача і актора.

Можна стверджувати, що шоу-бізнес і естрада – це два обличчя одного і того ж явища. М. Переверзев и Т. Косцов пишуть: «В нашій країні поняття шоу-бізнес з'явилося порівняно нещодавно, десь в середині 1980-х років і замінило існуюче раніше поняття «радянська естрада». Сам термін «естрада»

виник у вітчизняному мистецтвознавстві на початку ХХ століття і об'єднав всі різновиди мистецтва легко сприймаємих жанрів. За кордоном в Західній Європі, Америці – це мюзикл, кабаре, шоу та ін.

Естрадному мистецтву властиві такі якості, як відкритість, лаконізм, імпровізація, святковість, оригінальність, видовищність. Розвиваючись як мистецтво святкового досугу, естрада намагалась досягти надзвичайності, різноманітності. Її можна підрозділити на три групи:

- концертна естрада, раніше вона називалась дивертисментною, яка поєднує всі види виступів естрадних концертів;

- театральна естрада (камерні спектаклі, театри мініатюр, кафе-театри, масштабні концертні рев'ю, мюзикл-холи з багаточисленним складом і першокласною технікою);

- святкова естрада (народні гуляння, свята, виступи на стадіонах, насичених спортивними та концертними номерами, а також бали, карнавали, маскаради, фестивалі» [175, с. 154 – 155]

Так, сам термін «естрада» усувається і замінюється «шоу-бізнесом». Звичайно, – це не так. Шоу-бізнес – це реальність, яка склалася в контексті екранних видів мистецтва і виробництва відео-технологій, вона належить візуальному мистецтву переважно. А естрада – це більш синтетичний простір, який асимілює в собі генеалогію того полісценізму, який можна визначити як вихід в різні сфери буття. Зокрема, вихід в простір ландшафту, що дає можливість розуміти ландшафтний простір як естрадний, де помости розташовуються просто неба. Це простір пабів, льохів, в яких утворювалися імпровізовані помости. І це простір розгорнутих художніх естрадних форм, які пов'язуються з мюзикл-холами, рев'ю та ін.

Важливо, що в шоу-бізнесі головною фігурою стає продюсер, проектант, що здійснює синтетичну функцію єднання номерів, бо фактично він відповідає за стратегію здійснення проекту. М. Переверзев и Т. Косцов відмічають: «Завдяки глобальності проектів номери в шоу-бізнесі

розділяються на декілька напрямків, кожен з котрих веде свій продюсер. Так розрізняється:

- виконавчий продюсер – довірена особа компанії, яка здійснює фінансовий, організаційний, художній контроль над виставою;
- функціональний продюсер – особа, яка відповідає за конкретні творчі організаційні компоненти, тобто виконую певні функції;
- асоційований продюсер – партнер, що частково фінансує проект і приймає участь у підготовці творчих планів головного продюсера вистави;
- лінійний продюсер – особа, яка відповідає за технологічні процеси та найбільш складні етапи проекту;
- незалежний продюсер – людина, яка самостійно складає проект без участі крупних компаній;
- формуючий продюсер, що виступає в якості режисера, співпостановника, приймає участь в малобюджетних виставах» [175, с.156 – 157].

Цього достатньо, щоб зрозуміти, наскільки ускладнюється процес просування товару (арт-продукту) на ринок. В даному випадку – це завершений образ, який має вигляд арт-програми. Це утворює ту реальність, яка виходить на PR-діяльність, на PR-директорів, коли створюється так званий PR-блок та ін.

Отже, всі групи опосередкуючої допоміжної діяльності, що існують зараз в естрадному просторі і шоу-бізнесі, мають своїх продюсерів, мають свій PR-блок і таким чином обростають тією інфраструктурою, яка виходить на рекламні акції і можливості презентації. Проте така стратифікація, вузька спеціалізація діяльності щодо презентації видовищ в шоу-бізнесі призводить до поляризації арт-продукту. Він чітко розподіляється на два страти: гламур і треш. Виникає арт-номенклатура: гламур-культура і треш-культура. Можна стверджувати, що весь присмак нецензурної лексики і взагалі широкого площадного розгулу, який утворюється у сьогоденному просторі арт-

конфігурацій будь-якого видовища, – це не є інноваціями початку нового тисячоліття. Це та стихія, яка походить з комедії дель арте, від низової культури в цілому. Ця культура є антисистемою в принципі. Як би вона не виглядала модною і тотальною, вона є лише антисистемою.

Тобто та гра образів, яка дає можливість визначити в естрадному просторі, а також в просторі видовища в цілому, зокрема в оперному просторі, метареальність «Іншого», абсолюту, ідеалу, або метафізичну реальність, яка апелює до духовності, людяності, до планетарної сцени, сцени душі актора, сцени душі того чи іншого спектаклю (якщо це опера), тої чи іншої вистави (якщо це естрадний номер) має бути структурована в просторі та часові як певна тотальна (глобальна) реальність культури. Інколи говорять, що естрада розподіляється на номери, які з'єднуються, монтуються в певну цілісність. Це так, і не так. Функціонально – це номер, а комунікативно – це образна сценічна цілісність, яка монтується у сценічних дієвих актах, що утворюють цілісність подій. Те ж саме відбувається і в оперному мистецтві. Тому ця сценічна реальність, образний монтаж як тотальність синтезу мистецтв, тотальність єдності в рамках сцени є взагалі природною для всіх сценічних видів мистецтв.

Можна стверджувати, що шоу-бізнес і естрада починають працювати в контексті демаркації гламур- і треш-культури і чітко розподіляються в рамках своєрідних жанрових опозицій. Жанрові опозиції поділяються на: фольк-орієнтацію, рок-орієнтацію, інколи вони актуалізують ті форми, що існували раніше, але зараз всі формати набувають нових жанрових і стильових конфігурацій поруч з такими постмодерними практиками, як ленд-арт (естрада на пленері), енвайронмент (естрада на імпровізованому просторі помосту в урбанізованому середовищі), перформанс (театралізована подія, яка перетворюється майже на містеріальний образ). Все це свідчить про те, що поп-арт, тобто популярне мистецтво широко адсорбує реалії

культури і несе в собі технології, які формуються в рамках популярної культури і глобалізації культури в цілому.

Н. Маньковська відмічає, що суттєвий інтерес являє собою досвід єднання традиційних і комп'ютерних методів створення музичних композицій: «Так Л. Фосс поєднує серійну, алеаторичну і електронну техніку. М. Давидковський створює електроакустичну музику, поєднуючи електронні і акустичні ефекти, а також імітуючи звичайними засобами комп'ютерну музику. В своїх інтерактивних імпровізаціях Дж. Люис музикує з комп'ютером як з партнером в ансамблі. Його увага зосереджена на живому музичному спілкуванні з виконавцями і взаємодії з залом.

Одною з найбільш суттєвих є проблема відчуження між композитором і публікою, реінтеграції сучасного художнього життя. В цьому плані показове творче життя американського постмодерніста С. Райха, чийі ідеї антидраматичного поєднання серіальності та атональності з гармонічністю і ритмічністю африканської, гавайської і південно-американської музики здійснили суттєвий вплив на сучасне покоління музикантів. Намагання довести до ясності структури і красі руху, ритмічність, мелодизм, емоційність його творів створює калейдоскопічний ефект синтезу традиційних і новітніх музичних ідей» [150, с. 192].

Всі кластери і мікси, які виникають на перетині інновацій, а також використання комп'ютерних технологій, тут же зосереджуються в своєрідному просторі арт-фольку, що в певній мірі свідчить про те, що комп'ютер стає лише одним із ланцюгів поп-музики. Відбувається своєрідна комп'ютеризація сценізму. Полісценізм естради та шоу-бізнесу вписується в ту комунікативну матрицю сцени, або полісценізму як комунікативного явища, де визначаються такі номінації, як рейв-сцена, панк-сцена, рок-сцена, арт-сцена в цілому, сцена чорного репу та ін.

Втім потреба в трансформації поняття «сцена» як помосту з онтологічного рівня в комунікативний стає потребою суто

інтерпретативною, обумовленою необхідністю визначити спільність видива і образу як онтологічного феномену. Але ця спільність досягається тим, що відбувається деонтологізація сцени як помосту, площини, піднятої над землею. Піднятою на певний рівень образних намагань і контекстів.

Із останніх інновацій надзвичайно гостро позначила себе сцена хіп-хоп культури. Це культура, що поєднує танцювальні, музичні мотиви, мотиви щирого спілкування під техномузику. Хіп-хоп – це своєрідний рівень культурного синтезу, який асимілює навіть оперну сцену. Але з нього виходить надзвичайно гостра конфігурація – чорний реп. Сцена чорного репу – це переважно камерні ансамблі. Саме їх камерність пов'язана з тим, що виконавці з невеликим технологічним інструментарієм легко входять в простір музикування. Але експресія, динамізм, прості і ясні рецитації дають можливість визначення цієї реальності як провідної.

Можна стверджувати, що хіп-хоп як досвід існування афроамериканської сцени, який стає музично-танцювально політичним, призводить до певних екзистенційних ризиків. Чорний реп – гарний свідок цього екзистенційного ризику. Це своєрідна субкультура, або субмузика, яка орієнтована на декласовану расову меншість, що утворює свій образ буття як протест. Хіп-хоп презентує танок, шоу, візуальне мистецтво, мультимедіа, мода та реклама, дизайн. Це своєрідний симбіоз новітнього типу, який втягує у свою орбіту оперу і всі інші сценічні види мистецтв.

С. Бест, Д. Келлнер відмічають: „Реп втілює багато рис естетики постмодерну. Він всмоктує в себе найважливіші музичні стилі: ритм-енд-блюз, фанк, соул, регбі, техно, поп, хауз. Водночас він переміщується по національним культурам, географічним областям, поєднується з місцевими формами культури, набуває національних рис і породжує нові культурні форми.

Хіп-хоп і реп вплинули на інші музичні стилі і сучасну культуру, руйнуючи межі між музикою і культурою, шоу і повсякденним життям. Реп

стає звичною формою, тлом для технокультури постмодернізму, частиною рекламної діяльності кіно і телебачення, нової цифрової мультимедійної культури» [31, с.226]. В своїх крайніх формах реп вибухає за межі хорошого смаку і естетики семплінгу, цитування і запозичення, алюзій – всіх поетичних засобів, які пов'язують з поетикою постмодерну в цілому.

Сутність мультисценізму як явища сучасної культури полягає в тому, що існує своєрідна синтетична реальність, де на підставі гострого протестного руху водночас зі стратифікацією і апроксимацією руху до потреб поп-культури формується симулятивний попит на протест заради протесту. Так, номінація «білий афроамериканець» стає маркером незадоволення етичних та естетичних потреб в любові, дружбі, образах краси. Ганст-реп стає вже репом стилізованим, мотивів жорстокості і тої кризи, що стали в свій час породжуючою моделлю, ми вже не побачимо. С. Бест, Д. Келлнер відмічають: «Таким чином, реп – це досить амбівалентний феномен, який породив складні наслідки. В своїх кращих проявах – це серйозний засіб боротьби проти расизму, пригнічення і насильства. Він звертає нашу увагу на кризовий стан міських трущоб і описує положення афроамериканців. Реп оспівує культуру, гордість, силу, стиль і творче начало чорних. Він дає голос групам, виключеним з системи комунікацій мейнстріму, дає можливість членам інших соціальних груп краще зрозуміти життєвий досвід в чорному суспільстві. Він створює ряд опозиційних культурних практик і музичних ресурсів, котрі можуть бути використані іншими групами, які виборюють свою справедливість. Це заклик пробудитися, прокинутися, вибратися з кола наркотиків, насильства, боротися за широкі соціальні зміни, прийняти на себе відповідальність, взятися за відродження свого життя і відродження суспільства будь-якими засобами.

В гіршому своєму проявленні ганст-реп сам демонструє расизм і сексизм, прояв насильства, і, по суті, є машиною для виробництва грошей. Таким чином, реп представляє собою, скоріше, частину проблеми, ніж її

рішення. Реп – це спірна територія, а ганст-реп – це лише частина найбільш широкої і моногамної хіп-хоп культури, котра стала домінантою, культурною формою і стилем нашої доби» [31, 241].

Виклик культурі створює той треш-образ, який пов'язується з чорним репом. Але, це ще не вся культура. Отже, реп, з одного боку, – це постмодерна цитація, колаж, а, з іншого боку, – це треш-культура і явно аматорський перетин музичного простору. Реп-виконавці не досягли того професійного рівня, якій сформувався в джаз просторі, в рок-н-ролі, в рок-сцені, навіть в панк-сцені. Хіп-хоп – це феномен культура повсякдення, яка дає можливість утворювати рейв та більш широкі техномузичні структури, які виходять в ландшафт.

В більшості сцена тримається переважно рок-інсталяцією. Арт-рок, глем-рок, рок-опери свідчать про те, що рок є полівалентним, продукує полісценізм, внутрішній іманентний опір, де інсталяції сценізму доходять до гіперінсталяцій. Так, опера «Ісус Христос – Суперзірка», яка була здійснена Е.Уебером і Т. Райсом, стає тим поп-музичним перетином, який акумулює в собі реалії конфігурації різних музичних презентацій.

Багато авторів пишуть про попсовий характер цієї суперінсталяції. Опера визначається як певний екранний простір, як перформансна презентація, а також як своєрідний перформатив. Сцена стає презентативно образною реальністю як перформансна практика, що поєднує в собі рокові інтонації та інтонації оперні. Як вони поєднуються? Звичайно, на підставі образної еkleктики. Тут немає нічого нового. Але ювенальна незгарбність таких поп-конструкцій вже подолана в культурі і мистецтві. Зараз ми бачимо новітній виток попсової розкрутки опер, про які вже йшлося, в Баварському театрі, зокрема. Але проміжною сценою виступає саме сцена естрадного типу, шоу-бізнесу, яка стає мультисценічним простором тотальних синтез, які виникають як можливість запозичення естетичних впливів, розшарувань, а також того тотального еkleктизму, який, з одного боку, поєднується з

постмодерною еkleктикою, а, з іншого – стає полісценізмом, який можна зазначити як нові пошуки сценічного образу.

Ландшафтний рейв – це та треш-культура, яка поєднує в собі можливість втечі від реальності і створення своєрідних острівних онтологій тоталогії ландшафтного виміру естради. «Таємна мова наркотичних образів, незрозуміла для батьків, використовується для залучання підлітків до танцювальної вечірки по всьому Сіднею». Це цитата із «Дейлі Телеграф» від 27.10.1985 року [31].

Можна стверджує, що «кислотні дощі» 60-х продовжуються і в 90-ті роки. Рейви, що пов'язують з більш пом'якшеною лінією наркотизації культури, естрадний ленд-арт – це теж своєрідна сцена, яка має підстави генерації образності екологічного типу. Екологія культури тут гостро визначається важливістю втечі від реальності. Але ця втеча досягається штучною образністю в контексті техномузики та сцени як дезорганізованого ландшафту.

Щодо української естради, то вона демонструє певний шлях вписування в простір арт-комунікацій. Починаючи від 70-х, 80-х років, від «Смерічки», Західної України, де прозвучав голос Софії Ротару, перших розробок пісенного циклу, пов'язаних з творчістю В. Івасюка, і закінчуючи сьогodнішніми складними інсталяціями, які поєднують в собі поп-індустрію і водночас мізансцени естрадного типу, формується неординарний та складний образ естрадного виконавства.

Рок музика презентується лідером етноінсталяцій «ВВ», «Воплі Відоплясова». Фольк-рок, арт-рок, джаз-рок, глем-рок, панк-рок, реп, хеві-рок, пост-панк-рок, хард-рок, а також соул-рок – всі напрями адаптовані до української музичної культури. «ВВ» – складний ансамбль. Майже всі музиканти стали іменами на підставі своєрідних гострих інсталяцій музичної культури. Будучи аматорами, вони поєднали в собі багато напрямів хіп-хопу, які вилилися в складну історію існування цього ансамблю.

В 2000-му році ансамбль «Воплі Відоплясова» гастролював в Ізраїлі, Сполучених Штатах Америки. Перед цим Скрипка майже п'ять років провів у Франції. Вже в 2006 році виходить альбом «Були деньки». Ця група є своєрідним еталоном популярності і контр-позиційності в українській культурі. О. Скрипка позиціонує себе як незалежний лідер, який в певній мірі виборює своє ім'я хистом і невтаманною енергією.

«Океан Ельзи» – більш синтетичний гурт, мелодично орієнтований. Гурт виникає у Львові і несе в собі галицьку ментальність. Святослав Вакарчук – безперечний вокальний лідер цієї групи і арт-продюсер – дає поштовх тим музичним інсталяціям, які визначаються переважно як вокальні. Можна стверджувати, що саме вокалізм Святослава Вакарчука набуває мультикультурного значення. Він стає послом доброї волі програми розвитку ООН для молоді України, бере участь в більшості соціальних культурних проектах, ансамбль має надзвичайну популярність.

«Гін Грей» – англomовний гурт розпочав свою діяльність в 90-му році, але теж стає популярним у певному колі молоді.

«Срябін» – досить шокуюча назва. Всі, навіть більш-менш обізнані музиканти сподіваються, що вона має походження від О. Скрыбіна – відомого композитора. Нічого подібного. Прізвище Скрыбін належить звукорежисерові Олександрю Скрыбіну, іменем якого і названий цей гурт. Така треш-алюзія з самого початку свідчить про те, що гурт зародився як своєрідний фантом постмодерної культури. Він сформувався в 89-му році в студії «Патологічна тиша». СПАТИ – коротка аббревіатура цієї групи. Трагічна загибель лідера групи викликала ностальгію за вільним протестним поштовхом вокалу 60-70-х рр.

Проте треш-орієнтація багатьох естрадних груп української естради свідчить, що вони культивують низовий простір культури площі як певну антисистему, що, однак, стає актуальним в атмосфері майданних подій останнього часу.

Група «Плач Єремії» – це один із цікавих гуртів, який утворив Тарас Чубай. Починаючи з авторської пісні, потім вже у роковому вимірі він здійснює музичну реінсталяцію пісень-плачів, які інтонують глибинний український мелос у рок форматі. Це дає можливість утворення презентації етновитоків, глибинного сценізму, якого так не вистачає українській сцені. Така полярність орієнтації найбільш популярних гуртів свідчить про різні течії в напрямку і шоу-бізнесу та естради.

М. Поплавський так характеризує гурт «ВВ»: „А от «Воплі Відоплясова» – зразок чистої кон'юктури. Відразу обмовлюся, що не треба сприймати поняття «кон'юктура» в контексті шоу-бізнесу як щось негативне. Це дуже потрібне і правильне відчуття сподівань публіки. Як тільки артист втрачає це відчуття, він відразу втрачає популярність. Біда в іншому, коли кон'юктура з'їдає творчість. Тут, як і в усьому важлива «золота середина» – вміння поєднати творчий злет з очікуваннями публіки. «ВВ» це вдалося певною мірою» [181, с. 292 – 293].

Здається, що така характеристика є поверховою. Скоріше, – не кон'юктура, а постмодерна інсталяція, постмодерне аранжування, яке є еkleктичним, як і сама артизація етнокультури, внесення її в простір культури повсякдення, що відбувається шляхом зниженого формату треш-культури. Тому визначати цей формат естрадного простору як кон'юктурний шлях не варто, бо ця група існує вже певний час і є лідером молодіжних сподівань. Вона несе в собі формати ленд-арту, енвайроменту, екстазі і буквально оживлює простір енергією Олега Скрипки. Отже виникає українська масова культура естрадного зразка. Йдеться про ту масову культуру, яка формується вже в сценічному просторі естради. Масова культура естрадного типу мімікрує між такими іменами, як Тіна Кароль, Таїсія Повалій, Ані Лорак і рок,- фольк-рок виконавцями. Крайніми межовими точками позначається автентика виконавства Ніни Матвієнко та інтелектуальний рок гурту «Плач Єремії».

Отже, проблема розвитку естрадного простору полягає в мультисценічному вимірі, трансформації камерного формату у формат медіа-презентативний, що поєднує традиційні фольк-інтонації, гуртові події співу та інтонації, які приходять від персонального, інструментального простору рок-музики. Всі ці реалії досить гостро інтонуються, визначаються в різних конфігураціях, але те, що має назву «імпровізаційність», «інтонативність» в форматі, що характеризує джаз, поп, рок і інші арт-реалії, дуже легко адаптувався в українській естраді. Це виносить на поверхню несподівані образи, зокрема, Данилка. Зрештою, він почав співати. Це вже певний перебір.

Отже, формуються певні форми карнавалізації естради. Карнавал – це свято, яке в певній мірі є антисистемою. Антисистемою великого простору буття, що потребує саме такого видовища. Карнавалізація, амбівалентність естрадного простору, де гостро поєднується верх і низ та виникає той гібридний образ, який М. Бахтин зазначив як «єднання башт і підземелля», образ «гротескного тіла», створює ту складну строкату тканину поліморфного сценізму, який відбувається в сценічному просторі.

Видовищна культура – це своєрідна замкнена реальність. А. Новікова відмічає: «Телевізійні шоу – артизована реальність, образ реальності, здійснений методом монтажу атракціонів. Тобто екранним видовищем стають лише ті елементи реальності, які можуть бути сприйняті глядачем як атракціони. Для того, щоб цих атракціонів могло було набагато більше, учасникам реаліті-шоу пропонуються специфічні умови гри, котрі вимушують їх проявляти ті чи інші якості. Сукупність породжених в ході гри атракціонів при монтажі вибудовує послідовно розвинутий сюжет, який тяжіє до одного з формульних жанрів» [168, с. 183].

Надається модель видовища, яка, звичайно, не є суто естрадною, але ТБ-шоу у вигляді реаліті-шоу стають моделлю виживання, а також і виживання естрадного світу в цілому. Створюються такі умови, які ставлять

всіх в ситуацію конкурентноспроможних реалій образної кон'юнктури, в ході гри розбудовується той «сюжет», який сприймається як цілком доцільний і спланований заздалегідь.

