

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І
МИСТЕЦТВ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Пономаренко Юрій Володимирович

УДК 008:[130.2:7.01]

ДИСЕРТАЦІЯ

**АРТИЗАЦІЯ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК ЯК ФЕНОМЕН
СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ**

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури (культурологія)

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата культурології

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Науковий керівник:

_____ Ю. В. Пономаренко

Легенький Юрій Григорович

доктор філософських наук, професор

Київ – 2018

АНОТАЦІЯ

Пономаренко Ю. В. Артизація культурних практик як феномен сучасної культури. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата культурології за спеціальністю 26.00.01 Теорія та історія культури (культурологія). Київський національний університет культури і мистецтв, Міністерство культури України. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури України. Київ, 2018.

Дисертаційне дослідження присвячене аналізу сучасних проблем культурного будівництва, зокрема проблемі артизації культурних практик сучасної культури.

Доведено, що артизація є одним з провідних механізмів гармонізації культурних практик за доби глобалізації. Культурогенез визначається як системогенез арт-практик за визначення доміант експресивних, конструктивних видів мистецтв, зокрема музичного мистецтва, яке розглянуто як синтез музичних субкультур.

Теоретико-методологічний інструментарій полісистемного аналізу розвитку, еволюції культурних практик визначено у контексті маргіналізації та універсалізації як механізмів культуротворення. Визначені антропологічні та етико-естетичні детермінанти процесів глобалізації культури у вимірі гетерохронії (багатовимірності часу) та гетеротопії (багатовимірності простору) як системотворчих ознак сучасної культури. Визначені механізми арт-терапії та ескапізму як новітні стратегії трансформації культури, охарактеризована соціокультурна динаміка культурних практик.

Наукова новизна отриманих результатів розкривається в наступних положеннях, що виносяться на захист:

Вперше:

- культурогенез культурних практик уособлюється такими метафорами-поняттями, як «homo sapiens», «homo reality», «homo ludens», «homo normalis», що презентують продуцента реальності культури та

суб'єкта культури у площині есенціалізму, гри, інтелектуальних зусиль, плюралізації суб'єктності дії та події тощо. Номінація «*homo sapiens*» характеризує новочасовий вимір діяльнійшої людини, яка сформувалася в контексті пріоритетів розуму, духу. «*Homo ludens*» характеризує ігровий вектор культури, що свідчить про амбівалентність людської діяльності, можливість феноменологічного та естетичного знаходження в світі «тут» і «там». «Полісутнісне *homo*» в контексті сучасної пост-реальності або пост-сучасності постмодерністських практик культури пострадянського простору експлікує есенціалістський аспект культуротворення. «*Homo normalis*» характеризує людину серединного рівня культури або культури повсякдення, яка вкорінена в маргінальних практиках культури, що несуть досвід етнокультури, аматорської культури;

- розкрито зв'язок проектно-модельних, рекламних, дизайнерських моделей культуротворення як альтернативних моделей політизації та гомогенізації культури. Виявлені етико-естетичні доміанти еволюції проектного простору сучасної культури, які характеризують процеси гармонізації культурного простору як надзвичайно амбівалентний, більше того, полівалентний текст, де рефлексія в нелінійній архітектурі стає верхівкою сучасних інтерпретацій модельних і дизайнерських практик;

- проаналізовані головні підходи проектної натурфілософії артизації культури як поштовх до певної персоніфікації, екологічного консенсусу культурної творчості, де людина займає головне місце у культурологічних дослідженнях.

Уточнено:

- поняття «естетичний диспозитив» як гармонізуючий принцип артизації культурних практик (примирення протиріч як спонука до дії), що формується в контексті еволюції культури, презентує гармонізацію протиріч як позиціонування цінностей культури як в центрі, так на периферії. Інституалізація маргінальних практик презентує радикальні зміни в контексті глобалізаційних процесів культури, що визначає комплекс парадигм,

пов'язаних з функціонуванням семіосфери та естетосфери практик культури як певного семіозу – впливу знаків. Дискурсивне поле практик культури утворює семіосферу як текстову реальність, яка спонукає до тої чи іншої поведінки. Семіосфера художньої культури визначається як певна диспозиція та поляризація маргінальних і нормативно усталених артефактів стану, поведінки та людської діяльності;

– системогенез практик культури відбувається як визначення маргінального і актуального в їх перманентній гармонії, яка має свою культурну, естетичну ауру, мистецьку специфіку, що характеризується в рамках категорій «піднесене» та «низьке», «прекрасне» та «потворне», «трагічне» та «комічне». Особлива потреба в реконструкції естетичного феномену маргінальності як реальності культури визначається так званим візуальним поворотом, який в контексті формування сучасної культури має свою специфіку. Це, передусім, радикальний натуралізм комунікації, що веде до спрощених схем ідентифікації суб'єктів дії, події та реценієнтів, комунікантів. Окуляцентризм як довіра до реальності генералізує маргінальне як певну локальну ідентичність естетичного споглядання;

- поняття «гармонія» в контексті глобалізації культури, що є своєрідним альтернативним комунікативним принципом, який допомагає визначити потенціал абсолютних (етичних, естетичних, мистецьких) культурологічних реалій сакралізації та десакралізації цінностей культури у посттоталітарному просторі.

Набуло подальший розвиток:

- твердження, що дослідницькі практики, які актуалізуються в рамках візуального повороту, підживлюють інтерес до соціологічної проблематики 30-х років, однак, без зайвого вульгарного соціологізму та утилітаризму. Це неомарксистські течії, які усувають тотальність марксистського розуміння теорії діяльності і практики, марганалізують ці ідеологеми та міфологеми, визначають «практику» як розмаїття практик, а теорію діяльності як розмаїття мотивації і потреб щодо цих практик.

Феміністський дискурс надає актуальне поле осмислення реальності в контексті статевих детермінант. Естетична особливість фемінізму полягає у тому, що естетична реальність, що заміщує втрачений локус традиційної культури, який займала жінка, намагаються осмислити як певну порожнечу в українській культурі, коли культура втрачає материнську вдачу;

- актуальність застосування концептів візуального повороту, що характеризують естетичні виміри інтерпретації культури в цілому, зокрема її маргінальних практик. Маргінальні практики утворюють єдине арт-поле спів-буття буття субкультур як складових міждисциплінарного синтезу культурних артефактів.

Теоретичне значення одержаних результатів полягає в тому, що в дослідженні надається інтерпретація висхідних концептів «практика культури», «субкультура», «еволюція практик культури». Доводиться, що культурні практики актуалізують в собі досвід культуротворення в людській діяльності, стані та поведінці, що можна визначити як провідні актуальні системотворчі константи явищ культури, діалог з Абсолютом у нетрадиційних релігійних практиках, що утилізує досвід суб'єкта культуротворення як продуцента культурних цінностей.

Ключові слова: культура, культурні практики, артизація культурних практик, арт-терапія, ескапізм.

SUMMARY

Ponomarenko Y. V. Artisation of cultural practices as a phenomenon of modern culture. Qualifying scientific work as a manuscript.

The thesis for the Degree of the Candidate of cultural studies in Specialty 26.00.01 Theory and History of Culture (Culturology). Kiev National University of Culture and Arts. The Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2018.

It has been proved that artisation is one of the leading mechanisms for harmonization of cultural practices in the age of globalization. Culture genesis is defined as systemogenesis of art practices in determining the dominant of expressive, constructive arts, in particular musical art, which is considered as a synthesis of musical subcultures.

The theoretical and methodological tools of polysystem analysis of development and evolution of cultural practices are defined in the context of marginalization and universalization as mechanisms of cultural development. The anthropological, ethical and aesthetic determinants of globalization processes of culture in the space of heterochrony (multidimensionality of time) and heterotopy (multidimensionality of space) as system-forming features of modern culture are determined. The mechanisms of art therapy and escapism as the newest strategies of cultural transformation are defined, the socio-cultural dynamic of cultural practices is described.

The scientific novelty of the results obtained is disclosed in the following provisions, which are put into the defence:

First:

- culture genesis of the cultural practices of the post-Soviet space is embodied in such metaphors-concepts as “homo sapiens”, “homo reality”, “homo ludens”, “homo normalis”, which represent the producer of the reality of culture and the subject of culture in the plane of essentialism, naturalism, play, intellectual effort, pluralization of the subjectivity of action and events, etc. The nomination “homo sapiens” characterizes the new space of the activity of a person, which was formed in the context of the priorities of intellect, the spirit over the praxis. “Homo ludens” characterizes the game vector of culture, which indicates the ambivalence of human activity, the possibility of phenomenological and aesthetic finding in the world “here” and “there”. “Poly essential homo” in the context of the modern post-reality or post-modern practices of culture of the post-Soviet space explains the essential aspect of cultural development. “Homo normalis” characterizes the person of the middle level of culture or everyday culture, which is rooted in the

marginal practices of culture, bearing the experience of ethno culture, the experience of amateur culture;

- the connection of design-model, advertising, designer models of cultural development as an alternative models of politicization and homogenization of culture is revealed. Ethical and aesthetic dominants of the evolution of the design space of modern culture characterize the processes of harmonization of cultural space as extremely ambivalent, moreover, as a polyvalent, nonlinear text, where reflection in nonlinear architecture becomes the top of modern interpretations of model and design practices;

- the main approaches of the design natural philosophy of cultural artisation as an impetus to a certain personification, the ecological consensus of cultural creativity, where a person occupies a major place in anthropic and anthropological researches are analysed.