Але це не зовсім так. Можна стверджувати, що естрадний простір – це реальне шоу, яке начебто змонтоване на екрані традиційної феноменології святкового простору, завданої культурою повсякдення. Втім ця реальність має свої правила гри. Як би не сперечалися і не змагалися ті, хто створює проекти – продюсер не така всесильна людина. Все одно, перемагає талант, перемагає сцена як тотальний простір продукування конфігурацій образних імплікацій цілісності спілкування. Тому так довго живе образ Софії Ротару, наприклад. Можна стверджувати, що сама по собі реальність культурних катаклізмів, культурних інновацій і, більше того, глобальних презентацій і глобальних прем'єр естради в контексті сценічного мистецтва вже минула. Сам «глобалізм» естрадного мистецтва є альтерглобалізмом (поміркованим глобалізмом), орієнтованим на самозбереження ментальності відкритих помостів, саме він несе в собі те ядро естрадного простору, яке не може бути уніфікованим та диференційованим за певними форматами арт-презентацій.

Якщо оперне мистецтво з самого початку має глобальний естетичний вимір, має культурного ідеального візаві як Великого Іншого, що апелює до великого мистецтва класики, то в естрадному мистецтві такого іншого немає. Таким «іншим» стає фольк, простір свята, народна стихія, мистецтво гуртового спілкування. Домінує гуртовий, фольклорний тип інтеракції за допомогою такого феномену сценічного образу, як симультантність актора та глядача, де не розділяються виконавці і реципієнти видива. Це і є той нерв мультисценічного синтезу мистецтв, який утворюється як надзвичайно складна агломерація технічних засобів аранжування, обробки звуку, міксів, накладання та трансформації звучної матерії. Адже за всім цим проглядає камерний простір естрадного мистецтва.

В наше завдання не входило надати більш-менш розгорнуту характеристику еволюції, розвитку, становлення естрадного мистецтва на Україні. Головне зазначити стратегію формування естрадного сценічного мистецтва в контексті культури України як глобалізаційного процесу. Глобалізація тут не зводиться до агломерації засобів презентації музичних форм і інших ознак, які призводять до ускладнення і все більшого синтезу сценічного простору.

Глобалізація естрадного простору визначається як міжкультурний діалог, як в опері, адже акценти зміщуються. Горизонтом стає модель звернення до народної стихії і до народного сценізму, який в естраді є головним. Тому генеалогічно цей простір є пріоритетними, а такі форми естрадного мистецтва, як ленд-арт, коли сцена існує просто неба, потребують нового народження. Це надзвичайно демократизує сучасний видовищний простір, який втрачає свою цінність в політичних флешмобах, мітингових пристрастях та кореваних владними інститутами політичних демонстраціях. Пострадянський простір культури потребує звернення до естрадних екзерсисів А. Райкіна, вокалу К. Шульженко, що є неперевершеними образами естрадного образу.

Протилежним ленд-артному типу естрадного музикування є енвайронмент, що теж має перспективу розвитку як легітимація сучасного урбанізованого фольклору. Так, формуються стилізовані арт-конфігурації естрадної творчості як «островні онтології», за Е. Мореном, камерного сценізму, що тяжіють до клубних, кабаре-форм театралізації льохів, пабів та ін. В усякому разі, до створення естрадних камератів – вистав у камерному просторі, який є антисистемою, конт-позицією до величезних помпезних форм екранного видива, скерованого шоу-бізнесом.

Камерність естради начебто відходить в минуле, але вона буде існувати як ностальгійний мотив зустрічі актора та глядача в просценіумі естрадного простору, як оновлення репертуару, звернення до метафізичних

засад естрадного мистецтва. Музичні презентації естрадного видовища на стадіонах як широкі монументальні фрески, полотна, що звучать через мегафони – це вже не естрада. Це вже той шоу-бізнес, видовище як ескалація суто візуальних, інформаційно та комунікативно насичених програм за допомогою сучасної техніки і сучасних засобів комунікації.

Отже, естрадний простір зберігає свій амбівалентний устрій образної презентації, в ньому чітко роз'єднуються верх і низ: гламур і треш культура. Адже цей образ є полівалентним як тип єднання різних форматів, вподобань, починаючи від фольку і закінчуючи протестними культурами та рок-форматом. Простір естради, однак, завжди центрований навколо персонального виконавця. Саме людина-актор стає т носієм розповідального жанру, який завжди затребуваний, живить культуру повсякдення як можливість перманентного свята зустрічі з улюбленими акторами та співаками.

2.3. Образи сакрального мистецтва в музиці та живописі

Сталось так, що в культурі України відбувся певний поворот, що починається в двадцятих роках ХХ століття як пошук автентичного сакрального топосу національної культури, який, однак, ще не має певних рис свого завершення. Цей поворот пов'язаний із орієнтацією на сакральне мистецтво. Починаючи з виникнення автокефальної церкви, в Україні формується корпус сакральних творів, які орієнтовані на етнокультуру, на власне українські коріння мистецтва. Це, передусім, пов'язано із творчістю Кирила Стеценка, Олександра Кошиця, Миколи Леонтовича.

Доля людей, які за політичними вподобаннями (Директорія, Гетьманщина) були винесені на поверхню української історії, культурного будівництва, свідчить про те, наскільки складно формувалась та сучасна реальність, яка зветься сакральною. Сакральне походить від латинського *sacrum* – священне, все те, що відноситься до культу поклоніння [46]. Але

йдеться дещо про інше: особливо цінні ідеали в їх номінативному кодексі визначення, що стосуються реальності культуротворчості взагалі. Сакральне – це абстрактне визначення вищих цінностей культури, що в кожній культурі має свої імена, поштовх до генерації не лише ідеального але й абсолютного. Відношення до абсолютно Іншого, абсолюту в контексті сакрального стає тим виміром або горизонтом, який дає можливість визначити, що культура без цього виміру існувати не може.

Важливо, що сакральне як те, що існує за межами цього світу, формується в рамках вищих цінностей, набуває своєї харизми в рамках того ритуалу презентації священного витоку, який відбувається як певна трансценденція, перехід за межі цього світу. Священик – це той суб'єкт, який створює в храмі літургію, відтворює таїнство, яке занурює людину в простір іншого світу, який стає для віруючої людини справжнім, вічним світом.

Літургія в широкому розумінні може бути визначеною як вищій ступінь священнодії, а може бути літургією атеїстичного знування над вищими цінностями, які утворювались в контексті 20-х, 30-х та 40-х років в радянській культурі. Церква і держава створюють систему певних цінностей, які піднімають людину до ідеалу. Ідеал може бути теїстичним в християнській релігії, буддизмі чи будь-якій інших релігіях, може бути винесеним за межі світу, в якому існує людина, може бути комуністичним ідеалом, який теж розшукувався в майбутньому. Так, виникає проблема пошуку адекватних горизонтів сакрального, обріїв, що завжди бентежать художника. Художник шукає молитовні, глибинні, фундаментальні форми звернення до Іншого, знаходить їх в тих чи інших обрядових реаліях, якими б вони не були, – християнськими, іудейськими, буддистськими та ін. Сама сакралізація є тим процесом, що здійснює перехід із світу «тут» в світ «там».

Сакралізація завжди корелює з десакралізацією (перехід з сакрального світу в інший, позбавлений Абсолюту, є секуляризація), і як би ми не намагались розподілити ці реалії – вони завжди поруч. Сакралізація як

звернення до абсолютних витоків сутнього, трансцендентного, до абсолютно іншого корелює з секуляризацією – відмовою від релігійної легітимації вищих цінностей культури.

Художники, музиканти та, взагалі, всі вільні люди України в контексті великого руху пошуку національної ідентичності, який відбувався в 60-70-ті рр., шукали нову духовність поза межами автентичної та атеїстичної religare. Зрештою, відбувалась певна деконструкція культури, яка виглядала як певна синтетична реальність, що поєднувала в собі сакралізацію і десакралізацію культурного простору.

Так, з позицій християнської реальності це виглядало відвертою десакралізацією, а з позиції атеїстичної реальності тих часів виглядало гострою сакралізацією культури на підставі звернення до поганського культу, культури Давньої Русі. Таке єднання двох реальностей спонукало художників до пошуків моделі творчої особистості, пошуків свого «Я». Саме в цих реаліях виникала та модель світу, та людяність і святість культури, яка поступово формувалась як автентична християнська сакральність. Як відомо, Л. Дичко швидко відійшла від поганства і повернулася до автентичного християнства, працювала в топосі християнського хорового мистецтва.

Отже, важливо зазначити, що мистецька реальність – це особливий вимір сакрального, певні сподівання митця, висвітлення ідеальним світлом творів, що виникає завдяки зустрічі з Абсолютом. Це той теургізм, який формується як відношення до Бога, що позначає певну жертвовність творчості. Без цієї жертвовності зрозуміти сенс сакралізації в мистецтві неможливо, але вона визначається досить по-різному. Це може бути жертвовність, яка вписана в циркуляри центрального комітету партії (ЦК КПУ) як надія на майбутнє (комуністичний ідеал), зречення комфорту «буржуазної» культури споживання, або жертвовність, що вписана в певний палімпсест протистояння «Я» митця та офіційного світу, що презентувався соцреалізмом як методом досягнення комуністичного ідеалу в мистецтві.

Більшість художників, композиторів не так гостро протистояли світу, щоб випасти із історичного процесу, навіть, такі, як В. Сильвестров, В. Годзяцький, В. Зарецький, знайшли екологічну нішу андеграунду (підпільного мистецтва). Буквально через двадцять років художники андеграунду стали лідерами сучасного мейнстріму. Але суть полягає в тому, що всі вони пройшли через гострий період випробувань. Це, передусім, звернення до тематики, що пов'язана з табуйованим простором ідеологічних нарацій, який, так чи інакше, закликав до алюзій. Це певний компроміс з офіційним дискурсом. Якщо звернутися до ранніх робіт І. Задорожного, М. Стороженка, В. Рижих, то вони теж є сакральними і вписується в рамки офіційного топосу комуністичної релігії – атеїзму. Це, однак, не заперечує того факту, що ця сакральність була суто профанною, позбавленою справжніх цінностей.

Можна лише зазначити, що процес сакралізації мистецтва не був одновимірним, свідчив про духовну трансформацію людей і суспільства. Але сакральність неканонічна і сакральність християнська були поєднані, існували поруч. Атеїзм також функціонував як релігія, але релігія сурогатна, як примітивна футурологія комуністичного зразка. Це було ідеологічне зв'язування людей в контексті трансцендентної реальності комуністичного ідеалу, що існував за межами цього світу. Його можна було б назвати неоплатоністичним виміром буття в контексті розуміння певної ідеальної реальності як сакральної, потойбічної, навіюваної з гори. Формально комуністична релігія належить панентеїзму (бог-комуністичний ідеал – тут і там), адже цей «панентеїзм» дорого коштував культурі ХХ століття. Атеїзм був тим інваріантом *religare*, який легко поєднувався завдяки абстрактності ідеалу з будь-якою іншою сакральністю. Це і дало можливість такого легкого переходу від сурогатного *religare* до автентичних релігій, які існують у величезному просторі культури України та інших пострадянських країнах.

Безвір'я, а також атеїзм спонукали до того, що художники не лише ставали іконоборцями (повставали проти «ікон» розвинутого соціалізму), але й богоборцями, розшукували глибинні цінності буття в релігійно-етнічному вимірі. Так, М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць в свій час знайшли свій шлях. Вони були пов'язані з релігією чисто генеалогічно, всі мали релігійну освіту.

Дуже гостро постає проблема автентичності християнського співу в творчості композиторів 70-90 рр. Якщо В. Мартинов та інші теоретики засвідчували, що композитор в суто світському просторі музикування не міг бути сакральним діячем, він повинен був винищити в собі творчість композитора і стати розспівником, тобто дублювати ангельський спів, який приходить згори та є носієм сакрального виміру, то інші легко адаптували релігійний контекст до світської музики. Виникає певна лінія редукції культурного бачення християнської релігії саме в церковному співі. Так, хорові твори Л. Дичко цілком закономірно поставили проблему інструменталізації вокалу та його визначення у контексті візантійських традицій того першого співу, коли Христос проспівав псалми для своїх учнів [154].

Звернення до донотаційного письма (крюків), до можливості єднання в чернецькому гурті спонукало до відновлення традицій. Але наскільки донотаційні алюзії є можливими зараз? В. Мартинов пише, що ті люди, які із захопленням займались відновленням донотаційної традиції у вигляді крюків, проспівавши разом з ансамблем Алли Пугачової, тут же розгубили всі свої знання [154]. Увесь цей контекст спонукає до осмислення того, що є сакральним взагалі. Осмислення осі відношень «Я» – «Інший» в гурті, в даному випадку в хоровому колективі, як єднання з Абсолютом відбувається як синергія, обмін натурами. Якщо цього не здійснюється, то, звичайно, ні про яку сакральність в хоровому виконавстві не йдеться.

Отже, весь контекст культурологічного оновлення традицій набуває нових ознак. Мистецтво потребує контрпозицій. І ця контрпозиція стає реальною і, більше того, контрастною лінією до всіх сучасних етноренесансів та інновацій ретроархаїзуючого зразка. Виникає лінія нетрадиційного, авангардного іконопису, переобтяженої дисонансами хорової музики. По суті формується неохристиянський кітч як певний анклав шоу-бізнесу та галерейного виставкового мистецтва. Сакральне мистецтво одягає маску. Тут не аби яке місце займає опера. Опера завжди була тим синтетичним елементом, який поєднував у собі сакральні елементи, що приходять у новому контексті і утворюють ту літургію сценічного зразка, що формуються в рамках сьогоденних реалій.

Сакральне у мистецтві як мовні, комунікативні, вокальні модальності образу свідчить про певний шлях самоідентичності митця, що визначається в рамках відносин людини і абсолюту. Важливо зазначити, що духовність як феномен трансценденції в християнській культурі – це та реальність, що визначається імпліцитно та експліцитно. Якщо вона визначається експліцитно, то це автентичні християнські твори, переважно хорового типу, це той жанровий канон, в який вписується творчість того чи іншого композитора – це іконопис, фресковий розпис, предмети церковного обіходу та ін. Серед українських композиторів автентичні сакральні твори написали Є. Станкович, Леся Дичко, Ганна Гаврилець, Віктор Степурко та ін. Серед українських художників храмовий розпис здійснювали М. Стороженко, В.Прядка та багато молодих художників-ізуграфів. Імпліцитні прояви сакрального в мистецтві гостро визначили себе у творчості А. Шнітке, С.Губайдуліної, В. Сильвестрова. Так, А. Шнітке не наполягав на транскрипції творів християнського типу, але фактура письма музичних творів у нього висвітлена в тій філософії, яку композитор опрацьовував як мислитель та музичний філософ кінця ХХ століття. Отже, духовність творчості художника як своєрідна перманентна діяльність сакрального типу

– це певна транскрипція образів, що виникають в контексті культури кінця ХХ століття.

Існує єдиний контекст, що поєднує в собі всі пошуки сакрального: автентичний сакральний текст і несакральні трансгресії, деконструкцію традиції. Синергія (обмін натурами) в творчості відбувається як молитовне передстояння Абсолюту. Формується неканонічне розуміння літургії як причащення творчості, як широка сакральна подія Богоспівкування.

Можна послатися на твердження Н. Александрової про те, що літургійні традиції виявляються у множинній формі. «По-перше, це чинопослідовність форм, тобто ряд дій – діяльність форм, включаючи і молитовний спів, що мають строгий порядок та є підлеглими службовому ритуалу. По-друге, словесні тексти, у тому числі, Біблійні, котрі читаються на літургії, звертання священнослужителя до парафян (різні вигуки), тексти молитовних (гімнічних) піснеспівів. По-третьє, – це визначена система музично-інтонаційних моделей, що, хоча і переживає історичну еволюцію, але завжди прагне до стійкості, повторюваності, типизованості» [3, с. 6]. Втім поза храмовою літургією формується літургія світська, мистецька. Це стає надбанням культури кінця ХХ століття.

Отже, проблема канону і неканонічного втілення літургії є досить проблемним явищем, особливо це пов'язано з ранніми літургіями 70 – 80-х рр., які інтегрують досить широкий контекст музикування, орієнтований на постмодерну творчість. Поліфонія текстів, можливих та неможливих нашарувань (палімпсестів), що виникають в теургічному контексті, спонукає до переосмислення феномену *religare*, що М. Еліаде позначив терміном «ієрофанія». Якщо теофанія (Богоявлення) одна та єдина, то ієрофаній (проявів сакрального) багато.

Так, відбувається звернення до оригінальних непересічних інтерпретацій сакрального в мистецтві, що пов'язано з засвоєнням поетики постмодернізму. Ці реалії в певній мірі розхитують релігійний канон, адже

дають змогу зазначити його як такий. Так, в літургії С. Рахманінова проявляється інтонаційність та орієнтація на досвід використання композиторського *credo*. Все це повторюється у творчості Лесі Дичко, що в певний мірі дає можливість відчутти реальність занурення як в автентичну християнського співу, так і власний досвід інтонування.

Сакралізація як автентика культуротворчості, канонічний модус твору і десакралізація як його розхитування, збагачення музичного твору відбувалися в творах Чайковського, Рахманінова, Гречанінова. Але зараз ми знаходимося в стадії радикальної еkleктики, що поєднує інтенції впливу на християнський топос всіх інших можливостей мелодики й своєрідного зворотного зв'язку з традицією. Все це є надзвичайно важливим і цікавим баченням культури саме в контексті її сакралізації.

«Урочиста літургія» Л. Дичко узагальнює попередні роботи композитора. Це своєрідна всезагальна редакція попереднього досвіду хорової творчості. Лаконізм і переконливість, своєрідна дидактика мотивів сходження емоційних настанов сакральної музики сучасності потребують своєрідних доопрацювань в контексті історії та традиції. Інтонаційність посилян, алюзій походить від народної та постмодерної творчості. Це та реальність метакультурного синтезу, яка впливає на всіх українських композиторів, її можна побачити у творах М. Скорика, Є. Станковича та ін.

Найголовніше, що можна зазначити, – образ сакральної реальності творчості стає легітимним і, в більшій мірі, автентичним, засвідчує, що всі тексти набувають автентичності та граматики образної системи. Н.Александрова констатує: «Провідним драматургічним прийомом у «Акафісті» В.Камінського, що відповідає канонічній побудові та функціональному призначенню розділів даної літургійної форми, є музичне оформлення хайретизмів, засноване на повторенні і відновленні матеріалу, причому відновлення зв'язане переважно з фактурними змінами, отже, із просторовими співвідношеннями голосів. Цим зумовлюється і такий прийом

драматизації, як ускладнення у викладі словесного тексту. У різних співочих голосах пропонуються різні словесні рядки, унаслідок чого виникає аналогічний музичному словесний контрапункт. У цілому можна говорити про гомогенне середовище акафіста, про перевагу континуальних засобів музичного викладу і розвитку, принципів не-контрастності композиції» [3, с. 9 – 10].

Втім, така прискіплива аналітична розвідка характеризує досвід контрапункту в естетичному контексті, що призводить до катарсису. В.Бичков визначає сакральний катарсис як «насолоду», вищий ступінь досягнення духовності [44]. Це свідчить про те, що сама по собі ритмо-фактурна реальність доводить можливість милуватися, радуватися і відчутти насолоду від звернення до реальності вищої. Такі монументальні літургії, як літургія М. Скорика та Є.Станковича, стають своєрідними епіцентрами автентичного гомогенного розуміння християнського топосу в музиці сьогоденні.

Н. Александрова пише: «Літургія Є. Станковича – масштабна хорова полотнина, що відрізняється колосальною енергією, напруженістю, емоційною пристрасністю. Основними принципами розвитку можна вважати контрасти у сполучені з єдиною лінією драматичного розгортання. Перший принцип пов'язаний із зіставленням образних сфер як на рівні піснопівів у цілому, так і всередині деяких з них. Другий принцип багато в чому зумовлений прийомом «attassa», що зв'язує окремі піснопіви (в основному – в I частині Літургії); наявністю арок, лейтінтонацій, наскрізних тематичних і фактурних комплексів, що характеризують основні образні сфери; підсумовуючим значенням заключного наспіву» [3, с.10]. Отже, такі арки, порівняння двох літургій авторів свідчать про цікаві образні реалії, які і досі не отримали достатнього розвитку у визначенні пріоритетів сакральної музики.

Втім сам по собі тип сакрального мистецтва є проблематичним. В більшій мірі він знаходиться в стані певного випробування, розхитування, драматизації складових літургії в її широкому розумінні. Творчість М.Скорика, Є. Станковича та ін. є епіцентром формотворення християнської новітньої культури автентичного зразка, яка дає можливість реанімації теургії, літургики і богослов'я срібного сторіччя.

В дослідженнях С. Аверінцева, Д. Ліхачова, Ю. Лотмана, О.Френденберг поєднуються автентичний сакральний контекст з культурологічним, що дає можливість побачити автентику сакрального в просторі широкого розуміння *religare*. Монографії В. Мартинова, Н.Герасимової-Персидської, О. Шевчук та ін. свідчать про те, що цей простір поки що не є широко визнаним як домінуючий образ сучасної культури. Він знаходиться в стадії герметичних пошуків. Найголовнішим в контексті сакрального визначення мистецтва стає літургія як канонічний образ здійснення події.

Проте літургія не є єдиним засобом реалізації сакрального в сучасному просторі культури. Коли йдеться про вплив опери на автентичне виконавство в рамках сакральних реалій, тут літургія не є висхідним продуцентом сакрального. Можна знайти будь-які проміжні зони – мюзикл, хіп-хоп. Це теж своєрідна реальність, яка потребує інтерпретації своєї особливої сакральності. Це можуть бути сурогатні релігійні синтети, які вже розкритиковані, але вони до сих пір впливають на свідомість композиторів (агнійога, антропософія, теософія та ін.). Це можуть бути навіть кришнаїти, що мандрують світом і в той же час спонукають молодь до трансценденції, пошуку найкращого життя тут і тепер. Реальність культури хіп-хоп, танцювальна техно-мелодика ритмів в певній мірі спонукають до пошуків неординарної, нетрадиційної сакральності як прояву надцінного в бутті. Отже, всі сфери культури, зокрема культурні практики, види мистецтв

змагаються не лише за глядача та слухача, а й за набуття сакральної харизми як прояву певної ієрофанії.

Дещо подібне відбувалося в пошуках психоделичної музики з вживанням наркотиків в 60-ті роки. Але цей період був дуже швидко пройденим. Зараз ми знаходимося в іншому стані, коли спокус багато, будь-яка релігія (традиційна, світська, сурогатна, екуменістична, катакомбна та ін.) все більше і більше спокушають і відкривають горизонти духовного змагання з християнською автентичною релігією. Якби ми не намагалися стати супроти цього процесу, він відбувається.