It is specified:

- the notion of "aesthetic dispositive" as a harmonizing principle of artisation of the cultural practices (reconciling contradictions as a motive to action), which is formed in the context of the culture evolution, presents the harmonization of contradictions as the positioning of cultural values both in the center and on the periphery. Institutionalization of marginal practices presents radical changes in the context of the globalization processes of culture, which determine the complex of paradigms associated with the functioning of the semiosphere and the aesthetics of cultural practices as a certain semiosis – the influence of signs. The discursive field of cultural practice forms its semiosphere as a textual reality that prompts to one or another behavior. The semiosphere of the post-Soviet space is defined as a certain disposition and polarization of marginal and normatively established artefacts of state, behavior and human activity;

- the systemogenesis of cultural practice occurs as a definition of the marginal and actual in their permanent harmony, which has its cultural, aesthetic aura, artistic specificity, is characterized in the categories "sublime" and "low", "beautiful" and "ugly", "tragic" and "comic". A special need for the reconstruction

of the aesthetic phenomenon of marginalization as a culture phenomenon is determined by the so-called visual turn, which in the context of the formation of modern culture has its own specificity. Above all, this is radical naturalism of communication, leading to simplified schemes of identification of subject, events and recipients, communicants and those who receive communication. Ocular centrism as a trust in reality generalizes the marginal as a certain local identity of aesthetic contemplation;

- the notion of the "harmony" in the context of globalization of culture, which is a kind of alternative communicative principle that helps to determine the potential of absolute (ethical, aesthetic, artistic) culturological realities of sacralization and desacralization of cultural values in totalitarian and post-totalitarian space.

It is developed:

- the statement that the research practices that are actuated in the visual turn, fuel interest to the sociological problems of the 1930s, however, without unnecessary vulgar sociology and utilitarianism. These are neo-Marxist currents that eliminate the totality of Marxist understanding of the activity theory and practice, marginalize these ideologies and myths, define "practice" as a diversity of practices, and the theory of activity as a diversity of motivation and needs in relation to these practices. Feminist discourse provides an actual field of comprehension of reality in the context of gender determinants. The aesthetic feature of feminism is that the aesthetic reality that replaces the lost locus of traditional culture which a woman occupied, is tried to be conceived as a certain emptiness in Ukrainian culture when culture loses its maternal sense;

- the relevance of using visual turning concepts, which characterize the aesthetic spaces of the interpretation of culture in general, and in particular its marginal practices. Marginal practices form the only art field of co-existence subcultures as constituents of interdisciplinary synthesis of cultural artifacts.

The theoretical significance of the results is that the research provides an interpretation of upward concepts, the notions of "culture practice", "subculture," "the evolution of culture practices." It is proved that cultural practices actualize the experience of cultivation in human activity, state and behavior, which can be defined as the leading actual system-building constants of cultural phenomenon, dialogue with the Absolute in non-traditional religious practices, which utilize the experience of the subject of cultural development as the producer of cultural values.

Key words: culture, cultural practices, artisation of cultural practices, art therapy, escapism.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Статті у наукових фахових виданнях та
виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз даних**

1. Пономаренко Ю. В. Сучасні театралізовані дитячі вистави у контексті соціально-культурного розвитку дитини // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Рівне : РДГУ, 2017. Вип. 25. С. 190–195.
2. Пономаренко Ю. В. Арт-терапія та ескапізм як стратегії культуротворчості // Актуальні питання культурології: альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. Рівне : РДГУ, 2017. Вип. 17. С. 189 – 194.
3. Пономаренко Ю. В. Гетерохронія та гетеротопія сучасних практик культури // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ : Міленіум, 2018. Вип. I (10). С. 94 – 100.

4. Пономаренко Ю. В. Системогенез сучасних арт-практик // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 72–79.

5. Пономаренко Ю. В. Гармонія в сучасній хореографії // Культура і мистецтво у сучасному світі: наук. зап. КНУКіМ. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2018. Вип. 19. С. 51 – 59.

Статті в інших наукових виданнях

6. Пономаренко Ю. В. Маргіналізація та універсалізація як засади артизації культури // Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць. Київ : Видавництво «Гілея», 2018. Вип. 129 (2). С. 197 – 200.