Проблематиці літургії в музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть в контексті жанрових трансформацій та обрядового світу присвячене дисертаційне дослідження О. Тищенко [209]. Жанр впорядковує виразно-смісловий контекст за типами і видами, організовує їх в певну структуру. На відміну, від літературного жанру для музичного важливими є не лише поетика, композиція, семантика, але й спрямованість на обставини виконання і слухацьку аудиторію. Отже, можна стверджувати, що естетичний аналіз свідчить про захопленість авторки саме музичними жанрами. Йдеться про те, що сама по собі реальність жанрових конфігурацій на межі ХХ – ХХІ століть девальвується, вживаються інші терміни, наприклад, – «формат».

Літургія не є жанром чи образним контекстом, вона є подією, моделлю світу. Якщо літургію визначати як модель світу в контексті сакральності в цілому, то вона може відбуватись в різних формах. Формах тоталітарного простору, наприклад. Так, коли вожді стояли на мавзолеї, вони здійснювали літургію, сакралізацію спільного буття мас на площі та комуністичної ідеології. Можна стверджувати, що сучасна літургія має свої блискучі жанрові визначення саме в форматі музичних форм. Весь цей контекст свідчить про те, що ми зараз знаходимося у стадії узагальнення розшуків

формульних схем сакрального образу, які тяжіють до розшуку норм, простих і ясний визначень того чи іншого тезаурусу духовності.

О. Тищенко пише: «Зразком таких літургійних творів, що зкеровані не на церковні твори, а на передачу сакрального змісту, є «Літургійні пісенспіви» В. Сильвестрова, «Архієрейська Божественна літургія» О.Козаренка, «Літургія сповідницька» В. Степурка. Даний тип літургій досить вільно трактує і перетворює обрядовий канон служби і окремі його елементи. Вже, виходячи із самого композиторського задуму, такий тип літургії не передбачає будь-якого іншого виконання, окрім концертного. В першому названому творі спрощена послідовність багатьох частин, в останніх двох використаний оркестр, який взагалі не є характерним для літургійного жанру» [209, с. 9].

Композитори знаходяться в стадії пошуків, а саме перманентної інтенсифікації форм, які визначаються в рамках літургійних структур та мають суто жанровий внутрішній контекст або, навпаки, перетворюється на своєрідну надреальність твору, що виходить за межі жанрової характеристики. Тобто весь цей простір потребує не лише аналізу, а й своєрідних еквівалентних співвідношень між сакралізацію і десакралізацію, між формотворчими претензіями, які входять в автентичну християнську школу співу і, навпаки, які адаптують досвід постмодерністської поетики на підставах будь яких запозичень.

Важко відзначити бар'єри, які б зараз не долалися в межах художньої творчості, які б образи не виникали в культурних алюзіях як своєрідна відсилка, запозичення, цитата. Для нас важливо зазначити саме контекст своєрідної адекватії образу як першої реальності творіння (першообразу), він є перманентно-еквівалентним у всіх жанрах мистецтв – в опері, естраді, автентичному сакральному співі та всіх інших проміжних формах єднання співу та інструментального аранжування. Важливо зазначити, що не може здійснитися пошук сучасного духовного виміру буття без сакрального. Втім

сакральне тут же постає в різних іпостасях як своєрідний вимір духовного тексту, як певна девальвація, дисфункція святинь в позалітургійних і позажанрових ознаках музичної матерії. Зрештою – це певна сакралізація низьких інстинктів, які в рамках хіп-хоп, танцювальної культури, техно-музики теж набувають своєрідної сакральності.

Якщо йдеться про зображувальний світ сакрального мистецтва, то він надзвичайно поляризується. З одного боку, – це автентика християнського розпису храмів, які зараз широко пропонують свої просторові реалії розпису, а, з іншого боку, – це той християнський кітч, який можна побачити в усіх галереях, усіх сучасних просунутих арт-практиках. Відбувається складний процес, коли сакралізація і десакралізація ідуть поруч. З одного боку, ми бачимо, що презентуються великі архетипи, що пов'язуються з Візантією, з первинним християнством, з ангельським співом, живописом катакомбного зразка, з іншого – ми бачимо все те, що вже давно відомо в мистецтві, зокрема в мистецтві іконопису – натуралізм, авангардну деструкцію, псевдомінімалізм образності.

Втім ці проблеми не є абсолютно новими. Так, в XVII столітті реформи в іконописанні С. Ушакова викликали заперечення у протопопа Аввакума. Гостро стояла проблема життєподобного мімезису в храмовому розписі XIX століття. Розписи В. Васнецова, М. Нестерова – це вже напівсвітський живопис. Якщо поглянути на храми еkleктики, зокрема, храм Христа Спасителя у Москві, храм Святого Володимира в Києві, то розпис цих храмів теж презентує еkleктику. Випадком є творчість Михайла Врубеля, якому не дали написати у Володимирському соборі нічого, окрім орнаментів у бокових наосах. Сучасний християнський живопис і живопис християнського кітчу взаємодіють, між ними немає меж. Межа прослідковується як конфронтація естетичних систем.

Отже, можна зазначити декілька провідних інтенцій або спонук культуротворення – це, передусім, паннатуралізм сучасного візуального

світу, що, звичайно, впливає на реальність, пов'язану з сакральним мистецтвом. З одного боку, це звернення до натуралізму XIX століття, а, з іншого, – це натуралізм новітній, натуралізм віртуального мистецтва. Йому важко протидіяти. Так, в музику входять інтенції і спонуки генетичного алгоритму і тої алгоритмічної музики, яка опрацьована поза рамками творчого або креативного поштовху людини, музику вже пише комп'ютер. Втім алгоритмічна музика вже входить в простір сакрального мистецтва, цей контекст стає своєрідним простором взаємодії сакрального та профанного і шукає свого гармонійного розрішення.

Наскільки він буде організованим і наскільки буде автентично визнаним саме в рамках сакрального простору – це інша проблема. Але те, що сакральний простір в музиці, живописі, культурі в цілому стає епіцентром осмислення своєрідного випробування сакральної реальності *religare* є надзвичайно важливим.

Сакральний вимір мистецтва потребує автентичного осмислення, але здійснити його досить важко. Сама сутність десакралізації і сакралізації як паралельних процесів, що відбуваються в культурі XX століття, потребує як руху від священного центру, так і повернення до нього, повернення тих цінностей, які були втрачені, яких вже не існує. Проте сама по собі сутність таких метафізичних категорій, як «сакральне» не піддається спекулятивним інтерпретаціям.

Так, ми підходимо до досить складних реалій інтерпретації культуротворення – релігія не може існувати без міфу. Міф є саме тим системоутворючим елементом, що дає можливість почути цілісність буття людини. Більше того, цільність буття дається як диво, чудо. Отже, сама по собі містеріальність і, більше того, літургійність як широка, узагальнююча реальність свідчить про те, що формується своєрідний вимір культури як перманентний пошук вищих цінностей буття.

В. Осіпова пише: «Сучасна оперна школа функціонує в умовах постмодерного мистецтва, в якому авангард ХХ століття, потіснивши традиційну оперність, визначив тенденцію перетворення оперної спадщини. Парадокс історичних змін полягає в тому, що нігілістичні позиції модерну та авангарду на початку ХХІ століття поступилися «новому мелодизму», музичного мислення на хвилі неосимволістської орієнтації художньої сфери, що обумовлює вагомість зв'язків релігійних позицій із творчістю в сфері мистецтва і, насамперед, музики. Відроджуються забуті на два сторіччя постановки опер XVII – XVIII століть, усвідомлюється естетична, духовна цінність співу кастратів, що сприймалися до останнього часу хіба що в ролі «жертви» художнього прогресу» [172, с.1].

Можна зазначити, що сама по собі ця довідка з дисертаційної роботі свідчить, що арт-феноменом сучасності є опера-містерія, тобто певне продовження традицій, які були забуті і які зараз відроджуються. Так, арка між XVII – ХХІ століттям – це своєрідний рецидив звернення до реалій минулого. Сама ідея опери в тій чи іншій мірі завжди була пов'язана з богослужбним дійством, вона звжди відсилає до метафізичних витоків візантійського і протохристиянського співу. Стилістика розвитку новітнього сакрального мистецтва пов'язана с ренесансною месою та християнською символікою перших опер, де персонажами був Аполон, Орфей, що перекликалися с Богом-Отцем та Ісусом Христом. Ці своєрідні образи-аналогії є елементом історичного відтворення християнської іконографії. Утворюється канон оперного співу, пов'язаний з ідеєю християнської любові до загальної сутності світу.

Цього вже достатньо, щоб побачити, наскільки складно і по-різному формується адаптація духовного контексту традиційної творчості у вимірі сакрального в ХХ столітті. В наше завдання не входило знайти, якомога більше паралелей, важливо лише зазначити, що контекст сакральних імплікацій в культурі мистецтва ХХ століття є амбівалентним (єдність

сакралізації та десакралізації). Важко визначити, який модус переважає. Можна, однак сказати, що зараз домінує пошук автентики сакрального як образ святості буття людини.

Висновки до другого розділу.

Оперне мистецтво як феномен діалогу культур важливо визначити, передусім, як діалог, що формується в сценічному просторі, а сценічний простір інтерпретується як онтологічна реальність сакрального в рамках піднесеного виміру спів-буття Буття людини і Бога, а також як комунікативна реальність.

Це діалог між співаком, який уособлює в собі симфонічну особу, тобто синтетичну реальність взаємодії мистецтв, і тим ідеалом, Абсолютом, до якого він звертається. Без такого діалогу «Я» і «Ти», де радикально Інший – абсолют європейської або якоїсь іншої культури виступає засадою всіх актів творчості, уявити собі діалог культур в контексті оперного мистецтва неможливо. Старе мистецтво елімінує цей діалог, він є не таким піднесеним. Новітнє мистецтво визначає естетичний горизонт діалогу як синтез мистецтв, що описується в мультисценічному просторі опери як актуалізація віртуального, сценічного і візуального простору.

Демаркація естради та шоу-бізнесу є штучною, бо естрада в більшості символізує та інтерпретує камерний сценічний простір, а шоу-бізнес є мультисценічним типом інтерпретації естрадного видава.

Образи сакрального мистецтва в контексті культури ХХ століття є складним процесом як сакралізації, так і десакралізації мистецтва. Культура хіп-хоп, рок, техно-музика є далекими від ознак священого и сакрального, але визначити їх поза межами сакрального не можливо, бо формується новітня ієрофанія постмодерністських культурних практик. Новітня сакральність вписується в контекст інтерпретаційного простору культуротворчості і набуває новітньої іконографії в живописі, але в музичному просторі

залишається як певний палімпсест, що потребує міжжанрових характеристик та інтерпретацій музичних синтез.

Сценізм мистецтва опери, естради та сценізм як комунікативна візуальна реальність видає у всіх його проявах стає в культурі ХХ століття тим виміром буття, що онтологічно вкорінений в стихії публічності, видовищності, свята.

РОЗДІЛ III. ІНСТИТУАЛІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЯК ФАКТОР ГЛОБАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРИ

3.1. Фестивальні імпрези України як феномен культури повсякдення

Важливо зазначити, що фестиваль несе в собі дух змагання, грецької стихії *agon*, яка походить від олімпіад, можливостей позиціонування акторів в просторі культури – формальному і неформальному. Сам по собі фестивальний рух не піддається однозначному тлумаченню з точки зору його різноманітної, поліфонічної і нескінченно експресивної стихії. Існують фестивалі різного типу: музичні, театральні, кінематографічні, спортивні, фестивалі пов'язані із хешпенінгом, з входженням масової культури в реальність. Адже це стихія арт-комунікації, що свідчить про культуру повсякдення.

Повсякдення амбівалентне: з одного боку, – це входження в структуру класичних муз, того ж театру, а, з іншого – входження в стихію вулиці. Так, європейський музичний фестиваль «Wood Stock», який вперше відбувся у Вінниці у 2012 році, презентує багато культуротворчих інтенцій. «Загальноукраїнський благодійний фонд «Серце до серця», телеканал М1 та Кузьма запрошують на найгучнішу подію цього літа – музичний фестиваль «Wood Stock – 2012». З 28 по 30 серпня – свято рок-музики, любові і добра» [67]. Ми наводимо елементарні дані з Інтернет інформації. Цей фестиваль поєднує своєрідну пропаганду волонтерського руху та благодійництва, а також є подією, що створена для розвитку творчого потенціалу масової музичної культури.

Проте варто зазначити, що головним позиціонером фестивального руху в Україні залишається «Music Fest» – традиційний фестиваль, який несе в собі могутню культурно-історичну місію реанімації тої музики, яку вже не почуєш в сучасному естрадному просторі, здійснює пропаганду сучасного музичного мистецтва. В Одесі проходить фестиваль, який відбувається в

стислий час, буквально за дві доби. Це фестиваль «Два дня та дві ночі новітньої музики». Розмаїття музичного життя свідчить про те, наскільки по-різному відбуваються імпрези, які визначають фестиваль як арт-феномен.

Культура повсякдення у фестивальних рухах адаптує твори Бориса Лятошинського та Ігоря Стравінського. Так, наприклад, «Цар Едіп» був показаний на Майдані Незалежності. В попсовому варіанті він виглядав занадто гламурним. Проте можна стверджувати, що широкий експресивний діонісійський хміль фестивального буття розширює можливості інтерпретації класичного та неklasичного мистецтва. Театральні фестивалі більш стриманіші та більш камерні. Варто вказати на фестиваль, заснований в 1992 році на честь харківського театру Березіль, який очолював у 20-ті рр. Лесь Курбас.

До тої лабораторної «схеми», яку презентує фестиваль, намагаючись реанімувати стиль творчої лабораторії Леся Курбаса, звичайно, додаються новітні експериментальні вистави. Багато акторів, художників, зокрема Борис Васильович Косарев, який співпрацював з Л. Курбасом, розповідав про те, що саме лабораторний тип мислення, коли спектакль доводиться до генералки і раптом знімається режисером, свідчив про суто інноваційні розвідки великого новатора театрального мистецтва. Лабораторна майстерня театру – це експериментальний майданчик, де формувалася авангардна поетика 30-х рр. Звичайно, цей дух на фестивалі не існує, тут все відбувається в повній мірі. Але те, що започатковується саме театральньо-лабораторний імпульс, який креативно зазначив Лесь Курбас (фестиваль існує вже більше десятиліття) свідчить про можливості певного акцентування традиційної поетики української театральної культури [200; 191; 161; 134; 123].

Фестивалі орієнтовані на молодіжну аудиторію, на гурманів, обранців певного мистецького гурту. Фестивалі дають можливість реанімувати фрагменти вже втраченої культури, саме тому ця цікава реальність

культуротворення заслуговує на увагу. «З фестивалю Wood Stock бере початок волонтерський рух «Патруль миру» (пол. – «Pokojuwu Patrol»), який вирішує питання супроводу гостей, безпеки, довіри та першої медичної допомоги на заходах «Оркестру світової допомоги». Власне оркестр і допоміг організувати благодійний фонд в Україні у 2006 році, який має назву «Серце до серця» [67]. Важливо, що такі широкі акції знаходить свій резонансний розвиток на рівні волонтерських благодійних засад, що дає можливість інакше побачити музику в контексті сьогодення.

Приведемо ще одну невеличку Інтернет-довідку. «Франко-фест» – музично-мистецький фестиваль, присвячений великому українському письменнику, вченому та громадському діячеві Іванові Франку, відбувся 27–29 липня 2012 року в рідному селі Івана Франка Нагуєвичах. Під час фестивалю відбувалася концертна програма української музики, виступи бардів та різноманітних народних колективів, презентувалися арт-перформанси та художні інсталяції, відбувалися театральні виступи та читання Франка відомими українськими письменниками, істориками, літературознавцями» [221]. Отже, ми бачимо, наскільки по-різному інтерпретується простір концентрації фестивального життя. Це персоналії, більше того локально-географічна зона, пов'язана з життям Івана Франка і, навпаки, широкий музичний простір, де фестиваль мігрує кожен рік, знаходить своє нове обличчя в новому місті і новому просторі.

Важливо зазначити, що сам по собі дух змагання і орієнтація на широкий, більше того, синтетичний простір, який виникає у фестивальному русі, підживлюється тим імпульсом, який розпочався з Олімпійськими іграми. Всім відомо, що Олімпійські ігри спочатку мали характер спортивних змагань, включали п'ятиборство, до якого окрім бігу входили стрибки в довжину, метання спису та диску, боротьба, потім додаються змагання музикантів, поетів, художників, скульпторів. Але сам по собі дух змагання не визначався хронометражем, довжиною кидка, адже

презентувався саме персоною, переможцем. Отже, персональність є характерною ознакою фестивального руху, де фактично не довжина, не сама подія, розтягнута в часові, як, наприклад, «Music Fest», – це довготривалий фестиваль, – а інколи стисла форма дає можливість визначити персональність події.

Форми визначення індивідуальності арт-свята досить різні: епатажні, бурлескні, хеппінінгові, театральні-презентативні, музично-презентативні, інколи надмірно експресивні. Подія фестивальних імпрез здійснюються в контексті сучасної постмодерної поетики, адже інколи фестивалі орієнтовані на ретро-архаїзуючі тенденції. Все це дає можливість змагання різним архетипам, формам буття, образно-просторовим реаліям сучасного життя культури, бо не можна уявити сучасну культурну реальність лише як рок, панк, дигітальні конструкції сучасної сцени і, навпаки, не можна визначити сценічний простір лише як арт-хауз. Фестиваль дає можливість змагання різних форм реанімації, продукування мистецьких цінностей, більше того, актуалізує бачення новітніх перспектив, що вимагає зіткнення конфліктних образних реалій, які утворюються на театральній і не лише на театральній сцені.

Отже, можна зазначити, що сучасний фестиваль орієнтується на індустрію розваг, пов'язану з туризмом, ескалацію експресивної енергії, яка відтворюється в тих чи інших місцях, де збираються люди. Але важливо помітити, що сама розважальність, видовищність, масовість культури фестивалю набуває своєрідного культивованого явища. Ця культивация є гостро маніфестованою, тобто чітко визначає жанр проведення тої чи іншої події – рок, фольк чи синтетичне культурно-історичне явище, як, наприклад, фестиваль, присвячений Івану Франку. Театральні фестивалі – це своєрідна складна індустрія, пов'язана з тим, що з'єднуються трупи різних міст, де глядачі знайомляться з поліфонічною виставою різних труп (інколи презентуються ті ж самі вистави в різному виконанні), що породжує

змагальність образів інтерпретації події. Так, наприклад, 7-й Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії», який відбувся в червні 2005 року в місті Херсоні проходив п'ять днів. З виставами познайомилися не лише мешканці цього міста, а й гості. Змагалися дванадцять театральних труп з Москви, Києва, Одеси, Луганську та ін. Фестиваль надав можливості не просто обміну досвідом, а й змагання різних поетичних систем, різних естетичних режисерських знахідок.

За кожним театральним фестивалем обличчям, безумовно, стоїть лідер. Так, фестиваль «Березіль», який виникає у 1993 році в Харкові, присвячений Лесю Курбасу, – це фактично та подія, яка заслуговує на увагу. Фестиваль потребує підтримання того авангардного виміру, який був притаманний Лесю Курбасу. Отже, саме в 1993 році театральний фестиваль-лабораторія «Мистецьке Березілля» набуває статусу міжнародного, презентує режисерську школу тих чи інших авторів з їхньою поетикою і з їхнім досвідом. Цікаво, що цей фестиваль дає можливість зіткнення різних підходів, способів бачення. В повсякдення входить велике мистецтво авангардного типу.

Третій Міжнародний фестиваль «Мистецьке Березілля» відбувся в 1994 році в Києві, де протягом 32-ох днів було представлено 49 культурних заходів. Це, зокрема, такі події як круглий стіл, присвячений творчості Лесю Курбаса, дискусія-полеміка «Інтелектуальний арлекін», семінар, присвячений Єжи Гротовському, майстер-класи Феліче Пікко, а також майстер-клас Тадаші Ендо. Фактично фестиваль перетворився на справжню лабораторію. Вистави і одночасно наукові дискусії, майстер-класи дають можливість розширення театального простору, його багатовимірної презентації як лабораторного, образного, концептуального та авангардно-футуристичного проекту.

Фестиваль «Мистецьке Березілля – 2000» був характерний тим, що дав можливість киянам побачити ритуальні танці, співи та музику бубнів, а

також вистави єгипетського театру Аль-Талія. Надзвичайною подією був вечір балетів Ігоря Стравінського. «Весна священна» Ігоря Стравінського була представлена на фестивалі двома балетними трупамі: французькою балетною трупкою «Аріадон», а також трупкою Харківського театру опери і балету імені М. Лисенка [123]. Це непересічна подія, що давала можливість побачити ту ж саму виставу в різних обличчях, формах втілення – в авангардному і більш стриманому, класичному образному устрої.

Таким чином, фестивальні вистави як зіткнення різних поетик розгорнули можливість бачення нових реалій того ж балету І. Стравінського, який до сих пір не сходить зі сцени, стає кожен раз актуальним і новітнім у різних форматах його презентації. Новітні хореографічні технології виступають своєрідним метакультурним та метахудожнім засобом виконання в сучасному балетному мистецтві задумів композитора. Можна вказати на те, що у фестивальному житті цілеспрямовано стимулюється розмаїття експериментально-лабораторних форм сценізму. Так, зокрема фестиваль «Золотий лев», а також фестиваль «Боспорські агони», камерний театральний фестиваль «Кримський ковчег» запропонували вистави у своєрідній сучасній класичній інтерпретації. Класичні твори у різних інтерпретаціях дають можливість побачити, як по-різному прочитується класика в контексті авторських поетичних і естетичних систем.

Важливо зазначити, що такий формат який, підтримує «Music Fest», або «Два дня і дві ночі нової музики» в Одесі, а також рок-формати або формати, присвячені персоналіям, є своєрідними нормами фестивального життя. До них приєднується інтелектуально вишуканий формат, пов'язаний з театральним експериментом або лабораторією Леся Курбаса. Але виникає багато різних складних, якщо не ігрових, то у всякому разі провокаційних версій фестивального видива, де масова культура і водночас бажання режисерів або продюсерів підживити класику маскульту, створюють

своєрідні метаморфози сучасності, симулякри омасовлення та редукції сценічного образу.

Так, О. Зінькевич блискуче описує свій досвід бачення київської вистави «Царь Едип» Стравінського на Майдані Незалежності, який відбувся 30.05.1998 року. Вже пройшло багато часу, але цей попсовий пресинг масової культури входить в історію, свідчить про початок своєрідної масової ескалації, яка відбулась в просторі входження в культуру повсякдення класики. Тут вже не до витончених форматів лабораторних студій Леся Курбаса. Важко сказати, чи то масова культура спонукає на прорив у сакральний простір високого мистецтва, або високе мистецтво спускалося в маси. Скоріше, домінувала перша модель, оскільки ініціатива походила від тих, хто створював масове видовище. Ми свідомо звертаємо увагу до фестивалів тих часів, бо вони ще несли імпульс набуття Україною незалежності та тяжіли до репрезентативізму постмодерністських інтенцій. На жаль, все це зникло в наш час.

«Це був День Києва (спектакль йшов вдень) саме в час масового гуляння на Хрещатику, який був заповнений, як і ті майданчики, що існували поруч з натовпами людей, сповненими кіосками і мандруючими кафе. Люди пересувалися, їли, співали, активно і голосно спілкувалися, а інколи разом з гамбургерами і пивом споглядали те видовище яке розважало їх, звуковий простір видовища накладався на шумову какофонію вулиці» [91, с.532].

Вже навіть в такому попередньому писі події відчувається, наскільки зневажливо співіснує опус Стравінського, античність в контексті натовпу, який п'є та їсть. Поєднати одне з іншим не можна, але поєднали. «Спектакль, сценічною площадкою котрого стали сходи, що ведуть від Хрещатика до готелю Україна, цілком відповідав стандарту рок-концерту з усією їхньою атрибутикою. Тут була вражаюча гучність звуку (все йшло через підсилювачі), вибухівка світлотехніки, що заливала сцену яскравою ілюмінацією; міцні інтервенції ансамблю ударних, що прошивали дію (від

початку до кінця ансамбль працював в режимі ритмічної і цгучкої прогресії і викликав найбільш бурну реакцію публіки – зі свистом і криками). Саме тут відбувалася величезна костюмована масовка, що зображувала фіванський народ (студенти Аграрного університету); балетна група з достатньо посередньою (як це буває в аналогічних шоу) хореографією типу аеробіки; були факельні шествування і ритуальні завивання вокального дуету «Зікр», що оточував ансамбль» [91, с. 532].

Можна далі і не цитувати, вже достатньо зрозуміло, наскільки негативно описується цей інцидент. Наскільки він був справді таким? Єдине, що можна сказати, що за десятиліття, що пройшли, масові сцени стали більш культивованими. Вже подібного виходу в народ класики не відбувається. Події в мистецтві 90-тих років ще страждають юнацьким максималізмом (недарма готель „Україна” ще пишеться як готель „Москва”), недарма в часи виборювання незалежності і саме часи «перебудови» класика ставала цікавим просценіумом театралізації політики, життя в цілому. Так, під «Лебедине озеро» П. Чайковського показували ГКЧП, а виставою «Цар Едип» намагалися продемонструвати єдність високого мистецтва і мас. Отже, зараз формати мас-медіа чітко структуровані і розведені.

Це, однак, не свідчить про зростання культури фестивальних акцій, не говорить про те, що продюсери і менеджери, які здійснюють подібні акції, стали більш культурними. Це й не свідчить, що режисери не можуть грати на епатажних формах нівеляції високого смаку, які часто застосовуються в контексті масової культури. Адже зараз актуальним є розведення форматів. Якщо рок, то це рок, якщо фольк, то фольк, якщо класика, то її місце в театрі з портиком, де й відбуваються фестивальні театральні імпрези. Отже, можна стверджувати, що культура повсякдення адаптує всі форми, але ця адаптація не є суто карнавальною, не може перетворитися на безкінечне шоу.

Приведемо ще витримку зі статі «Метаморфози сучасності» О.Зінькевич: «Різноманітні прояви «дифузії» елітарного та масового

доводиться спостерігати на фестивалі сучасної музики. От «Два дні і дві ночі сучасної музики», які щорічно проводяться в Одесі. Його обличчя абсолютно не схоже на епічний, розтягнений в часові чинно-парадний «Київ-музик-фест», «Прем'єри сезону» і навіть «Варшавську осінь», яка була праматір'ю всіх авангардних музичних подій – зовні чомусь нагадує акції субкультури: кабаре, поп-шоу. В дійсності це повернення до витоків: до авангардного епатажу початку століття (власне шоу-бізнес в них запозичив багато чого для своєї захоплюючої атрибутики). Звичними та «академічними» на фестивалі є тільки звертання офіційних осіб, а далі його фабула розгортається за зовсім іншими законами. Сконцентрованість в часі і просторі (два величезних нон-стоп марафону з дистанцією від 16:00 до 4:00 ранку наступної доби); ніякого монументального сидіння музикантів на сцені, як і звичайних рядів партерних крісел (замість них столи з кофе), ніяких фраків – цього «жрецького» знаку виконавців); видовищність – зі світловими ефектами (люмінесцентно висвітлений розпис стін, що дратує), відверте знижений образ інтер'єру, «дискотечне» середовище розволікань (з незмінним «діджеєм» – Кармеллой Цепколенко), присмак хеппенінгу, розкріпачення виконавців і слухачів з вільною міграцією залом (ще одне нагадування про молодіжні музичні події) – все це створює атмосферу, яка відрізняється від філармонічного благоговійного сприймання одних іншими» [91, с.533 – 534].

З опису вже можна відчутти атмосферу видива, але не лише атмосферу, а смак того, хто описує цю подію. Можна, однак, інакше інтерпретувати хіп-хоп і панк-рок-фестивалі одеського типу, але він тут інтерпретується в благоговійних тонах. Варто зазначити, що стаття написана в 2004 році і, мабуть, саме тоді описана реальність фестивалю виглядала більш енергійно-свіжою. Зараз інші часи, відбувається певна міграція форматів. Так, «Воплі Відоплясова» майже сходять зі сцени, хоча і не втрачають своєї популярності. Багато інших гуртів швидко з'являються і так само зникають. Хіп-хоп як і розкута тусовка часто-густо набридають. Вони вже виглядають

маскою, а не інновацією, не свідчать про розквітність, яка чомусь стає більш жорсткою, ніж вона була в 90-ті роки.

Така єдність елітарного та масового явно орієнтована на атрактори хаосогенного і мутагенного середовища сучасного видива, а водночас на своєрідну вишукану культуру. Ця єдність свідчить про полярність, антитетичність і амбівалентність фестивального руху взагалі. Отже, карнавалізація фестивалю, введення в стихію впорядкованого безладу певних атракторів, лабораторних режисерських знахідок, які існували в молодому театрі, та молодість, яка зараз притаманна всім театралізованим мізансценам, будь-то музичний фестиваль, будь-то фестиваль театральний, живиться саме молодією енергією.

Молода енергія завжди рухала і рухає культуру повсякдення. Культура повсякдення не існує як замкнений світ з вишуканою елітністю і завершеним сценарієм. Сценарій завжди відкритий, розімкнутий, але формати цього сценарію досить різні. Тому сам підхід, амбівалентність, антитетичність і, більше того, різноманітність темпоральностей («Київ-мюзік-фест» розтягнутий, більш елітарний, презентативно-монументальний, а «Два дні і дві ночі» в Одесі, навпаки, стислі і перетворюються на хіп-хоп, якщо не на панк-дигітальну еволюцію сучасного музичного простору з включенням різних спец-ефектів) свідчать про відкритість можливостей презентації видовищної культури.

Все це дає можливість говорити про складні процеси утворення фестивального руху, їх не можна ані ідеалізувати, ані визначити домінуючі прерогативи. Є проміжні зони, коли хіп-хоп включається в класику, ми вже наводили приклади девальвації класики, коли поетика хіп-хопу, танцювально-розкріпаченої поведінки входить у традиційну поезику чеховських вистав. Але чи варто це робити, хоча це повсякчасно робиться, більше того, стає ознакою «доброго смаку», ознакою так званої глобалізації. Але ж треба зазначити, що перша «глобалізація» відбулася раніше, коли

твори А.Чехова почали ставити різними мовами режисери різних країн. Так, вистава Пітера Брука («Вишневий сад») стала вже класикою.

Зараз розмиваються всі жанрові і формульні схеми тих форматів, з якими ми пов'язуємо те, що зветься класика, хіп-хоп та ін. Ситуація фестивалю дає можливість розкріпачення образного потенціалу, але ця можливість існує не довго. В цьому і всі примхи, в цьому вся краса і поетика фестивального життя. Це короткі темпоральності, гра в звуженому сценічному просторі, який вносяться в культуру повсякдення і омолоджується цією культурою. Це омолодження плідне, або, навпаки, руйнівне, потім потрібно багато часу, щоб цю руйнацію усунути.

Отже, принцип антитетизму, амбівалентність, що походить від карнавалу як єднання гротескного тіла видива (башт і підземель) свідчить про те, що з простору фестивальних помостів усувається Великий Інший, усувається той діалогізм, який є фактично засадою великого діалогу з часом, простором, з культурою в цілому. Тут важливі лише паліативи, гра і змагання, але це не є головним в мистецтві. Ця констатація є найважливішою, бо ставить під сумнів ту чи іншу поетику, ту чи іншу реальність фестивалю. В той же час фестиваль стає реаніматором втраченого в театрі досвіду, саме в фестивальному просторі відбувається регенерація класичної традиції бурлеску, буффо, класичної поетики театру в цілому.

Якщо говорити про оперне мистецтво, то воно менш всього піддається впливу образних метаморфоз, пов'язаних з фестивальним життям, тому що опера є самодостатнім синтезом і замкненим завершеним світом, який не потребує втручань зі сторони. В опері завжди існує Великий Інший, той абсолют, який здійснює всі діалоги і всі можливі імплікації взаємодії актора та глядача, тому так важко відбувається вихід опери в культуру повсякдення. Всі події, пов'язані з досвідом презентації опери в ландшафті, «фестивалізація» опери призводить до невдалих результатів, хоча досвід синтезу опери та хап-хопу, опери і молодіжної культури, звичайно, існує як

своєрідна сфера омасовління, спрощення і входження класики в маси. Втім «Цар Єдіп» на сходах Майдану Незалежності – це не «Цар Єдіп» І.Стравінського. Також і класика, яка відбувається в неадекватних формах, не є класикою. Це вже хеппенінг, хіп-хоп, масова культура, але не те, що можна зазначити як оперне мистецтво.

Можна визначити декілька пріоритетних моделей фестивалю: фестиваль, що залишається в рамках традиційних класичних форм (це переважно відбувається в театральних фестивалях), коли в одному місці збираються декілька труп і відбувається змагання, або той фестиваль, який дає можливість обміну досвідом, що відбувається шляхом гри на одній традиційній сценічній площадці; фестиваль, пов'язаний з локальним, автентично визначеним місцем, як, наприклад, фестиваль, присвячений Івану Франку (це село, де він народився і фактично тут відбувається найширший синтез мистецтв – саме тут можуть бути співи, перформанси, майстер-класи та ін.), але синтез здійснюється шляхом локалізації, шляхом визначення автентичності місця як головного чинника презентації того чи іншого імені.

Якщо перший фестиваль ситуативний і є пересувним, фестиваль пересувається з одного міста в інше, щоб популяризувати і розширювати саму ідею арт-змагання (таким, наприклад, є театральний фестиваль, присвячений Лесю Курбасу), то інший тип фестивалю залежить від персоналій. Можна знайти і проміжні форми фестивального життя, які традиційно пов'язані з тим чи іншим місцем. Так, Одеса, Харків, Київ і інші фестивальні міста, фестивальні столиці приймають на певний час людей і на певний час розчиняють свої обійми для проведення тих чи інших акцій. Це фестивалі-мігранти і фестивалі, пов'язані зі святинею-місцем, точкою на планеті Земля.

Можна зазначити, що сам діалог і сама можливість спілкування в фестивальному просторі конструюється і конститується на підставі амбівалентності, антитетикі. Фактори зіткнення можливостей і їх

протилежного вирішення залежить від поетики змагання. Фестивальні імпрези в мистецтві України як естетичний феномен тяжіють до певної гармонії. Ця гармонія формується як зверху, так і знизу. Зверху вона структурується у вигляді завданих форматів і рамок, коридорів проведення фестивалів (часових та просторових обмежень), а знизу гармонізується тою стихією видива, яку здійснює той чи інший суб'єкт фестивального руху.

Нікому не секрет що, на ніч у фестивалі в Одесі залишається переважно молодь, бо люди більш похилого віку не витримують «тортур» цього формату і, навпаки, вдень молодь спить, а їх місце займають люди, що більш помірковані і орієнтовані на іншу ритміку, іншу форму самоздійснення спілкування. Якщо взяти «Київ-мьюзик-фест», то цей формат розрахований на абсолютно автентичну програму проведення широкої культурницької діяльності, яка дає можливість широкого монументального огляду, що свідчить про цілісність культури. Стихія безпосередності спілкування, реальність буффо, яка виникає в тому чи іншому форматі, – це той внутрішній імпульс здійснення фестивальних подій, які формуються та існують в рамках фестивального життя.

3.2. Художньо-виставкова діяльність в незалежній Україні

В 90-х рр. відбуваються радикальні зміни в образотворчому мистецтві, що позначилося також в художньо-виставковій діяльності. Виставки, які раніше були прерогативою суто державних органів і визначались як «всесоюзні», «республіканські», «регіональні» та ін., втрачають центризм і ту вісь, яка утримувала їх як певний харизматичний простір легітимації тих чи інших образів.

Саме в 90-ті образотворче мистецтво ХХ століття позначились тим, що у простір культури України, а також всіх країн СНД входить, так званий, «другий авангард». Це досить складна лінія образотворчого мистецтва, яка є

вторинною по суті, адже вона в певній мірі продовжує ті інтенції, які були задушені в 70-ті рр., а розпочаті в 60-ті після хрущовської відлиги.

Втім, як не дивно, Микита Сергійович не був прихильником авангардного мистецтва, більше того, він будь-яким чином намагався його нівелювати. Так звана бульдозерна виставка засвідчила ту демаркацію, коли фактично «відлига» усувається адміністративним та ідеологічними пресингом.

Якщо говорити про другий авангард, який формується на Заході і формується досить активно, то він вписується в контекст постмодернізму. Другий авангард має своє обличчя, особливо в музичному просторі. Це творчість П. Булеза та К.-Х. Штокгаузена в контексті Дармштадського руху, які утворюють ту музику, яку прийнято називати «другим авангардом». Він другий тому, що, на відміну від першого авангарду, який був зазначений в рамках концепції А. Шенберга, вже отримує ознаки серійності, полістилістики як постмодерний тип формотворення.

В країнах СНД або бувшого Радянського Союзу виникає складна ситуація з презентацією творчих робіт художників. Вже перші всесоюзні виставки продемонстрували засилля нової конфігурації, саме тої іконографії, яка пов'язана з другим авангардом. Але вона була «новою» суто ситуативно, була вторинним явищем відносно того авангарду, який сформувався в мистецтві в 20-ті роки ХХ століття.

60-ті, 70-ті, 80-ті, 90-ті рр. не дали нічого нового саме в плані другого авангарду. Вони лише позначили ще один обрій повернення до авангарду як до метафізичних джерел новітньої культури, до модернізму як модерного імпульсу великого зламу, пошуку Великого Іншого. Авангардні пошуки К.Малевича не увійшли в простір другого авангарду. Мода на метафізику пройшла. На перше місце виступили стильові спонуки та алюзії. Другий авангард стає «трансавангардом», тобто по суті явищем вторинним. В кінці

XX століття нонконформний рух, що виникає в 60-70-х рр., мімікрує до декоративного варіанту першого авангарду.

Якщо у 60-70 рр. виникла ідея національного мистецтва, орієнтованого на широкий контекст модерного мистецтва (авангард, стиль модерн, орієнтація на національні витоки етнокультури), то у 90-ті роки виникає соц-арт як своєрідний поп-культурний феномен, яким захоплюється Європа. Певна частина художників працює в напрямі деконструкції поетики соцреалізму, їх імена набувають навіть широкого розголосу. Це І. Кабаков, В. Комар, О. Меломід, Е. Булатов та ін. Соц-артисти спеціально обіграють тематику соціалістичної індустрії образів. Ця тематика виглядає привабливою саме для широкого ознайомлення. Для реді-мейд, за Марселем Дюшаном, якщо використовувати його термін (готовий до споживання). Всі художники соц-арту емігрували на Захід і швидко заповнили естетичну нішу інтересу до «соціалістичного мистецтва». Їх імена вже належать архіву посткомуністичних трансформацій мистецтва. Набагато драматичнішим було життя художників, що залишилася вдома.

Л. Смирна пише: «Ситуація в Україні була радикально відмінною від ситуації, яка склалася, зокрема, в Росії та інших республіках СРСР. Десталінізація в Україні мала масштаб обмеженої та жорстоко контрольованої акції. Відлига і народження нонконформізму як мистецької та політичної позиції в Україні мали загальні спільні риси з відповідними подіями в усьому СРСР. Проте країна перебувала на становищі найважливішої провінції Великої імперії. Тому події «відлиги» мали тут певну специфіку, яка помітно впливала на формування нонконформізму» [197, с.17].

Втім проблема «маргінальності» української культури, що культивувалася згори, стояла ще більш гостро в рамках Російської імперії, коли формувався український модерн. Український модерн так і не був чітко визначений в своїх стильових рисах, як це відбулося в Фінляндії та інших

північних країнах. Він залишився на рівні тої хатнянської архітектури, яка походить від хати і несе в собі інтенції етнокультурних витоків. О. Сластіон, В. Кричевський, М. Жуков і ін. в певній мірі показали евристичні можливості хатнянської архітектури, але вона залишилась рудиментарним явищем. СРСР лише продовжував лінію гноблення культури України.

Гнітючий дух в Спілці художників, нещадне цькування та вигнання тих, хто хоч трошки виявляв орієнтацію на національні образи, свідчили про те, що утворювалася своєрідна лінія межі образних адекватій, де мистецтво і не-мистецтво вже не існували в рамках своїх естетичних визначень. Домінували політичні доктрини, які були вписані в контекст так званого соцреалізму. Ми знов вживаємо формулу – «так званого», бо соцреалізм зараз розуміють досить і досить по-різному: як стиль, метод, образну орієнтацію, спосіб творчості, як опір тоталітарному суспільству та ін. [8]. Всі ці інтенції охоплюється номінацією «соцреалізм». Проте український нонконформізм існував герметично, замкнено і, на відміну від російського, був маловідомим на Заході. Це зумовлено тим, що за висловлюванням Г.Севрук «всі були неможливі, тому з художниками-однодумцями інших країн спілкувалися дуже рідко» [197, с.25].

Виникла ситуація коли в рамках вузького професійного кола мистецького цеху була сформована специфічна культура опору. К.Звіринський, О. Заливаха, М. Стороженко, А. Горська, Г. Севрук та ін. зараз зараховані до пантеону шістдесятників. Нонконформізм формувався як явище, яке несло в собі два виміри – безкомпромісний духовний поштовх, інтенцію протиставлення і, навпаки, редукований стилізований та орієнтований на Захід тип творчості. Більше того, простір, стилізований під авангард, різко набирає оберти вже в 80-90 рр., заповнює фактично весь арт-ринок. Захід починає цікавитись мистецтвом художників України. Звичайно, їх цікавить два виміри: твори соцреалізму, орієнтовані на політизовану реальність, і протилежна реальність, яка вписується вже в

постмодерністський рух. Тут важко знайти якісь демаркації. В нашу мету не входить завдання їх здійснювати. Головне зазначити, що сам по собі рух шістдесятників, рух нонконформістів був орієнтованим на гостре національне протистояння будь-якому ідеологічному утисненню.

Нонконформізм і андеграунд існували паралельно. Але інколи їх плутають і вважають, що все це охоплюється поетикою нонконформізму. Андеграунд – це підпільне існування та злагода з офіційною легітимною версією мейнстріму. Так, наприклад, В. Рижих абсолютно легко вписувався в мейнстрім і водночас створював свої власні проекти, які були другим диханням або другим обличчям його творчості. Праця в шухляду, праця для себе, праця для іншого «Я» була звичайним явищем художника андеграунду. Втім в 80-90 роки ситуація різко змінюється.

Г. Вишеславський пише: «Виставки-акції молодих художників настільки відрізнялися від попередніх андеграундних квартирних виставок, що викликали обурення у старшого покоління нонконформістів. Це було відторгнення не тільки офіціозом, але й батьками одеського андеграунду. Здавалось, сама Одеса не сприйняла їхні інтелектуальні амбіції, які були з успіхом реалізовані в Москві. Мається на увазі акції, що проводились в квартирах М. Жаркової (вул. Сонячна) та Л. Войцехова (вул. Асташкіна, 14) у 1983 – 1985 рр. Першою та найбільш резонансною була виставка Л.Войцехова, С. Онуфрієва, О. Петренка, Ю. Лейдермана «Рідня» (вул. Сонячна, 23), влаштована за ініціативою Л. Войцехова» [52, с.429].

Йдеться вже про новітній рух в Одесі, який виникає як постмодерна орієнтація художників. Новий виставковий рух виникає в рамках легітимації виставок або пошуку їх легітимних засад. Поки що не існує тих галерейних форм, які легко розчиняють свої обійми для будь-яких змін. Виставки вписувались знов-таки в квартирному просторі. Г. Вишеславський констатує: «У 1983 році в Москві відбулося дві виставки одеських художників. Перша – в московській квартирі М. Олексєєва «Одеса-Москва» за участі молодії

генерації одеських нонконформістів (Ю. Лейдермана, С. Ануфрієва І. Чацкіна, Л. Резун-Звєдочотової, О. Петренко, Л. Скрипкіної, О. Музиченко, Л. Войцехова). Друга виставка складалась з двох частин: «АПТАРТ в натурі» та «АПТАРТ за парканом» на підмосковній дачі Міроненка. Після арешту Л. Войцехова майже всі художники молодшої генерації від'їжджають до Москви. У 1987 р. С. Ануфрієв, Ю. Лейдерман та москвич П. Пепперштейн заснували групу «Медична герменетика», що стала важливою частиною московської художньої сцени» [52, с. 431].