7. Пономаренко Ю. В. Антропологічні та етико-естетичні детермінанти глобалізації культури // Актуальні проблеми філософії та соціології: науково-практичний журнал. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2018. Вип. 21. С. 72 – 75.

8. Пономаренко Ю. В. Розвиток стендапу як новітньої форми розмовного жанру та його місце у вітчизняній естраді // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (Вип. 37). С. 160 – 167.

Статті в збірниках матеріалів конференцій:

9. Пономаренко Ю. В. Сучасна українська естрада в контексті світових культур // Україна і світ у третьому тисячолітті: політичний, економічний, правовий та культурний виміри : матеріали II всеукр. наук.-практ. конф., м. Одеса, 9 грудня 2016 р. Одеса : Державний заклад «Південноукраїнський

національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», 2016. С. 178 – 180.

10. Пономаренко Ю. В. Соціокультурні аспекти сучасних естрадних дитячих вистав // Сучасна українська держава: вектори розвитку та шляхи мобілізації ресурсів : матеріали другої Всеукр. наук.-практ. конф., м. Одеса 10 лютого 2017 р. Одеса : ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, Центр соціально-політичних досліджень «Politicus», 2017. С. 198 – 201.

11. Пономаренко Ю. В. Методика організації бенефісу як сучасної сценічної форми // Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття : зб. матеріалів I Міжнар. наук.-практ. конф., Мукачево, 20-21 квітня 2017 р. Мукачево : РВВ МДУ, 2017. С. 165 – 168.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
Розділ I Джерельна база та теоретико-методологічні засади дослідження	
1.1 Історіографія проблеми	24
1.2 Маргіналізація та універсалізація як засади артизації культури.....	41
1.3 Антропологічні та етико-естетичні детермінанти глобалізації культури.....	58
Висновки до першого розділу	76
Розділ II Артизація культурних практик як настанова культуротворчості	
2.1 Гетерохронія та гетеротопія у сучасних практиках культури.....	78
2.2 Системогенез сучасних арт-практик.....	95
2.3 Арт-терапія та ескапізм як стратегії культури творчості.....	114
Висновки до другого розділу.....	126
Розділ III Художня культура постсучасності у пошуках гармонії	
3.1 Гармонія у сучасних експресивних видах мистецтв.....	129
3.2 Генетичний алгоритм у сучасних конструктивних мистецтвах.....	151
3.3 Категорія «гармонія» у просторі сучасного музичного синтезу.....	173
Висновки до третього розділу	193
ВИСНОВКИ	195
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	198
ДОДАТОК.....	217

ВСТУП

Актуальність проблеми дослідження. Сучасні реалії культуротворчості свідчать про надзвичайно радикальні трансформації культурних практик, що відбуваються у просторі культури ХХ – початку ХХІ століть. Посилились тенденції глобалізації культури та визначення національної самоідентифікації, актуалізації альтернативних культурних практик. Виникли нестандартні комунікативні, віртуальні спільноти, відбулось значне соціокультурне і субкультурне розпорошення культуротворчих інтенцій. В ситуації перманентної політичної кризи соціальне життя людини у пострадянському просторі потребує гармонізації та актуалізації духовних цінностей нації.

Одним із гармонізуючих факторів стає мистецтво у всіх його публічних та особистісних проявах. Мистецтво стає тією «вторинною моделюючою системою», за Ю. Лотманом, що все робить в певній мірі мистецтвом: політику – мистецтвом керувати, ідеологію – мистецтвом впевнювати думкою, доносити ідею, рекламу – мистецтвом обирати краще, туризм – мистецтвом мандрів тощо. Артизація стає одним із провідних механізмів соціальної адаптації та ідентифікації людини в культурному середовищі.

Однак соціальна значимість, цінність та роль артизації культури в контексті маргіналізації та, навпаки, універсалізації культурних практик у їх комплексному вивченні ще не набули достатнього наукового вивчення. Соціокультурна проблематика ще не визначена як певний диспозитив (цілісність чуттєвої, образної та рефлексивної реальностей культуротворення). Відтак, стає очевидним, що у пострадянському просторі відбуваються глибинні метаморфози арт-практик, які несуть в собі гармонізуючий виток культуротворення, що активно впливає також і на європейські цінності.

Не достатньо визначені висхідні конституативні маркери маргінальної ідентичності культуротворення як певний естетичний ідеал, образ, тип

поведінки тощо, що є центральним виміром культури постмодернізму та пострадянської культури, зокрема. Поняття «маргінальні практики» фіксує у праксеологічному вимірі культурні артефакти, які ще не набули легітимності мейнстриму або, навпаки, деградували до рівня другорядних, що залишаються в контексті так званої «культури серединного рівня», культури повсякдення або виходять за межі всіх маркерів культури і поки що не набули культурної аури.