Ми бачимо знов цікаву ситуацію, коли молода енергія виборює себе в рамках пошуку легітимних форм виставкової діяльності, але вона поки що не знаходить легітимного здійснення. Вихід з андеграунду відбувається лише у 90-ті роки. В цей час більшість країн СРСР набуває незалежності, мейнстрім м'яко зливається з нонконформізмом, більше того, вони ототожнюються. Виникають своєрідні організації державного типу «Совіарт», одна із перших в Україні недержавних мистецьких організацій, а також «Нова хвиля» у 1987 році.

Можна стверджувати, що сама орієнтація на другий авангард і на розшуки нової поетики нічим не закінчилася. Художники все більше і більше повторювали утопію і дублювали той образний простір, в якому жили Василь Кандинський, Марк Шагал, Казимир Малевич та ін. Зрештою, хвиля другого авангарду зникла. В своїх крайніх формах це був рух, що нагадував «розпис парканів», повторював абстрактні конфігурації К. Малевича, але вже в інших новітніх формах.

Прямокутні конфігурації, з'єднані в цікаві формотворчі колажні структури, давали можливість виникнення декоративних і водночас стилістично нейтральних композицій, які легко вписувались в будь-який простір. Це дало можливість, з одного боку, виходу української образотворчої реальності на Захід, а, з іншого – , ця реальність тут же була адаптована західною хвилею постмодернізму. Згодом потік інновацій зовсім

припинився і зацікавленість саме такою художньою реальністю, яка несла в собі тенденції першого авангарду, вже не помічається.

Так, група «Живописний заповідник» (Київ, 1992), що була створена Т.Сільваші, стає адаптивним простором авангардних інтенцій, стилізованих як орнаментальний ряд. У виставці «Живописний заповідник-1», 1992 р. брали участь: Т. Сільваші, О. Бабак, М. Гейко, О. Животков, П. Керестей, М.Кривенко, А. Криволап, С. Семернін. У «Живописному заповіднику-2», 1993 р. – М. Гейко, О. Животков, М. Кривенко, А. Криволап, Т. Сільваші. Втім їх діяльність закінчилася досить швидко. Генерація, яка походила від антитетики соцреалізму, вже давно була втрачена, стилізація стає домінантною, що і дає можливість відтворювати художні реалії в просторі чисто стилістичних інтроверсій. Це призводить до нового типу широкого розгалуження галерейних структур, галерейного сектору взагалі, який адаптує в собі вже не рухи, не напрями, не угруповання, а окремі творчі здобутки митців, які, навіть, і не намагаються утворювати будь-який рух.

Цю ситуацію фіксує Г. Складенко: «Останні десятиліття ХХ сторіччя розпочало новий великий період в розвитку українського мистецтва. Складність його аналізу та вивчення пов'язані перш за все з тим різноманіттям творчих напрямків, індивідуальних творчих мистецьких позицій, переосмисленням усталених у попередню радянську епоху художніх вартостей та видових меж творчості, що стали характерними для цього часу, а також тих ідеологічних, політичних та історичних колізій, які суттєво вплинули на художній процес, часто підпорядковуючи собі його спрямування. Середина 1980-х років увійшли в історію як часи перебудови, розпад СРСР і здобуття Україною у 1991 р. державної незалежності. Цей період став часом звільнення мистецтва від ідеологічних утисків, формування нових засад культуротворення, пошуків свого місця у світовому просторі» [196, с. 353].

Відбулась легітимація нової хвилі мистецьких пошуків, а також селекції образних вподобань. Відбулося єднання мейнстріму з андеграундом (андеграунд став мейнстрімом). Це настільки змінило ситуацію, що у багатьох художників просто закружилася голова. Проте новий догматизм арт-ринку сприяв спотворенню тих глибинних поштовхів формотворення, які утворюються в мистецтві на підставах духовності. Адже духовність всі вбачали по-різному.

Згасає імпульс групового протистояння ідеологічним нормам, що фактично й спонукав до формування різних угруповань. Виникає все більше і більше мистецького індивідуалізму, розкривається окрема індивідуальна самодостатність кожного з митців. Але найголовніше – не залишається креативної думки, не існує того поштовху, який давав перший авангард. Він розчинився в стилізаторських тенденціях того неофігуративізму, який вихолостив і перевів творчість у чисто декоративну площину. До речі, Василь Кандинський залишився маргіналом захоплень неоконфігуративних угруповань тому, що був абсолютно унікальною індивідуальністю. Легше адаптувався П. Філонов, К. Малевич, тому що їх поетика була більш орієнтована на кубістичний напрям, або на суто геометричну конфігуративність.

Т. Склярєнко відмічає: «Молоді митці другої половини 1980-х років А.Савадов, О. Голосій (1965 – 1993), О. Тістол, К. Реунов, В.Раєвський, О.Гнилицький, С. Панич, О. Ройтбурт, С. Ликов, С. Ликов, В. Рябченко, Ю.Соломко, В. Цаголов, В. Керестей, Д. Кавсан, Т. Трубіна, П. Маков, І.Дюрич, І. Подольчак, що утворили ту «нову хвилю» в українському мистецтві, яка визначила його головну проблематику, внесла у вітчизняну художню свідомість такі риси, як інтелектуальність, аналітичність, іронія, критика, спричинивши суттєвий зсув у художньому поступі. Вперше після 1920-х років, підключивши вітчизняне мистецтво до інтелектуальної світової мистецької проблематики» [196, с. 363].

Отже, навіть сам сленг «підключивши до світової проблематики», «вперше після 1920-х рр.» свідчить про певний провінціалізм оцінки того явища, яке формується як вітчизняний постмодернізм. Дійсно, глобалізм в культурі України заявив про себе. Те, що давно існувало в галереях Нью-Йорку і Лондона, почало існувати і в Києві. Втім адаптація національного мистецтва до постмодерністського контексту в рамках того арт-ринку, який активно підживлюється колекціонерами, не призводить до розвитку національного мистецтва. Можна стверджувати, що інерційна фаза вихолощення духовної культури потребує нової генерації нонконформістів вже третього тисячоліття. Можна також стверджувати, що десь в глибині української культури виникають новітні катакомби, новітнє мистецтво, яке вже не може адаптувати західні постмодерні інтенції, а також існувати в рамках хатнянської архітектури або суто етнографічних алюзій. Мистецтво стає більш філософським, глибоким.

Це мистецтво орієнтоване на традиційну віру, а не на безвір'я і розмитий арт-простір постмодернізму. Все це в певній мірі можна побачити в різних конфігураціях – це пошуки школи сакрального мистецтва Миколи Стороженка та його учнів, це інші роботи, які поки що не вийшли на поверхню.

Проте мистецтво, як і все, що утворюється в рамках мистецтва, вже оцінюється не в рамках самодостатнього проекту, не в рамках художнього твору, а в рамках соціології мистецтв, як і весь візуальний поворот, який відбувся наприкінці ХХ століття.

Щоб краще відчувати ситуацію арт-ринку, надамо декілька витримок із статей журналу „ART UKRAINE”: «2001 року відеоробота Олександра Ройтбурда «Психоделічне вторгнення броненосця «Потьомкін» у тавтологічній галюциноз Сергія Ейзенштейна» бере участь в основному проекті Венеціанської бієнале, яким керує знаменитий Геральд Зеєман. Зустрівши міленіум у нью-йорській еміграції, вже в 2002-му Ройтбурд

переїздить до Києва. Тут він очолює Київську галерею Гельмана, де реалізує низку кураторських проєктів. Після довгої перерви починає поступово повертатись до живопису» [10, с. 9].

Ми бачимо одного із ветеранів, який зараз презентує українську культуру. Одеський живописець, молодою енергією якого підіймалась одеська хвиля другого авангарду перетворюється на вишуканого стилізатора, який поєднує алюзії – цитати класики з графіті та іншими сучасними поетичними засобами коміксу.

Арсен Савадов увійшов у нульові «великою низкою гучних фотопроектів, найбільш знаковими з яких була скандальна «Книга мертвих», що шокувала невідготовленого глядача, – барокові театралізовані постановки де головними героями були реальні мерці» [10, с.10].

Тіберій Сильваші «у нульових, на відміну від більшості художників постмодерністської лінії, що ввійшли до нового ТОП'у, продовжував у вітчизняному мистецтві модерністську лінію. На початку 90-х лідер та ідеолог групи неопластики «Живописний заповідник», у нульових Сильваші вже не приєднується до жодної групи. У 2000 р. разом з польським художником Леоном Тарасевичем робить знаковий проєкт «Малярство» в київському Центрі Сороса. Протягом нульових продовжує створювати нефігуративні твори, а наприкінці десятиліття на хвилі чергового сплеску зацікавленості абстрактним мистецтвом активізує діяльність, все частіше виставляючись у «Я Галереї» Павла Гудимова, галереї Bottega та ін.» [10, с. 10].

Отже, цього достатньо, щоб побачити, наскільки це різні постаті – експресивний полікультурний, транснаціональний постмодерний простір Ройтбурда, складна екзагетика Арсена Завадова, яка мимікрує на межі поп-, кітч орієнтаціями, та послідовний модерніст, який продовжує ту ж саму лінію.

Цікавою є творчість харківського художника Павла Макова. Він досить гостро поєднує постмодерні алюзії, графічні інсталяції з широкомасштабними презентаціями цих інсталяцій у вигляді панно. П.Маков є одним з найвідоміших сучасних вітчизняних графіків. У нульові він виставляє у провідних галереях Заходу серію офортів «Мішень», «Книга днів», «Сади». П. Маков «реалізує великий проект «Утопія», частина якого була показана у 2005-му в Національному художньому музеї. Кінець десятиліття закінчується для П. Макова новою виставкою в Нацмузеї, де він демонстрував роботи з серії «Донроза» [10, с.11].

Цей художник явно тяжіє до постмодерністської поетики, де агломерація орнаментних композицій і анігіляція зображення в контексті гіперструктур, які походять від концептів садів, центрованого простору і ін., створює той постмодерністський графічний простір, який можна назвати «відеоінсталяцією». Це відеоінсталяція в контексті віртуальної графіки, яка тяжіє до офортів. Не будемо продовжувати похід за іменами, бо це не є нашим завданням.

Нам потрібно показати стратегію формування арт-простору та формування виставкових помостів арт-галерей. Отже, мистецький простір формується на підставі індивідуальних смаків галерей, які стають фундаторами селекції, відбору матеріалу та його презентації, просування товару на ринок. Ми бачимо, що арт-ринок набирає оберти, але за ним стоїть одна велика реальність арт-діяльності, яку можна визначити як поп-смак. Популярний смак, орієнтація на поп-культуру, на культуру масову, на гру, яка, за В. Бичковим, стає головним деміургом постмодерної культури, створює ту пост-культуру, яка і формує образ провідних колекціонерів та їх угруповань.

Надамо також короткий анонс галерей в Україні за тим же журналом. «Галерея Bottesa заснована у 2008 року й від початку орієнтувалася на підтримку modern art. Згодом Bottesa почала співпрацювати з художниками

актуального мистецтва. Серед яскравих ініціаторів галереї та її куратора Марини Щербенко – конкурс молодих художників «Мухи», проект Т.Сільваші «Проста форма» та ін.» [10, с.14].

«Галерея «Карась» була заснована в 1995-му. Незмінний власник і куратор галереї Євген Карась розпочинав з підтримки художників кола «Живописного заповідника». У нульові він усе частіше виставляв так зване «актуальне мистецтво». Основна риса галереї – стабільність. За минуле десятиліття вона не змінила ні назву, ні розташування, ні власників. Більш менш стабільним залишилось і коло художників. У різні роки галерея «Карась» працювала з такими авторами, як Олександр Животков, Олександр Ройтбурд, Тіберій Сільваші, Марина Скугарева, Павло Маков, Влада Ралко, Вадим Бондаренко, Володимир Кожухар, Олександр Друганов, Юрій Пікуль та ін.» [10, с. 14].

«Харківська муніципальна галерея. Міська галерея Харкова стала першою муніципальною інституцією, що системно підтримувала сучасне мистецтво. У галереї виставлялись такі метри, як Сергій Братков, Павло Маков, Борис Михайлов, інші представники харківської школи, а також молоде покоління художників» [10, с. 15].

Отже ми даємо короткі витримки, але це абсолютно не свідчить про те, що ці галереї є провідними, можна назвати ще галерею «Триптіх» та ін., але за цим набором назв стоїть своєрідна реальність того постмодерного простору, який в певній мірі вже сформований. Дамо коротку витримку з характеристики театрального діяча, який займається презентацією художніх проєктів. Це театральний режисер, який формально не має стосунку до образотворчого мистецтва.

«Влад Троїцький у нульові прославився організацією фестивалю «ГОГОЛЬFEST» (від 2007 року) та видовищними перформансами, які він створював разом з учасниками театру і музичною групою «Даха-Браха». На початку візуальна програма визначалась неабиякою еkleктичністю, однак з

приходом російської художниці й кураторки Каті Бочавар, візуальне наповнення фестивалю почало вирівнюватись. На сьогодні «ГОГОЛЬFEST» є флагманом просування сучасної візуальної культури в широке молодіжне середовище» [10, с.17].

Отже, такі характеристики свідчать про те, як існує сучасний виставковий простір. Ще одна постать – Ігор Абрамович. «Арт-менеджер і арт-дилер Ігор Абрамович розпочинав свою кар'єру з надання послуг із транспортування предметів мистецтва. Так, невдовзі відкрив власне бюро «Арт-агент» і став працювати як арт-дилер з такими маститими художниками, як Олег Тістол і Влада Ралко. Ігор Абрамович не пропускає жодного аукціону чи то в Україні, чи за кордоном, намагаючись інтегрувати художників свого пула в міжнародний арт-ринок. Він організовує виставкові проекти та бере участь в ярмарках поряд з провідними українськими галереями» [10, с. 17].

Наведемо ще одну біографічну довідку куратора Олександра Соловйова. «Провідний куратор сучасного мистецтва в Україні, в нульові брав участь у низці проектів. Більшу частину десятиліття (від початку 2003-го до середини 2010-го) був пов'язаний з діяльністю в Україні фонду Віктора Пінчука та з Pinchuk Art Centre. Куратор проектів «Перша колекція» та «Прощавай зброя», організованих фондом В. Пінчука 2003-2004 рр.» [10, с. 17].

Це характерні фігури арт-бізнесу України. Отже слід коротко охарактеризувати центри, які створюють виставкову діяльність. Найбільш потужним виглядає «Мистецький арсенал», який скоро стане певним епіцентром виставкової діяльності. Виставки проходять у власних галереях, камерних забудовах, в Музеї сучасного образотворчого мистецтва на Подолі, також в Інституті проблем сучасного мистецтва, Національному художньому музеї та ін. Проте головне зазначити, що складність виставки як події

полягає в тому, що, з одного боку, це явище короткочасне, з іншого, – має бути презентаційним.

Швидка адаптація до постмодернізму, коли на заміну соцреалізму прийшла постмодерністська поетики, обернулося тим, що виникає новітній простір сучасної арт-реальності, але до неї широкий глядач не готовий. Колекціонери, які збирають просунутих молодих художників, – Віктор Пінчук, Ігор Воронов, Ольга Козловська, Андрій Березняков, Наталя та Сергій Вакуленки, Вікторія Тігіпко, звичайно, дають аванс тому «вибору», який формується в рамках сьогоденної культури. Цей аванс інколи виглядає занадто спрощеним, а естетична орієнтація арт-дилерів, які самі не можуть розібратися, які тенденції будуть формуватися в арт-просторі пострадянських країн, є достатньо строкатою.

Здається, що тут є дві лінії: одну веде Віктор Сідоренко, яка пов'язана з «реанімацією тоталітаризму» у псевдо симулякрівому просторі, коли ця реанімація відбувається як певне занурення в потік фотоінсталяції, порізного трансформованих в арт-проектах. Інша лінія презентована прямими запозиченнями, цитатами, входженням в культуру на рівні перформансів, актуалізацією культури середнього рівня (культури повсякдення). Образотворче мистецтво в Україні презентує простір, який просунутий в контекст західного глобального універсалізму постмодерного типу.

Якщо говорити про сакральні пошуки, які відбуваються в музиці, то нічого подібного ми не побачимо в образотворчому мистецтві. Це сакралізація на підставі реанімації кодів XIX століття або цитування іконних образів XV-XVI століття, забуваючи про українське бароко, або це культивування українського бароко всупереч всім іншим можливим підходам.

Отже, ситуація виставкового простору, ситуація художніх артефактів і художніх вимірів свідчить про те, що занурення в простір далекого минулого та його культивування має поки що ігровий характер. Це гра з полум'ям, гра з

багаттям, ми бачимо майже реанімацію артефактів комуністичних режимів, які формуються в рамках сьогоденних політичних реалій масової культури.

Важко сказати, якаю буде культура, якщо сценарій тотального плюралізму буде тривати. Проте реальність буття виставкового простору в образотворчому вимірі полягає в тому, що саме тут формується найбільш універсальний контекст діалогу з Заходом. Навіть архітектура не є настільки адаптованою в Україні до постмодернізму, як зображувальне мистецтво. Авангардний та постмодерний живопис кінця ХХ – початку ХХІ століть радикально рве свої відносини з традицією і тяжіє до входження в глобальний простір. Але ця глобалізація виглядає як нівеляція, що викликає обурення у старшого покоління художників і критиків. Але цього замало, щоб змінити ситуацію. Вона може змінитися лише тоді, коли сформуються нові школи, відбудеться переоцінка значення «другого авангарду», а також мистецькі школи будуть орієнтовані на метафізичні витoki духовної реальності образотворчого мистецтва, яка завжди існувала в культурі України.

Сучасне образотворче мистецтво ризикує залишитися в рамках віртуальних проектів візуального повороту у мистецтві в цілому, коли візуалізація як широке залучання дигітальних технологій стає настільки тотальною, що сам художній образ вимивається із аналогів не лише рефлексії, а й естетичного досвіду сучасних мистецьких практик.

Легко бачити, наскільки видовищними стають арт-майдани виставкового комплексу. Так, якщо привозять твори імпресіоністів з Заходу, то утворюються черги, якщо це якісь інші роботи то, таких черг ми не побачимо. Тобто не можна орієнтуватись лише на поп-культуру, на те, що всім відоме і доступне. Нова конфігурація мистецького пошуку, яка була пророцькою, метафізичною, швидко змінилась конфігурацією постмодерного типу, яка зараз складно мімікрує, мігрує, шукає свої риси і на Заході і на Сході, в країнах пострадянського простору.

Отже, проблема вітчизняного постмодернізму, постмодерністської реальності в рамках глобалізаційних вимірів культури активізує проблему глобальності і тотальності національної культури України, але не є її головним образотворчим виміром.

Головним надбанням галерейного бізнесу став той факт, що художник може бути тим, кім хоче бути. Для кожного знайдеться галерея, яка дасть змогу його роботам побачити світ. Адже конфігурації арт-сцени в зображувальному мистецтві змінюються. Очевидною є втома від постмодерністської декомпозиції авангарду, втома від сакрального кітчю, від непрофесіоналізму, який стає візитівкою новітніх «розкручених» митців.

Як на Заході, так і в ареалі пострадянської культури виявляється інтерес до естетики та поетики тоталітаризму, яка виглядає на тлі плюральності постмодерних алузій моністичним та монументальним світом, який раптом естетизується. Найбільш схильні до цього так звані мобільні, візуальні мистецтва. Інтерес до сталінської еkleктики в архітектурі, навіть до мегаломанів Шпейера рефлектується в зображувальному мистецтві. Знов актуалізуються такі поняття, як «крупна форма», «світлодія», «рефлекс» та ін.

Маркетинг та менеджмент галерейного бізнесу не є ефективним по всьому світу. Це переважно елітарна форма комунікації митця та відданої йому аудиторії. В умовах економічної скрути ефект від діяльності галерей не є високим. Інститут меценатства майже втрачений. Покупці «просунутих артистів» художнього ринку шукають нові імена, які виникають не завдяки арт-ринку, а всупереч. Всі дослідники художньої культури були здивовані, що злам століть та межа тисячоліть не позначилася в мистецтві адекватними проектами. Іронічна дефініція хронометрії початку XXI століття – нульові роки свідчить про розгубленість у пошуках образного світу, адекватного початку нового часового виміру культури і мистецтва. Молоді вже не цікаві

ідеологічні маркери соцреалізму, адже колорит Т. Яблонської скрізь однаковий на її картинах, хоча стилістика різко змінювалася.

3.3. Специфікація освітнянських технологій та виставково-бібліотечної діяльності в умовах глобалізації культури

Простір культури в його інституалізованих формах потребує перманентної специфікації, що визначається в рамках тих чи інших культурних артефактів, сфер діяльності та ін. Проте такі інституції культури, як освіта, бібліотечна діяльність, пов'язані з широким комплексом, що визначається як виставковий. Це діяльність архівних установ, виставок книжкової індустрії, книжок, що знаходяться в бібліотеках. Весь цей контекст діяльності генерує потенціал культури, визначається в рамках культурно-естетичного потенціалу освітнянських технологій.

Як відомо, простір інституалізації культурних практик змінюються після 1990 року в контексті комерціалізації освіти. Різко змінюється і сама специфіка освіти. Так, набуває широких ознак рекламно-комерційний простір, де кожен ВНЗ, кожна освітнянська установа починає не лише рекламувати, але й проводити самостійну концепцію життя своєї установи в рамках конкурентноздатності тих чи інших освітнянських технологій. Проте такі інтегративні тенденції, як Болонський процес, а також потреба після широких жестів демаркацій і набуття незалежності різними країнами бувшого СРСР легітимації своєї діяльності хоча б з визнання дипломів різних ступенів освіти потребує консенсусу, узгодження, а водночас визнання еквівалентності тих модулів, форматів та технологій освіти, які існують в освітнянському просторі європейської культури.

Освітнянський, виставково-архівний, книжково-бібліотечний типи діяльності є більш вивченими та більш визначеними саме в рамках глобалізаційних процесів, бо вони мають суто предметні, об'єктні характеристики, пов'язані з планами, учбовими програмами, з просуванням

на ринок тих чи інших підручників, посібників, а також з загальними тенденціями генерації освітнянського потенціалу в цілому.

Болонський процес стає інтегративним фактором єднання освітніх технологій та шкіл національних культур у контекст більш широкої, глобальної, інтегральної реальності освіти. Втім зростають інструктивні, якщо не маніпулятивні, тенденції контролю учбового процесу, що пов'язані з рубрикацією, тестуванням і іншими формами вимірювання знань. Це в певній мірі спрощує творчий характер навчання, коли суб'єктно-суб'єктний вимір навчання підмінюється суб'єктно-об'єктним, а частіше всього об'єктно-об'єктним, де суб'єкт освіти виглядає як певний дискурс або структура, що презентується тим чи іншим інформаційним джерелом (об'єктним виміром освіти). Це загальні тенденції, їх важко уникнути, але наша проблема – лише охарактеризувати деякі їх риси, щоб зазначити ці тенденції в рамках широкого глобалізаційного інтеграційного процесу освітнянських технологій, пов'язаних з книжковою діяльністю в цілому.

Це архівні, виставкові, бібліотечні і ін. процеси діяльності з розповсюдження інформації, книжково-ярмаркових і інших презентацій в умовах глобалізації культури. Важливо зазначити, що у просторі культури, який визначається як пострадянський, тобто в рамках країн СНД, виникають перманентні конфігурації або субструктури культурного значення, які стають паліативами відтворення знищених системних зв'язків, які існували раніше в рамках СРСР. Це Міжнародний фонд гуманітарного співробітництва держав-співучасників СНД (МФДС), що виник у 2006 році. При фонді існує рада з гуманітарного співтовариства. Це Форуми творчої та наукової інтелігенції, які теж намагаються, починаючи з 2005 року, проводити свою діяльність в рамках наведення зв'язків між культурами незалежних національних держав. Перший форум відбувся у Москві у квітні 2006 року, другий форум проведений у 2007 році в Астані, третій – у 2008 році в Душанбе, четвертий в 2009 році – в Кишиневі [177]. Тобто головним

завданням форуму є взаємодія і намагання створення того діалогу культур в рамках співтовариства, який стає компенсаторним механізмом і своєрідним запереченням тих реалій, які виникають в рамках заперечення цінностей національних культур, ксенофобії, екстремізму тощо.

Широко розповсюджується інформаційні сфери літератури, книговидавництва, інформаційного сектору. Однак об'єм книжкової мережі, тобто торгівлі між країнами СНД не лише знизився, але і втратив свій потенціал, який існував раніше. Це призводить до того, що видавництво книг, торгівельні ланцюги концентруються в регіональних центрах, крупних містах. Ринок освітніх послуг в сфері книговидавництва і поліграфії надзвичайно сегментований і фрагментований. Виникає проблема спільності функціонування мов. Російська мова традиційно виглядає метамовою спілкування, але це не завжди спрацьовує в тих країнах, які намагаються усіма силами усунути її за межі свого комунікативного простору.

Маса інформації, що видається у вигляді різних системних блоків, будь-то книга, ТБ-інформація та ін., призводить до того, що інформаційний простір переходить в рамки сітьових, дигітальних, віртуальних технологій, книга усувається з ринку і стає не настільки актуальним носієм інформації, як це було раніше. Створюються своєрідні асоціації: Російський книжковий союз, Українська асоціація книговидавників, що дають можливість не лише обміну інформацією, досвідом, але й обміном продукцією, яка компенсує нестачу зв'язків, що виникла після розпаду СРСР.

Співпраця країн учасниць СНД у сфері книговидавництва має підставою домовленість співтовариства у сфері інформації від 9 жовтня 1992 року і домовленість про співтовариство в сфері поліграфії від 14 квітня 2004 року [177]. Отже сама по собі потреба реанімувати втрачений потенціал спілкування дає можливість створення подібних форм контактів, які хоча і повільно, але все ж таки спрацьовують в рамках широкого пресингу інших оперативних систем. Так через Інтернет можна вже замовити різні видання,

існують нові форми презентацій комунікативних форм книгорозповсюдження, але сама сфера книговидавництва залишається традиційно орієнтованою на ті потужності, які зосереджені в Росії, Білорусії, Україні та інших державах.

В сфері освіти виникає дві тенденції, які дуже схожі на тенденції виставковій та фестивалній діяльності, що були визначені в перших двох підрозділах. Це системи дезурбаністичні, коли кожен ВНЗ виживає самотужки, орієнтований на бізнес-план, який він виробляє як суб'єкт освітянської діяльності, це урбанізаційні процеси, пов'язані з Болонським процесом і загальною тенденцією уніфікації освіти.

В складному перетині цих двох взаємокорелюючих тенденцій виникає вся та строката проблематика ідентичності національної та європейської систем освіти, яку важко визначити однозначно. Можна стверджувати, що в рамках СНД формується паліатив, який відбиває деструктивні тенденції в пострадянському просторі. Всім відомо, що СНД був сформований не для інтегративної роботи, а для легітимізації розпаду СРСР. Цей орган, враховуючи, яку роль грає в ньому Росія як «інтегратор», не здатен вирішувати проблеми сьогодення. Не менш складна ситуація в інших інтегративних модулях. Так, у рамках Шанхайської організації утворюється своєрідний освітянський центр, який намагається в рамках освіти проводити інтегративні проекти. Відбуваються своєрідні домовленості щодо здійснення загального освітянського простору. Це пов'язано з широким напливом китайських студентів в Росію, Україну та ін. країни, а також з тим, що освіта та Україні є дешевшою, ніж в Європі.

Таким чином, на самітах ШОС, які періодично відбуваються, утворюються домовленості з проблем освіти. Так, 15 червня 2006 року на саміті ШОС в Шанхаї було підписано домовленість щодо освіти. Створення єдиного Освітнього центру – це унікальна система, яка дає можливість єднання потенціалу багатьох країн. На жаль, Україна поки що виведена за

межі цього процесу, найбільшу активність проявляє Китай, Росія, Казахстан та ін. В більшості освіта має саме ті формати економічних зв'язків, які пов'язані з широкою комерціалізацією освітянських послуг. ВНЗ, які залучають до своїх стін тисячі китайських студентів, утворюють епіцентри впливу освітянських технологій. Так, утворюються Слов'янські Університети ШОС. Все це дає можливість зазначити освіту в рамках ближнього і далекого зарубіжжя і говорити про ті процеси, які відбуваються в освітньому просторі як глобалізаційні [177].

Головним для ШОС і для країн, які приймають участь в загальному обміні інформаційного простору освітянських послуг, є створення постійного моніторингу систем освіти, розвитку вищої школи, ринку праці. Важливо, однак, що подібна узгодженість має поки що декларативний характер, цей процес ще не вилився в більш-менш дієвий документ щодо узагальнення і приведення освітянських стандартів до єдиного інформативного освітянського центру. Адже головним є те, що формуються найголовніші вектори освітянських технологій: входження в Болонський процес, а також створення інтегративних проектів в пострадянському просторі через механізм двобічних і багаторівневих зв'язків.

Зрештою, освітянська інтеграція в рамках ШОС пов'язана з узагальненням культурно-історичного потенціалу освітянських технологій, який мають всі країни. Інформаційний вимір структурується в рамках єдиної інтелектуальної інформаційної реальності. Створюється єдиний стандарт цифрового віщання, а сама пов'язаність країн через Інтернет і обмін інформацією дає можливість зазначити, що інформаційна будова і формування освіти, а також її трансформація і орієнтація на ринок послуг, ринок праці потребує корекції та спільних зусиль.

Важливо визначити пріоритети глобалізації освітянських технологій, які потребують моніторингу, оцінки і переоцінки освітньої діяльності. Отже, якщо ідеться про інституалізацію сфер освіти в рамках пострадянського,

європейського простору, що виходять на різні інформаційні технології, то, звичайно, тут спрацьовують принципи і методи, які визначаються як інформаційний, маркетинговий, системний. Так, інтегровані маркетингові комунікації пов'язані з рекламою, широким пресингом інформаційного простору та ін.

Сутність інтегрованих маркетингових комунікацій в освіті визначається тим, що відбувається інтенсифікація того системної цілісності культурних послуг, якими вони презентуються в рамках комплексу дій, пов'язаних з просуванням на ринок тих реалій, які презентують культурний продукт. Виникає декілька рівнів або ярусів культуротворчості: найглибшим є архів. Архів в широкому культурному розумінні і архів як текстовий феномен, який зберігається у бібліотеках та іншого типу архівів, які презентують джерела, що мають величезну культурну цінність.

Інформаційні та технологічні засоби презентації архівів, особливо сучасні цифрові презентації, тут мають уже другорядні значення. Архів як той феномен, який відкриває очі на бачення культури, дає можливість зазначити найфундаментальніші пласти цілісності культури. Тобто інтегровані маркетингові комунікації культури – це певний синтез, де кожен з компонентів стає системним носієм культурогенезу, походження культурних цінностей, націленим на подолання проблем не поодинці, а в контексті тих системних і надсистемних ознак, які вписуються в національні, наднаціональні, трансконтинентальні та ін. структури, інституції культури.

Діючим механізмом презентації інформації стає виставка як ядро комунікативного впливу, що відкриває на певний час інформаційний доступ до архівних джерел та інших ресурсів, що презентуються книжковою продукцією. Вистава, презентація інформації або рекламна презентативність стають тим необхідним і достатнім механізмом, який відкриває доступ до інформаційного цілого.

Отже, об'єкт виставкової або презентативно-експлікативної діяльності передання інформації складається з наступних моментів. Це виставкові центри, підприємства, організації, які можуть бути державними громадськими або іншими організаційно-правовими структурами, що регулюють розвиток комунікативної діяльності. У простір діяльності суб'єкта культурної діяльності входить об'єктний простір презентативного комплексу на правах дискурсу, промови і на правах суб'єктно-суб'єктних відносин, коли здійснюється аура додання часу, а сам суб'єкт як діяч культури оживає, стає носієм культури і в певній мірі переростає рамки об'єктної комунікації.

Мова йде про надсистемний рівень комунікації як живого спілкування реципієнтів різного історичного, культурного та метакультурного часу. До нього тяжіють всі надсистемні комунікації, адже цей рівень персоніфікації та презентації інформації не завжди може бути здійсненим в рамках традиційної діяльності. Саме тут є актуальними сучасні технології макетування видань і їх визначення в макро і мікро масштабі, а також всі ті реалії, які впливають на свідомість, підсвідомість споживача інформації. Тому можна стверджувати, що маркетинг мікс, тобто набір інформаційних носіїв, виглядає як різні предметно означенні функціональні структури комунікації, але він має генералізованого суб'єкта і об'єкта діяльності – це суб'єкт культури, родовий суб'єкт, суб'єкт планетарної цілісності культури, суб'єкт національний, суб'єкт корпоративний, суб'єкт професійно зазначений, суб'єкт як певна персоналія.

Інформація потребує реклами, а також маркетингової діяльності. Наше завдання – показати, що саме культурний простір освітянських технологій неможливий без архіво-бібліотечної діяльності, без широкого пресингу книжкової діяльності, де книга як образ світу стає необхідним механізмом або моделлю цього світу. Стає неможливим без виставково-бібліотечної

діяльності, де бібліотека розчиняє свій простір у вигляді перманентних виставок.

Все це дає можливість презентації і певної специфікації художньої, естетичної, інформативної, освітянської, економічної і іншої реальності культури, яка вписується в простір тих інституцій, які діють в умовах глобалізації культури.

В цьому контексті інформаційно-комунікативного виміру глобалізаційних та інтеграційних процесів визначають такі ознаки інформаційного попиту: демографічні, що обмежені у часі, обмежені бюджетом, обмежені ментально. Цей набір не є узагальнюючим, тим паче універсальним. Але демографічні обмеження характеризують саме культурно-рекреаційний потенціал, який орієнтований на особливість місця і на ту реальність культурної аури, яка визначається тим чи іншим просторовим контекстом культуротворчості.

Ментальні обмеження залежить від того, наскільки суб'єкт комунікації, в даному випадку комунікант, володіє інформацією як суб'єкт діяльності в цілому, наскільки він може визначити цю інформацію в контексті її універсальності та локальності. Тобто універсальність визначається її інтенсивністю, максимально використовуючи всі канали комунікацій. Локальність презентує мікрохарактеристику, яка визначає особливість використання інформаційних ресурсів. Отже, ми бачимо, що такий простір системного бачення комунікативної презентативності інформації свідчить про інтегративність і про форми самоздійснення суб'єкта комунікативної діяльності в різних сферах культурної діяльності: виставкової, презентативно-рекламної, пов'язаної з наданням послуг та ін. Тобто виникає певний системний маркетинг-мікс діяльності, що визначається як культурний епіцентр формотворення різних можливостей суб'єктів цієї діяльності.

Отже, на наш погляд, головним є саме фундаментальний, глибинний, визначний шар культуротворення, який на об'єктному рівні визначається як архів, тобто те, що зберігає культуру у вигляді цілісності свого культурного потенціалу. Це може бути набір текстів, а також весь корпус нотації мистецької діяльності, зокрема оперної. Так в українській опері існує певна група оперних творів, які є презентативами національного духу, самосвідомості нації. Те ж саме можна говорити й про образотворче мистецтво, архітектуру та ін. Тобто архів як певний метаобраз, як глибинна реальність, що відсилає до метачасу і, більше того, узагальнює всі інші стосунки і комунікації в рамках культурного горизонту, дає можливість самоідентифікації, а водночас і культурної глобалізації, що не зводиться лише до засобів високого темпу життя і соціальної напруженості, а, навпаки, свідчить про темпоральність, про інформаційні зони уваги до культурних цінностей.

Тобто діяльність з комунікації архіву як культурного цілого – це багатовимірна цілісність, яка визначається як пізнавальні, музейно-рекреаційні, історичні, мовні, етнографічні, релігійні та ін. цінності, які можна зазначити як ту ментальність, яка презентує вічне середовище. Отже архів презентує фундамент існування культури і нації, іншокультурні впливи та ін. [113].

Важливою є креативність, трансформативність подання інформації архіву, бо сама ця реальність дає можливість утворення тої аури, що свідчить про глобалізацію не як поверховий нівелюючий процес, а як своєрідну презентацію цілісності в різних формах її самоздійснення в універсальних, локальних або якихось інших координатах культурного буття. Тобто антитеза глобалізму, яку вбачають у національній культурі не завжди виглядає адекватною. Глобалізм може бути поверховим, нівелюючим, а може виглядати як інтенсифікація духовних витоків культури в цілому, що теж свідчить про тотальність, глобальність презентативного,

комунікативного процесу архіву як надцінності часу, який зберігається у мегачасі історії.

Виставка – це відкритий комунікативний простір, або будь-яка акція, яка виносить час в простір комунікації, стає засобом визначення диспозиції культурних акторів, виникнення культурних та мистецьких диспозитивів, протиставлення різних локусів, модусів культури, що свідчить про розмаїття модальностей комунікативних реалій, які презентуються як феномен культурного будівництва і культурного діалогу. Тобто можна зазначити, що архів найбільш корелює з етнокультурою, є зосередженням концентрації інформації у вимірі культури того природного ландшафту національної культури, що визначає ментальність того чи іншого культурного простору.

Отже, мандрування між архівом і сучасним комунікативним простором, дезархівація, або, навпаки, архівація сучасності – це своєрідний полісистемний, поліструктурний і надсистемний простір звернення до різних шарів та різних вимірів культури як такої.

Фахівці з теорії та практики комунікації П. Смітт, К. Беррі, А.Пулфорд визначають сім рівнів комунікативної інтеграції:

«1) вертикальний – відповідність мети комунікації маркетинговим і загальним корпоративним цілям;

2) горизонтальний, функціональний набір – співмірність функцій бізнесу і маркетингових комунікацій серед різних підрозділів;

4) комунікативний набір – використання комунікативного інструментарію для того, щоб допомогти споживачеві переходити з одного етапу здійснення купівлі в інший, а також комунікативні інструменти, що мають передавати загальне повідомлення;

5) співмірність набору творчих заходів логодизайну (логотип, шрифт, колір тощо);

6) співмірність їх дій – використання зовнішнього і внутрішнього творчих підрозділів;

7) фінансовий – використання бюджету найбільш ефективним методом» [198, с. 264].

Цей набір визначає лише комунікативні виміри презентації інтеграції інформації, але вони характеризують саме сучасний прагматичний підхід щодо просування культурного продукту на ринок та його презентативність в різних вимірах культурної діяльності. Епіцентром просування культурного продукту є книга в широкому світоглядному вигляді. Можна сказати, що книга як феномен культури – це модель світу. Так, завжди книжкові виставки і взагалі весь простір діяльності, пов'язаний з презентацією книги як феномена культури, зокрема у виставковій діяльності, визначається як своєрідна подія.

Центральна наукова бібліотека ім. В. Вернадського здійснила багато таких подій. Протягом 1974 – 1975-тих років проходили виставки, що були присвячені 250 річчю академії наук СРСР. Тут саме був сформований корпус виставкової інформації, де відбулось цілий ряд заходів. У 1970 році в бібліотеці ООН у Нью-Йорку спільно з державною республіканською бібліотекою СРСР була відкрита виставка вітчизняної книги. Це книги, які презентували періодику, яка характеризувала науковий потенціал тих часів. Можна стверджувати, що архівні документи, які зберігаються в таких книгосховищах, як бібліотека ім. В. Г. Короленка, ім. М. Горького та корпус рідкісних документів Донецької обласної бібліотеки ім. Н. К. Крупської, а також в музеях, зокрема музей історії міста Києва та ін. презентують той потенціал архівної, музейної, бібліотечної, виставкової діяльності, що виникає саме в 70 ті роки.

В ці часи, а вже потім 90-ті роки формується різноманітний інформаційний фонд презентативних акцій. Можна вважати, що сама по собі величезна спадщина документів, яка зберігається в найдавніших бібліотеках України, потребує неабияких презентацій, неабияких виставок. Звісно, їх формат не достатньо презентативний. Він поки що залишається в рамках

локальних презентацій і виставок. Тоді, як їх цифрова і комунікативна дигітальна репрезентативність поки що попереду. Склад документів, який має Інститут рукопису НБУВ, що створений на базі відділу рукописів бібліотеки в грудні 1992 року, орієнтований на зберігання пам'яток духовної спадщини української культури. Тут зберігається близько 340 фондів, 437 одиниць зберігання [89].

Велику цінність має архівна спадщина Софіївського, Михайловського Золотоверхого та ін. київських монастирів, Києво-Печерської та Почаєвської лавр, зібрання Київської духовної академії і церковно-археологічного музею духовної семінарії, Ніжинського історико-філологічного інституту ім. князя Безборотько, університету Святого Володимира та ін. Цей корпус потребує неабиякої виставкової презентативної діяльності. Ці фонди презентують твори видатних вчених, таких як В. Антонович, Д. Багалій, В. Вернадський, Д. Яворницький та ін.

Отже, сама по собі діяльність, яку проводять провідні бібліотечні центри і відділи рідкої книги і стародруків, а також періодики, орієнтована на ту комунікативну реальність, яка свідчить про необхідність презентації культурно-історичного потенціалу країни в її різних формах. Можна згадати про заходи, які відбувалися з приводу 1500 річчя Києва. Тут було підготовано 15 книжкових виставок, де було представлено багато видань, фотодокументів, ілюстративного матеріалу, що презентували історію Києва, а також рукописні відділи, виставки рукописних книг, документів та ін. Можна стверджувати, що етапність, періодичність і, більше того, певна орієнтація на відкриття архівів є надзвичайно важливою [89].

Отже, сама по собі така діяльність виносить архівну, бібліотечну діяльність за межі локальних, виставкових комплексів і презентує книгу як певний феномен культури в широкому її розумінні. Головне, що ЦНБ експонувала дуже широкий матеріал, який був розгорнутий в різних

контекстах культурної презентації. В той же час презентувалися книги, які мають величезне значення як культурні джерела.

Цей невеличкий опис дає можливість побачити і охарактеризувати той контекст, який формується як комунікативний вимір в рамках глобалізаційних, інтегративних і інших умов презентації інформації. Важливо зазначити, що цей контекст формується як складна реальність багатовимірного комунікативного простору. Це інтегровані маркетингові комунікації, реклама, Інтернет – широка розгалуженість інформації в сіткових та і інших комунікативних сферах. Це локальні проекти розкриття архіву, локальні сфери зосередження архіву саме в тих стінах, які є носіями духовності. Оця локальна, універсальна, інтегративна і глобальна реальність одного і того самого феномену свідчить про той вимір, який здійснює специфікацію освітянських технологій не лише на рівні засобів, а й на рівні ментальності, суб'єктно-об'єктних та суб'єктно-суб'єктних відносин комунікантів простору культури, який звужується і розширюється. Чим більше він розширюється, тим більше він звужується до носія інформації, який стає надцінністю часу. Втім надцінність свідчить про час, про вічність. Більш того, одвічність і ту глибинну презентативність культурно-історичного потенціалу, який стає засадою занурення в реалії тої чи іншої культури.

Висновки до третього розділу.

Інтеграція художньої діяльності як фактор глобалізації культури пов'язана з різними вимірами культуротворчості. Ми зазначили їх як вимір архіву, тобто вічного середовища, специфікацію освітянських технологій, виставково-бібліотечної діяльності, а також вимір більш динамічних, мобільних реалій, які виникають як своєрідні формотворчі настанови культурного будівництва.

Це, передусім, фестивалі (існує великий спектр фестивальної діяльності: музичні, театральні, фестивалі пов'язані з етнокультурою та ін.). Весь цей простір визначається широким інтересом до локальних, місцевих імпрез. Так, наприклад, фестиваль, пов'язаний з іменем Івана Франка, проходить у його рідному селищі. Це також мігруючі фестивалі, які стають широкими носіями ідеї комунікації, єднання у просторі артефактів культури. Фестивальний рух надзвичайно специфікується, виникають фестивалі певних форматів та жанрів: рок-фестивалі, фестивалі, пов'язані з естрадою, етнокультурою та ін. Це вимір культури сьогодення, який потребує універсального, поліфонічного бачення виходу мистецтва в культуру повсякдення.

Важливо зазначити, що цей вихід є амбівалентним. З одного боку, відбувається спрощення і адаптація мистецтва до повсякдення, до смаків тих споживачів культури, які існують саме в цьому середовищі, іншого – відбувається підйом середовища до рівня високої культури. Посереднім фактором стає художньо-виставкова діяльність. Сутність її пов'язана з тим, що це діяльність традиційних музеїв, які проводять виставки на правах стаціонарної експозиції, це діяльність галерей, орієнтованих на арт-бізнес, арт-простір, орієнтований на сучасний постмодерний вимір культуротворчості.

В цілому інституалізація художньої культури відбувається як поляризація, специфікація, інтеграція і глобалізація. Всі ці модальності мають свої ознаки в рамках специфікації художнього образу. Але головним чинником стає персоналізація, орієнтація на суб'єкта культуротворення. Суб'єкта як продуцента дії і суб'єкта як носія культурно-історичного потенціалу.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження свідчить про те, що межі здійснення глобалізаційних процесів у контексті культури розширюються до тих горизонтів культуротворення, які можна визначити як планетарні. З іншого боку, вони звужуються до локальних етнокультурних ознак, які характеризують окремий топос, локус і вимір культурних артефактів.

1. Глобалізація є наскрізною проблемою культурного будівництва. Це особливий модус, характеристика культури, що пов'язана з універсальністю культуротворчості, зокрема з художнім універсалізмом. У багатьох дослідженнях презентується субстанціалістський підхід до культури. Визначною субстанцією стає Дух, а її носієм Великий Інший, що є традиційним підходом для європейського ареалу філософського мислення. Не менш актуальною є феноменологічна інтерпретація культури, що розуміється як реальність, у якій людині дається світ. Культура інтерпретується як суб'єктна цілісність продукуючої активності людини (єдність поведінки, діяльності, стану) та як об'єктна реальність інституцій щодо впровадження активності людини. Культура розглядається як соціальне виробництво образів, патернів, гештальтів як факторів комунікації, що технологізуються, естетизуються та трансформуються в контексті антропологічного, семіологічного та візуального поворотів.

2. Екологія в широкому сенсі – це екологія культури, що спирається на визначення ойкумени людства як самодостатнього антропогенного універсуму, який не може бути гомогенним, адже завжди утворюється як гетерогенна цілісність. Культурна цілісність у вимірі мистецьких практик потребує адекватного визначення всіх компонентів не лише на підставі холізму, де домінує системна ознака (це призводить до гомогенізації культури), а також антихолізму, де домінує особливе, а система свідчить лише про узагальнення домінантних інтенцій самоздійснення творчої особистості. Інтерпретативними концептами антропологічного виміру

культурогенезу є гетерохронія (можливість існування культурної цілісності у будь-якому часові) та гетеротопія (можливість існування артефактів культури в будь-якому просторі).

3. Глобалізаційні та інтегративні процеси культуротворчості корелюють. Інтеграція в широкому розумінні стає більш системним інтерпретативним механізмом оцінки бачення взаємодій в культурі, ніж глобалізація. Глобалізація – більш розмитий інтерпретативний процес, який переважно описується в межах геополітичних та економічних реалій. Глобалізація не є універсальним маркером культуротворення в кінця ХХ – початку ХХІ століть. Це в певним чином проєкція політичних, геополітичних і економічних трансформацій, що відбуваються в просторі цивілізації, на культуру як таку. Проблема глобалізації в культурі визначається в межах екстенсивної та інтенсивної метрики культуротворчості. Якщо екстенсивна метрика характеризує виходи мистецтва в різні контексти, зокрема контексти культури повсякдення, то інтенсивна – іманентні процеси, які відбуваються як концентрація інформації, образності.

4. Видові та жанрові специфікації мистецтва в Україні в межах глобалізаційних процесів мають свої специфічні ознаки. В оперному мистецтві до них належить мультисценізм, орієнтований на визначення певної надцілісності сценічного простору, що презентує оперний синтез як персональну комунікативну реальність. Це діалог «Я» і «мета-Я», «Я» та «Іншого», «Я» і Абсолюту, який здійснюється в опері на правах синтезу мистецтв, що стає засадою діалогу культур. Опера від самого початку існувала як проєкт метакультурного зразка. Естрадне мистецтво більш поліфонічне, завжди утворюється як надзвичайно динамічний синтез. Починаючи від етнокультури і ландшафтних вимірів відкритих помостів, естрада характеризується синтезом, що поєднує в собі бурлеск, театральну мізансцену, ексцентрику, діалог, спів, хореографію та ін. Трансформації

естрадного мистецтва в контексті мультисценічного простору в культурі повсякдення характеризують глобалізаційні процеси, які відбуваються в контексті шоу-бізнесу.

5. Образи сакрального мистецтва сучасності, які мають місце в музиці, живописі, є надзвичайно полярними та драматичними. Тема новітньої сакральності як надцінності культури визначає ціннісний модус культуротворчості в ХХ столітті і характеризується тим, що пошуки сакрального відбуваються як пошуки автентичного сакрального мелосу, як звернення до іконографії автентичного зразка в живописі, зокрема. Мистецька реальність – це особливий вимір сакрального, це певні сподівання митця, висвітленні ідеальним світлом мистецьких творів. Безвір'я, а також атеїзм спонукали до того, що художники не лише ставали іконоборцями (повставали проти «ікон» розвинутого соціалізму), але й богоборцями, розшукували глибинні цінності буття в релігійно-етнічному вимірі. Сакральне у мистецтві як мовні, комунікативні, вокальні модальності образу свідчить про пошуки власної ідентичності митця, що визначаються в колі відносин людини і Абсолюту.

6. Фестивальні імпрези пов'язані з подіями, що орієнтовані на музичну, театральну культуру, фестивалями етнокультурного гатунку, які дають можливість широкого входження мистецтва в культуру повсякдення. Фестиваль завжди несе в собі дух змагання, дух грецької стихії *agon*, яка походить від олімпіад, можливостей позиціювання акторів видовища в просторі культури. Сучасний фестиваль орієнтується на індустрію розваг, ескалацію експресивної енергії, яка відтворюється в тих чи інших місцях, де збираються люди. Але важливо відзначити, що сама розважальність, видовищність, масовість культури фестивалю набуває своєрідного культивованого типу. Ця культивация є гостро маніфестованою, визначає жанр проведення тої чи іншої події: рок, фолк чи синтетичне культурно-історичне явище, як, наприклад, фестиваль, присвячений І.Франкові.

Театральні фестивалі – це складна індустрія, пов'язана з тим, що з'єднуються трупи різних міст, глядачі знайомляться з поліфонічною виставою різних колективів. Інколи презентуються ті ж самі вистави, але в різному виконанні, що породжує змагальність образів.

7. Інституалізація художньої діяльності як фактор глобалізації культури має свої особливі виміри, які можна визначити як утворення середовища культури: вічного, повсякденного і тимчасового. У вічному середовищі відбувається реалізація сакральних, глибинних архівів культури як реальності, яка потребує своєї виставкової презентативності. Архів у широкому культурному розумінні і архів як текстовий феномен, що зберігається у бібліотеках та інших установах архівації цінностей культури, презентує джерела, які мають велику культурну цінність. Виставкове середовище орієнтоване на швидку інтеграцію в межах видовищних субструктур, скорочених темпів комунікації. Виставкова діяльність живе у мікроінтервалах художнього буття, презентується діяльністю галерей, що свідчить про симбіоз повсякденного та мобільного середовища комунікації.

8. З набуттям Україною незалежності різко змінюється специфіка освітніх технологій. У сфері освіти виникають дві тенденції: дезурбаністські системи, коли кожен ВНЗ виживає самотужки, орієнтований на бізнес-план, який він виробляє як суб'єкт освітньої діяльності, та урбанізаційні тенденції, пов'язані з Болонським процесом і загальною тенденцією уніфікації освіти. На складному перетині цих двох корелюючих тенденцій виникає багатоманітна проблематика виборювання ідентичності національної та європейської систем освіти. Маса інформації, що видається у вигляді різних системних блоків, будь-то книга, ТБ-інформація, призводить до того, що інформаційний простір переходить у простір мережевих, дигітальних, віртуальних технологій, книга усувається з ринку і стає не настільки актуальним носієм інформації, як це було раніше.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т.В. Теория эстетики / Теодор. В. Адорно ; пер. с нем. П. Тарашук. – К. : Основы, 2002. – 518 с.
2. Аки А. Д. Гагская конференция – первый международный документ в защиту памятников истории и культуры / А. Д. Аки // Охрана наследия за рубежом : опыт прошлого и современные проблемы. – РНИИ культурного и природного наследия, 1994. – С. 6 – 15.
3. Александрова Н. К. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. К. Александрова. – Одеса. – 2008. – 17 с.
4. Андрос Є. І. Всезагальне та індивідуальне в культурі за умов глобалізації / Є.І. Андрос // Людина і культура в умовах глобалізації. – К. : ПАРАПАН, 2003. – С. 85 – 93.
5. Андрущенко В. П. Організоване суспільство. Проблема організації та суспільної самоорганізації в період радикальних трансформацій в Україні на рубежі століть: Досвід соціально-філософського аналізу. – К.: ТОВ «Атлант ЮЕМСі», 2005. – 498 с.
6. Апель К.-О. Трансформация философии ; пер. с нем. В.Куренной. / Карл Отто Апель – М. : Логос, 2001. – 344 [1] с
7. Арндт Х. Vita activa, или о деятельной жизни / Ханна Арндт ; пер. с нем. и англ. В. В. Бибикина. – СПб.: Алетейя, 2000. – 437 [11] с.
8. Арефьева А.А. Эстетика соцреализма (слово в измерении публичности) / Альбина Анатолиевна Арефьева. – К.: Галпу, 1977. – 206 с.
9. Арто А. Театр и его двойник / Антонен Арто. – СПб. : Симпозиум, 2000. – 440 [8] с.
10. ART UKRAINE. ТОП – 100 діячів та явищ сучасного мистецтва України. Підсумки десятиліття. – Січень-лютий 1(20) 2011.

11. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В.Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
12. Асафьев Б.В. О народной музыке / Б.В.Асафьев. – Л.: Музыка, 1978. – 247 с.
- 13 Асафьев Б.В. Речевая интонация / Б.В.Асафьев: под ред. Е.М. Орловой.-М.-Л.: Музыка, 1965.- 136с.
14. Барро Ж.-Л. Размышления о театре ; пер. с фр. / Ж.-Л. Барро. – М. : Иност. лит-ра, 1963. – 303 с.
15. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М. : Прогресс, 1994. – 616 [8] с.
16. Барт Р. Camera lucida / Ролан Барт ; пер. с фр. Михаила Рыклина. – М.: Ad Marginem, 1997. – 223 [1] с.
17. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М.: Издательство имени с. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
18. Барт Р. Мифологии / Ролан Барт ; пер. с фр. С. Зенкина. – М. : Академический Проект, 2008. — 352с. — (Серия «Философские технологии»).
19. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худ. Лит., 1965. – 527 с.
20. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
21. Бжезинский З. Великая шахматная доска. Господство Америки и его геостратегические императивы / З. Бжезинский. – М.: Междунар. отношения, 2005. – 256 с.
22. Безгін І. Д. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності / І.Д.Безгін, О.М.Семашко, В.І. Ковтуненко. – Київс. держ. ін-т театрального мистецтва ім. І.К.Карпенка-Карого. – К.: Наука, 2002. – Ч. 1: Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. – 336 с.

23. Безгін О. І. Система управління театральною справою: Історія організаційних форм (20-30-ті рр. ХХ ст.): Навч. посіб. для студ. вищ. театр. закл. освіти України / О. І. Безгін – К.: Компас, 2003. – 168 с.
24. Бек У. Что такое глобализация? Ошибки глобализма – ответы на глобализацию / Ульрих Бек ; пер. с нем. А. Григорьев, В. Седелник. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 385 с.
25. Белл Д. Культурні суперечності капіталізму / Д. Белл // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. – К. :Либідь, 1996. – 251 – 275.
26. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / Д. Белл. – М.: Асаёгша, 1999. – 205 с.
27. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Избранные эссе. – М.: Аграф, 1996. – С. 6 – 186.
28. Бергсон А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М.; СПб.: Русская мысль, 1914. – 332 с.
29. Бердяев Н. А. Духовый кризис интеллигенции / Николай Александрович Бердяев. – М.: Канон, 1998. – 398 с.
30. Бердяев Н. А. Смысл творчества / Николай Александрович Бердяев // Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1999 – 608 с.
31. Бест С., Келлнер Д. Рэп, черный гнев и расовые разногласия / Стивен Бест, Дуглас Келлнер ; пер. англ. Т. Вартанян // Массовая культура: современные западные исследования: пер. с англ. Отв. ред. и послесловие В.В. Зверевой. – М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С. 224 – 244.
32. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры / Владимир Соломонович Библер. – М.: Политиздат, 1990. – 413 с.
33. Білий О. Новітні метаморфози радянського «новоязу» / О. Білий // Політологія посткомунізму. – К.: Політична думка, 1995. – С.– 86 – 88.

34. Бистрицький Е. Посткомуністична філософія посткомуністичної доби // Євген Бистрицький // Політологія посткомунізму. – К.: Політична думка, 1995. – С. – 13 – 67.
35. Богуцький Ю. П. Українська культура в європейському контексті : [монограф]. / Ю. П. Богуцький, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безвершук, Л. М. Новохатько. [за ред. Богуцького Ю.П.]. — К. : Знання, 2007. – 679 с.
36. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. С.Зенкина. – М.: Рудомино, – 1995.– 174 с.
37. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Бодрийяр Жан ; пер. с фр. Е. А. Самарской. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – 269 [3] с. (Мыслители XX века).
38. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Бодрийяр Жан ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
39. Брехт Б. Про мистецтво театру ; пер. з нім., упоряд. О. С. Чирков / Б.Брехт. – К.: Мистецтво, 1977. – 365 с.
40. Брук П. Блуждающая точка. Статьи. Выступления. Интервью ; пер. с англ. М. Стронина. – Предисл. Л. Додина / П.Брук. – СПб.; М. : Артист-Режиссер-Театр, 1996. – 270 с.
41. Бубер М. Я и Ты / Мартин Бубер. – М.: Высшая школа, 1993. — 176 с.
42. Бубер М. Хасидские истории. Первые учителя Мартин Бубер ; пер. с англ. и нем. М. Гутгарц; Русское общество друзей Еврейского ун – та в Иерусалиме / М. Бубер. – М. : Мосты культуры, 2006. — 524с. – (Серия «НЛЕФ – изыскания в еврейской мистике»).
43. Быкова Л.А., Леонтьева О.Г. Организация доступа к архивным документам в США // Отеч. архивы. – 1998. – № 6. – 128 с.
44. Бычков В. В. Эстетика / Виктор Васильевич Бычков : учебник. – М. : Гардарика, 2002. – 556 [4] с.
45. Бычков В. В. Триалог / В.В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов. – М. : Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с.

46. Вайнтруб И.В. Священные лики цивилизации / И. В. Вайнтруб. – К.: Техника, 2001. – 510 с.
47. Валери П. Об искусстве / Поль Валери. – М. : Искусство, 1993. – 507 с.
48. Вебер М. Избранные произведения / Вебер М. – М: Прогресс, 1990. – 804 с.
49. Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста / Владимир Вернадский. – М. : Наука, 1988. – 520 с.
50. Вильчек В.М. Телевидение и художественная культура / В. М. Вильчек Ю. В. Воронцов. – М.: Знание, 1977. – 94 с.
51. Вирильо П. Машина зрения / П. Вирильо. – СПб.: Наука, 2004. – 141 с.
52. Вишеславський Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму / Г. Вишеславський // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. – кн II. – С. 424 – 479.
53. Выготский Л.С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Педагогика, 1987. – 344 с.
54. Габермас Ю. Дії, мовленнєві акти, мовленнєві інтеракції та життєвий світ / Юрген Габермас // Ермоленко А.М. Комунікативна практична філософія. – К. : Лібра, 1999. С.– 287 – 324.
55. Галеев Б. Человек, искусство, техника / Галеев Б. – Казань : Изд-во Казанского ун-та, 1978. – 264 с.
56. Галеев Б. М. Цветомузыка: становление и сущность нового искусства / Б. М. Галеев. – Казань, 1976. – 268 с.
57. Гелд Д. Глобальні трансформації / Д. Гелд, Е. МакГрю, Д. Голдблатт, Д. Перратон ; пер. з англ. В.Курганського, В. Сікори. – К. : Фенікс, 2003. – 548 с.
58. Генкин Д. Массовые театрализованные праздники и представления / Д. Генкин, А. Конович. – М. : Просвещение, 1986. – 353 с.
59. Герасимова-Персидська Н. Неомедієвизм в сучасній музиці як показателі зміни культурної парадигми Герасимова-Персидська Н. //

- Старовинна музика: погляд у майбутнє. – К.: НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2003. – С. 6 – 13.
60. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. Герасимова-Персидская. – М.: Музыка, 1983. – 288 с.
61. Гибсон К. Рейв-культура в Сиднее: картографирование молодежных пространств в дискурсе средств массовой информации / Крис Гибсон, Ребекка Паган // Массовая культура: современные западные исследования: пер. с англ. Отв. ред. и послесловие В.В. Зверевой. – М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С. 244 – 268.
62. Ги Дебор. Общество спектакля / Ги Дебор. – М.: Логос, 1999. – 224 с.
63. Глобалізація. Регіоналізація. Регіональна політика : хрестоматія з сучасної зарубіжної соціології регіонів / уклад. І. Ф. Кононов, В. П. Бородачов, Д. М. Топольськов. – Луганськ : Альма Матір – Знання, 2002. – 664 с.
64. Головаха Є. Соціальна паталогія посткомуністичного суспільства / Є. Головаха // Політологія посткомунізму. – К.: Політична думка, 1995. – С.227 – 242.
65. Гомілко О.Є. Глобальні трансформації\ людської тілесності / О.Є. Гомілко // Людина і культура в умовах глобалізації. – К. : ПАРАПАН, 2003. – С. 129 – 136.
66. Горкгаймер М. Критика інструментального розуму / М.Горкгаймер ; пер з нім. М.Култаєвої. – К. : Український філософський фонд, 2006. – 282 с.
67. Грандіозний європейський музичний фестиваль „ВУДСТОК” вперше пройде у Вінниці www.tutvs.com/vn/neys/?nid=291
68. Гуревич П. С. Приключения имиджа: типология телевизионного образа и парадоксы его восприятия / П. С. Гуревич. – М.: Искусство, 1991. – 221 с.
69. Гуссерль Э. Амстердамские доклады // Логос. – 1992, № 3. – С. 62 – 82.

70. Гуссерль Э. Философия как строгая наука / Э. Гуссерль. – Новочеркасск : Сагуна, 1994. – 357 с.
71. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Э. Гуссерль. – М.: Лабиринт, 1994. – 110 с.
72. Данилевский Н. Я. Россия и Европа / Николай Яковлевич Данилевский. – М.: Книга, 1991. – 574 с.
73. Даниэль С. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. Даниэль. – СПб: Амфора, 2006. – 206 с.
74. Делёз Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / Ж. Дельёз. – М.: Ad Marginem, 2004. – 624 с.
75. Делез Ж. Капитализм и шизофрения : Анти-Эдип / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; пер. с фр. – М.: ИНИОН, 1990. – 107 с.
76. Демшина А.Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект : автореферат дис. на соискание научн. степени доктора культурологических наук : спец. 24.00.01 „Теория и история культуры” / А. Ю. Демшина. – СПб. – 2011. – 36 с.
77. Десмон Дж., МакДонах П., О’Донахау С. Контркультура и потребительское общество / Джон Десмон, Пьер МакДонах, Стефани О’Донахау // Массовая культура: современные западные исследования: пер. с англ. Отв. ред. и послесловие В.В. Зверевой. – М. : Фонд научных исследований «Прагматика культурь», 2005. – С. 268 – 307.
78. Джеймісон Ф. Постмодернізм або логіка культури пізнього капіталізму / Фредерік Джеймісон ; пер. з англ. Петра Дениска. – К. : Курс, 2008. – 504 с.
79. Джонс Дж.К. Инженерное и художественное конструирование / Дж.К. Джонс. – М. : Мир, 1976. – 369 с.
80. Ділі Д. Основи семіотики / Джон Ділі ; пер. з англ. А. Карась. – Львів.: Арсенал. – 232 с.

81. Дридзе Т. М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации / Т. М. Дридзе. – М. : Наука, 1984. – 268 с.
82. Дугин А. Поп-культура и знаки времени / А. Дугин. – СПб. : Амфора, 2005. – 495 с.
83. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки истории социального бытия искусства / Е. В. Дуков. – М.: ГИИ, 1999. С. 244.
84. Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія / Анатолій Миколайович Ермоленко. – К. : Лібра, 1999. – 488 с.
85. Єрмоленко А.М. Взаємодія стратегічної та комунікативної раціональності за умов глобалізації / А.М. Єрмоленко // Людина і культура в умовах глобалізації. – К. : ПАРАПАН, 2003. – С. 71 – 79.
86. Єфіменко А. Успіх українських співаків на сцені Баварської опери // День № 32, четверг 21 лютого 2013.
87. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ / В. П. Зайцев. – К. : Дакор, 2006. – 252 с.
88. Зедльмайр Х. Утрата середины: изобразительное искусство XIX и XX веков как симптом и символ времени. Революция современного искусства. Смерть света / Х. Зедльмайр. – М.: Издательский дом «Территория будущего»; Прогресс-Традиция, 2008. – 640 с.
89. Зворський С.Л. Архівна спадщина вітчизняних бібліотекознавців і бібліографів: збереження і використання / С. Л. Зворський, Л.П. Одинока // Бібліотечна планета. – 2002. – № 4 (18). – 42 с.
90. Зінькевич О. С. Дискусійні питання мультикультурних процесів / О. С. Зінькевич // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Науковий журнал. – № 1. – 2008. – С.82 – 89.
91. Зинькевич Е. С. *Mundus musicalae*. Тексты и контексты / Е. С. Зинькевич. – К. : ТОВ «Задруга», 2007. – 616 с.

92. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Е.Станковича / Е.С. Зинькевич. – Ужгород: Лира, 2002. – 208 с.
93. Золотухина-Аболина Е.В. Повседневность: философские загадки / Е. В. Золотухина-Аболина. – К. : Ника – Центр, 2006. – 256 с.
94. Іваницька Я. А. Оперна вистава як семіотичний об'єкт: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд.мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Іваницька Я. А. – К. – 2008. – 17 с.
95. Иванов В. П. Проблема субъекта в предмете и методологии эстетики // Художественная деятельность. Проблема субъекта и объективной детерминации / В. П. Иванов. – Киев : Наукова думка, 1980. – С. 9 – 40.
96. Иванов В. П. Культура и человеческая деятельность // Культура и развитие человека. – Киев : Наукова думка, 1989. – С. 13 – 67.
97. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры / Вячеслав Всеволодович Иванов. – Московский гос. ун-т им. В. Ломоносова; Институт теории и истории мировой культуры. — М. : Языки русской культуры, 1998. – 912 с. – (Язык).
98. Каган М. С. Философия культуры / Моисей Самойлович Каган. – СПб.: ТООО ТК «Петрополис», 1996. – 416 с.
99. Каган М. С. Человеческая деятельность. Опыт системного анализа / Моисей Самойлович Каган. – М. ; Политиздат, 1974. – 328 с.
100. Канетти Э. Масса и власть / Элиас Канетти ; пер. с нем. Л. Ионина. – М. : Ad Marginem, 1997. – 528 с.
101. Каткова М. В. Искусство действия : Перформанс – художественное явление второй половины XX века : автореферат дис. на соискание научн. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.04 «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура» / М. В. Каткова. – М. – 2000. – 19 с.
102. Карцева Е. Н. Голливуд : контрасты 70-х : Кинематограф и общественная жизнь США / Е. Н. Карцева. – М. : Искусство, 1967. – 318 с.

103. Карцева Е. Н. «Массовая культура» в США и проблема личности / Е.Н.Карцева. – М. : Наука, 1974. – 192 с.
104. Кастельс М. Интернет-галактика. Міркування щодо інтернету, бізнесу і суспільства / М. Кастельс. – К., 2007.
105. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс. – М., 2000. – 456 с.
106. Кастельс М. Інформаційне суспільство та держава добробуту. Фінська модель / М. Кастельс, П. Хіманен. – К., 2006. – 364 с.
107. Кизима В. В. Тоталогия / В. В. Кизима. – К. : Парапан, 2005. – 272 с.
108. Клепиков А. Доминирование сакрального типа политического дискурса / А. Клепиков // Политология посткоммунизма. – К.: Политична думка, 1995. – С.74 – 82.
109. Клитин С. История искусства эстрады / С. Клитин. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. – 448 с.
110. Коган А. Н. Цель и смысл жизни человека /А. Н Коган. — М.: Мысль, 1984. – 252 с.
111. Козловски П. Культура постмодерна / Петер Козловски. – М. : Республика, 1997. – 240 с.
112. Колодий В. В. Визуальность как феномен и ее влияние на социальное познание и социальные практики : автореферат дис. на соискание научн. степени канд. философских наук : спец. 09. 00.01 «Социальная философия» / В.В. Колодий. – Томск. – 2011. – 19 с.
113. Концепція виставкової діяльності Державного комітету архівів України та державних архівних установ // Вісник ДКАУ. – 2003. – Вип. 4 (16). – 214 с.
114. Корнієнко Н .М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н.М. Корнієнко. – К., 1998. – 498 с.
115. Корнієнко Н.М. Український театр у переддень третього тисячоліття / Н. М. Корнієнко. – К. : Пошук, 2000. – 160 с.

116. Костенко Н. Культурні парадигми та перспективи українських мас-медій / Н. Костенко // Політологія посткомунізму. – К.: Політична думка, 1995. – С. – 82 – 85.
117. Костина А. В. Масовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина. – М. : ЛКИ, 2008. – 352 с.
118. Котлер Ф. Десять смертних гріхів маркетингу : Ознаки і методи вирішення / Ф. Котлер ; пер. з англ. І. П.Гусан, А.Ю.Гусан. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 144 с.
119. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Юлия Кристева ; пер. с фр. – РОССПЭН, 2004. – 654 [2] с.
120. Крымский С.Б. Философия как путь человечности и надежды / С.Б.Крымский. – К.: Курс, 2000. – 308 с.
121. Крымский С. Б. Эпистемиология культуры / Б. С. Крымский, Б. А. Парахонский, В. М. Мейзерский. – К. : Наукова думка, 1993. – 216с.
122. Кримський С. Б. Запити філософських смислів / Сергій Борисович Кримський. – К. : ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
123. Кужельний О. Враження й уроки театральних фестивалів / О.Кужельний // Дзеркало тижня. – 2005. – 15 – 22 жовтня.
124. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Упор. і прим. М.Г. Лабінського / Л.Курбас. – К. : Дніпро, 1988. – 518 с.
125. Курбас Л. Філософія театру / М. Москаленко (ред.), М. Лабінський (упоряд.), Д. Лабінська (післямова). — К.: "Основи", 2001.– 917 с.
126. Куц Г. М. Феномен моди: онтологічний статус і філософсько-антропологічні засади : автореферат дис. . . канд. філософ. наук: 09. 00. 04 / Г. М. Куц; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х. , 2003. – 16 с.
127. Легенький Ю.Г. Мир как культура. Культура как мир (очерки дифференциальной культурологии) / Ю.Г. Легенький. – НПУ имени М.П. Драгоманова, 2012. – 488 с.

128. Легенький Ю.Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза) / Юрий Григорьевич Легенький. – Киев : ГАЛПУ, 1995. – 412 с.
129. Легенький Ю.Г. Система моды: культурология, эстетика, дизайн / Ю.Г.Легенький, Л. П. Ткаченко. – К. : ДАЛПУ, 1998. – 224 с.
130. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – 608 с.
131. Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г.-Э Лессинг. – М. : Гослитиздат, Ленингр. отд-ние, 1957. – 519 с.
132. Лиотар Ж. Ф. Ситуация постмодерна / Ж.Ф.Лиотар // Философская и социологическая мысль, 1995, № 5 – 6. – С. 15 – 38.
133. Липківська Г.О. Український театр на порозі ХХІ ст.: спроба короткої ревізії / Г.О.Липківська. – С. 41 – 54.
134. Липова Г. В. Художні засоби українського театру 70-80-х років (структурно-композиційні принципи, художні моделі, семантика прийомів): автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства : 17.00.02 «Театральне мистецтво» / Г.В. Липова. – К. – 1997. – 22 с.
135. Лисаковский И. Н. Глобализация: „про” – „за” // Государственная служба. – 2000. – № 2. – С.54 – 60.
136. Лихачов Д. С. Экология – проблема нравственная / Д. Лихачов // Наше наследие, 1991, № 1. – С. 3 – 9.
137. Лобас В.Х. Українська та зарубізна культура / В.Х.Лобас, Ю.Г.Легенький. – К.: ВПОЛ, 1997. – 272 с.
138. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.
139. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы / Алексей Федорович Лосев // Лосев А.Ф.Форма.Стиль. Выражение. – м.: Мысль, 1993. – С.5 – 297.
140. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. / Алексей Федорович Лосев. – М. : Мысль, 1994. – 919 с.

141. Лосский Н.В. Богословские основы церковного пения / Н.В.Лосский // Мартынов В.И. История богослужебного пения. – М.: РИО ФА, 1994. – С.215 – 224.
142. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
143. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Гнозис, 1992. – 272 с.
144. Луман Н. Реальность массмедиа / Н. Луман. – М.: Праксис, 2005. – 256 с.
145. Лютий Т. В. Кратологія та глобалізація / Т. В. Лютий // Політологія посткомунізму. – К.: Політична думка, 1995. – С. 115 – 121.
146. Лях В.В. Трансформації соціокультурної сфери в інформаційному суспільстві / В Лях // Культура в сучасних трансформаційних процесах. – К. : Аспект-Поліграф, 2011. С. – 6 – 31.
147. Маклюэн М. Понимание медиа : внешнее расширение человека / Маршалл Маклюэн ; пер. з англ. В. Николаева. – М. : «Гиперборел», «Кучково поле», 2007. – 464 с.
148. Маклюэн М. Галактика Гуттенберга. Сотворение человека печатной культуры / М. Маклюэн. – Киев: Ника-Центр, 2004. С. 432.
149. Малахов В.А. Этика / В.А. Малахов. – К. : Либідь, 2001. – 384 с.
150. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Надежа Борисовна Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 [5] с. – (серия «Gallicinium»).
151. Маньковская Н. Б. Глобализация а la russe: художественно-эстетический ракурс // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 3. – М. : ИФ РАН, 2008. – С. 25 – 57.
152. Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука / Э. С. Маркарян. – М. : Мысль, 1982. – 284 с.
153. Мартен Д. Социология глобализации / Д.Мартен, Ж.-Л. Мецжер, Ф. П'ер ; перекл. з фран. Є. Марічева. – К. : «КМ Академія», 2005. – 302 с.

154. Мартынов В. И. История богослужебного пения / В. И. Мартынов. – М.: РИОФА, 1994. – 240 с.
155. Масуда Й. Гипотеза про генезис Homo intelligens / Й. Масуда // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. – К. : Либідь, 1996. С. 335 – 362.
156. Махлина С. Семиотика культуры повседневности /С. Махлина. – СПб.: Алетейя, 2009. – 232 с.
157. Мейерхольд Вс. О театре / Вс. Мейерхольд. – СПб. : Просвѣщение, б. г. – 208 с.
158. Мейерхольд Вс. Лекции 1918 – 1919 / Вс. Мейерхольд // Искусство режиссури. XX век. – М. : Артист. Режисер. Театр, 2008. – С. 315 – 403.
159. Межуев В.М. История. Цивилизация. Культура. Опыт философского истолкования / В. М. Межуев. – СПб.: СПбГУП, 2011. – 440 с.
160. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения / В. М.Металлов. – М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. – 150 с.
161. Міжнародний ART фестиваль «Український класичний авангард і сучасне мистецтво» – International ART Festival «Ukrainian Avantgarde & Contemporary Art»: Київ, 1 – 4 червня 1996, Центр «Український Дім» / В. Хаматов (уклад.). — К. : Асоціація артгалерей України, 1996. – 183 с.
162. Міжнародний ART фестиваль – International ART festival: Каталог. — Оденсе: Асоціація артгалерей України, 1998. – 167с.
163. Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира / В. Мириманов. – М.: Согласие, 1997. – 328 с.
164. Моль А. Социодинамика культуры / Абраам Моль. – М. : Ком. Книга, 2005. – 416 с.
165. Морен Э. Метод. Природа Природы / Эдгар Морен ; пер с фр. Е. Н. Князева. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 464 с.
166. Неретина С. Реабилитация вещи / С. Неретина, А. Огурцов. – М. : СПб. : Мирь, 2010. – 800 с.

167. Неретина С. Время культуры / С. Неретина, А. Огурцов. – М. : СПб. : Изд-во РХГИ, 2000. – 344 с.
168. Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия / А.Новикова. – СПб.: Алетейя, 2008. – 208 с.
169. Ночь. Ритуалы, искусство, развлечения. – М. : ГИИ, 2008. С. 208.
170. Ночь как культурологический феномен. От заката до рассвета. СПб. : Алетейя, 2005. – 302 с.
171. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Радуга, 1991. – 639с.
172. Осіпова В. О. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. О. Осіпова. – Одеса. – 2008. – 16 с.
173. От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации: Сб. ст. под ред. Е.В. Дукова, Н.И. Кузнецовой. М.: Государственный институт искусствознания, 1998. – 400 с.
174. Панарин А. С. Испытание глобализмом / А. С. Панарин. – М.: Рус. нац. фонд., 2000. – 380 с.
175. Переверзев М. А. Менеджмент в сфере культуры и искусства / М.П.Переверзев, Т. В. Косцов. – М. : ИНФРА-М, 2007. – 192 с.
176. Петрушанская Е.О. О некоторых путях музыки в свете протоглобализации / Е.О. Петрушанская // [http:// me conf/ blogstop.com](http://meconf/blogstop.com)
177. Пивовар Е. И. Постсоветское пространство: альтернативы интеграции. Исторический очерк / Е.И. Пивовар . – СПб. : Алетейя, 2010. – 400 с.
178. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения / Чарлз Сандерс Пирс ; пер. с англ К. Голубович. — М. : Логос, 2000. — 412с. — (Университетская библиотека).
179. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі : історія ідей комунікації / Джон Дарем Пітерс ; пер с. англ. А. Іщенко. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 302.

180. Поллак П. Из истории фотографии / П. Поллак. – М.: Планета, 1983. – 176 с.
181. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради / М.М. Поплавський. – К.: Преса України, 2004. – 416 с.
182. Попович М.В. Червоне століття / Мирослав Володимирович Попович. — К. : АртЕк, 2005. — 888с.
183. Послужна А. Марафон «Мистецьке Березілля» розпочався / А. Послужна // Дзеркало тижня. – 2001. – 7 – 13 квітня.
184. Почепцов Г. Комуникація / Г. Почепцов // Реклама, внушення и манипуляція. – М. : БАХРА-М, 2001. – С. 102 – 137.
185. Почепцов Г. Г. Семиотика / Георгий Георгиевич Почепцов. – К. : Рефл – бук, 2002. – 432 с.
186. Пролєєв С.В. Глобальне суспільство і модерна культура / С. В. Пролєєв, В.В. Шамрай // Людина і культура в умовах глобалізації. – К. : ПАРАПАН, 2003. – С. 34 – 48.
187. Проскуряков В. Культурологія єврейського театру України / Віктор Проскуряков, Богдан Гой. – Львів, : Львівська політехніка, 2007. – 107 с.
188. Проскуряков В. І. Архітектура українського театру. Простір і дія / Віктор Іванович Проскуряков. – Львів: Львівська Політехніка, 2004. – 584 с.
189. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука, 1983. – 206 с.
190. Пряженцева К. В. Глобалізація: створення національного рівня прийняття рішень чи новий прояв волі до влади / К.В. Пряженцева // Людина і культура в умовах глобалізації. – К. : ПАРАПАН, 2003. – С. 286 – 291.
191. П'ять років роботи театру «Березіль» (1922 —1927) // Нове мистецтво, 1927, № 14/15. – с. 1 – 2.
192. Розумний М. Національна ідея та її самозаперечення / М. Розумний // Сучасність. — 1996. — № 3. — с. 58—63.

193. Рубанець О.М. Глобалізм і культура: проблеми протистояння / О.М. Рубанець // Людина і культура в умовах глобалізації. – К. : ПАРАПАН, 2003. – С. 101 – 110.
194. Сальникова Е. Феномен візуального. От древних истоков к началу XXI века / Е. Сальникова. – М. : Прогресс-Традиция, 2012. – 576 с.
195. Серіо П. О языке власти : критический анализ / Поль Серіо // Философия языка : в границах и вне границ. – Харьков : Око. – Т 1. – 1993, – С. 37 – 53.
196. Склярєнко Г. Українське мистецтво другої половини 1980 – 2000-х років: події, явища, спрямування / Г. Склярєнко // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. – кн II. – С. 353 – 393.
197. Смирна Л. Мистецький нонконформізм: історичний і світоглядний вимір / Л.Смирна // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. – кн II. – С.5 – 77.
198. Смит П. Коммуникации стратегического маркетинга / П. Смит, К. Бэрри, А. Пулфорд. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2001. – 219с.
199. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Соссюр Ф. де. ; пер. с фр. Н.А.Слюсаревой. - М.: Логос, 1998. – 296 с.
200. Список фестивалів в Україні // [uk.wikipedia.org / wiki](http://uk.wikipedia.org/wiki)
201. Станіславський К. С. Работа актера над собой. Часть2. / К. С. Станіславський // Искусство режиссури. ХХ век. – М. : Артист. Режисер. Театр, 2008. – С. 11 – 312.
202. Станішевський Ю. О. Український радянський балетний театр (1925 – 1975) / Ю. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 1975. – 222 с.
203. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка. Історія і сучасність / Юрій Станішевський. – К. : Музична Україна, 2002. – 736 с.
204. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / Жд. Сторі ; пер з англ. Сергія Савченка. – К. : Акта, 2001. – 360 с.

205. Стравинский И. Хроника. Поэтика / И. Стравинский. – М; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 368 с.
206. Табачковський В. Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках „неєвклідової рефлексивності” / Віталій Георгієвич Табачковський. – К.: Парапан, 2005. – 432 с.
207. Табачковський В. Г. Світоглядно-антропологічні колізії процесу глобалізації / В. Г. Табачковський // Людина і культура в умовах глобалізації. – К. : ПАРАПАН, 2003. – С. 22 – 34.
208. Тейяр де Шарден П. Феномен человека / Пьер Тейяр де Шарден. – М.: Наука, 1987. – 240 с.
209. Тищенко О. В. Літургія в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру) : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О.В. Тищенко. – К. – 2011. – 19 с.
210. Толстоухов А. В. Глобалізація. Влада. Еко-майбутнє / А. В. Толстоухов. – К. : Парапан, 2003. – 308 с.
211. Толстых В.И. Реформация духовная как ключевая проблема глобализации / В.И. Толстых // Людина і культура в умовах глобалізації. – К. : ПАРАПАН, 2003. – С. 5 – 13.
212. Тоффлер О. Третя хвиля / А. Тоффлер // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. – Київ. : Либідь, 1996. – С. 275 – 335.
213. Тоффлер А. Футурошок / Алвин Тоффлер. – М. : Лань, 1997. – 464 с.
214. Уиллок Д.Э. Реальность как предмет переговоров: хаотические аттракторы нашего понимания / Д. Э. Уиллок ; пер. с англ. Т. Вартанова // Массовая культура: современные западные исследования ; пер. с англ. Отв. ред. и послесловие В. В. Зверевой. – М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С.20 – 42.
215. Український класичний авангард і сучасне мистецтво-Ukrainian Avantgarde & Contemporary Art: Міжнародний ART фестиваль, Київ, 1-4

- червня 1996, Центр «Український Дім»; Odense, 21. October – 10. November 1996 Museum of Funen Art:Каталог / В. Хаматов (уклад.). – К. : Асоціація артгалерей України, 1996. – 183 с.
216. Український театр ХХ століття / Ред. Н. Корнієнко: Держ. центр театр. мистецтва ім. Л.Курбаса. — К. : ЛДЛ, 2003. – 512 с.
217. Ульяновский А. Мифодизайн рекламы / Андрей Ульяновский. – СПб. : Петрополь, 1995. – 300 с.
218. Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма viscult.ehu.lt/article.php?id=108
219. Уэбстер Ф. Теории информационного общества / Ф. Уэбстер ; пер. с англ. М.В. Арапова, Н.В. Малыхиной. – М. : Аспект Пресс., 2004. – 400 с.
220. Фестиваль // Хоруженко К.М. Культурология: Энциклопедический словарь: 2550 словарных статей. — Ростов н/Д.: Феникс, 1997. – 591 с.
221. Франко-фест <http://frankofest.org.ua>
222. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Ольга Михайловна Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
223. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко. – СПб. : А – cad, 1994. – 407 с.
224. Фуко М. Воля к истине / Мишель Фуко. – М.: Касталь, 1994. – 448 с.
225. Хабермас Ю. Демократия. Разум. Нравственность : Московские лекции и интервью / Юрген Хабермас. — М. : АО «КАМІ», Academia, 1995. — 450с.
226. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Мартин Хайдеггер. – М. : Гнозис, 1993. – 464 с.
227. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций и преобразование мирового порядка / Самуэль Хантингтон ; пер. с англ. Т. Велимеев, Ю. Новиков. — М. : ООО «Издательство АСТ», 2003. — 603 с.
228. Хоркхаймер М. Диалектика просвещения: Философские фрагменты / М.Хоркхаймер, Т. Адорно. – М.– СПб. : Медиум. Ювента, 1997. – 311с.

229. Хоружий С. С. Очерки синергической антропологии / С. С. Хоружий. – М.: Институт философии, теологии и истории св.Фомы, 2005. – 408 с.
230. Хренов Н. А. Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов / Н. А. Хренов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.
231. Хренов Н. А. Мифология досуга / М. Хренов. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1998. – 448 с.
232. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. – М.: Наука, 2006. – 646 с.
233. Черкашина Л. С. Народнописенні джерела в українській музичній естраді / Л.С. Черкашина // Мистецтво та етнос: Зб. Наук. праць / Ан УРСР, Ін-т Мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. – К.: Наукова дкмка, 1991. – С. 126 – 141.
234. Черкашина-Губаренко М. Шлях у бессмерття / День № 30, вівторок 19 лютого, 2013.
235. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття / М.Р. Черкашина // Часопис національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – №1, 2008. – С. 118 – 126.
236. Черкашин Р. Ми – березильці. Театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна. – К.: Акта, 2008. – 336 с.
237. Чернова М. В. Борис Васильович Косарев: Нарис життя і творчості / М. В. Чернова. – К.: Мистецтво, 1969. – 67 с.
238. Швейцер А. Культура и этика / Альберт Швейцер. – М.: Прогресс, 1973. – 343 с.
239. Шевалье М. Мой путь и мои песни / М. Шевалье. – М.: Искусство, 1977. – 280 с.
240. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.

241. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории ; пер. с нем. и прим. И. И. Маханькова / О. Шпенглер. – М. : Мысль, 1998.– Т. 2: Всемирно-исторические перспективы. – 606 с.
242. Шульга Р.П. Искусство в мире обыденного сознания/Под ред. В. Мазепы / Р.Шульга. – К. : Наук. думка, 19933. – 160 с.
243. Шульга Р.П. Мистецтво і аудиторія: територія сучасних відносин / Р.П.Шульга // Сontemporary art – Нові території. – К. : Eidos, 2006. – С.187 – 206.
244. Шютц А. Структуры повседневного мышления / А.Шютц. – Социс. – 1988. – № 2. – С. 129 – 137.
245. Эко У. Постмодернизм, ирония, удовольствие / У.Эко // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров западноевропейской лит. XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – С. 210 – 241.
246. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко.– М.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
247. Экология культуры. Информационный бюллетень. – 1998. – № 2 (5). – 106 с.
248. ЮНЕСКО. Культура. Кн. 2: Правова охорона культурних цінностей. – К. : Юрінком Інтер, 1997. – 124 с.
249. Adams J.C. The Globe Playhouse. Its Design and Equipment / J.C. Adams.– N.Y.: Barnes and Noble, 1966. – 435 p.
250. Algaze G. Ancient Mesopotamia at the dawn of civilization. The evolution of an urban landscape / G.Algaze. – Chicago: The University of Chicago Press, 2008. – 251 p.
251. Altheide D.L. Creating reality. How TV news distorts events / D.L. Altheide. – London, Beverly Hills: A SageMark ed, 1977. – 221 p.
252. Castells M. The city and the grassroots: a cross-cultural theory of urban social movements / M. Castells. – Los Angeles: Berkeley: University of Cali

fornia Press, 1983. – 450 p.

253. Castells M. The independent galaxy. Reflections on the Internet, business and society / M. Castells. – Oxford: Oxford University Press, 2001. – 292 p.

254. Mamford L. Culture of Cities / L. Mamford. – New York: Harcourt Brace & Company, 1970. – 640 p.