Відбувається певне циркулювання ціннісних, естетичних, мистецьких норм, кліше, форматів, естетичних формул, що пов'язані з маргіналізацією та універсалізацією практик культури. Все те, що стає не актуальним, усувається на периферію і, навпаки, актуалізація периферійних практик, дискурсів, мотивів поведінки стає «ядерним етосом», тобто системотворчим виміром культурогенезу. Естетичний компонент соціопрагматики маргінального простору культури дає можливість наочно, в чуттєвих формах сприйняття, рефлексії, поведінки суб'єкта культури побачити динамічну цілісність культури як живий механізм образної ідентифікації, здатний до трансформації.

Так, трансформації комунікативного середовища ззовні фіксують вплив іншої культури. Це надзвичайно актуально в контексті глобалізаційних проблем культуротворчості. Деформація цінностей зсередині фіксує радикальні зміни культури у контексті інших пріоритетів її розвитку, що, зокрема, можна побачити в пострадянському просторі. Отже, постановка проблем маргіналізації та універсалізації як певної гармонізації практик культури актуалізує проблематику людської практики в цілому, що презентує родовий потенціал культуротворчості, естетичні, художні відносини та проблему диференціації культурного будівництва.

Культурологічна проблематика трансформації та розвитку культури визначалася в контексті феноменологічних, лінгвістичних, семіотичних досліджень у Х. -Г. Гадамера, У. Еко [252], М. Мерло-Понті [155], П. Рікера, в структуралістських та постмодерністських дослідженнях Ж. Батая,

Ж. Бодрійяра [28]; [29], Ж. Дельоза [73]; [74], Ж. Дерріда [76], Л. Леві-Брюля, Е. Левінаса, К. Леві-Строса, Ж. Ф. Лиотара [122], М. Фуко [232]; [233]; [234] та ін.

Естетико-культурологічні механізми актуалізації комунікативних реалій культуротворення, орієнтованих на доміантні та периферійні тенденції формування культурних практик, пов'язаних з антропологічним, семіотичним, візуальним поворотом, досліджувалися в роботах Р. Барта [13]; [14], Гі Дебора [72], Ж. Дерріда [76], Ж. Лакана, Т. Дж. Мітчела, Г. Поллок, М. Шепіро.

На межі ХХ – ХХІ століть змінюються горизонти культуротворення, а також увесь той контекст, в якому людина знаходить ті чи інші константи свого буття. Гармонія культуротворчих інтенцій завжди цікавила дослідників як один із можливих факторів розуміння та інтерпретації реальності культури, але вона поки що не визначена в рамках, які можна характеризувати як глобалізацію культури. Втім, глобалізація культури в наш час є достатньо складним і водночас неоднозначним феноменом. Так, якщо про гомогенізацію, утилізацію і про певну колонізацію інших культур і інших цивілізацій вже давно йдеться, то категорія «гармонія» тут не була задіяна. Важливо зазначити, що в контексті транснаціональної активності, альтерглобалістських тенденцій і водночас в контексті спрощення комунікативних відносин культура тяжіє до гетерохронії, багаточасовості презентації свого образного потенціалу.

Альтерглобалістський проект, тобто поміркований глобалізм в культурі, або певна гетерогенність глобалістських тенденцій, свідчить про те, що актори культури постмодернізму намагаються знайти і в якійсь мірі структурувати гармонізуючі тенденції. Так, теоретики глобалізації в впевній мірі орієнтують свій інтерес на соціальні, культурні, ідеологічні, політичні, економічні константи. В працях А. Апандурея, В. Бергера, Р. Робертсона, Е. Сміта, а також в роботах дослідників з Великої Британії Д. Гелда [54], Д. Гонблатта, Е. Макгрю, Д. Параттона структурується феномен глобалізації

як певний цивілізаційний культурний процес, що має свою динаміку, яка актуалізується за доби постмодернізму. Втім, глобалізаційні інтенції виглядають або як новітня арт-утопія, орієнтована на тотальну гомогенізацію середовища, або як структуруючий модельний принцип. Потрібно визначити характеристику культурних відносин: Схід – Захід, Південь – Північ, що завжди асоціювалися з культурним діалогом.

Посткомуністичний або пострадянський простір надзвичайно актуалізує проблеми культури повсякдення, що пов'язано як з необхідністю виживання, маргіналізацією культурних практик, культурних зв'язків, а також з пошуками національної ідентичності – культурної, політичної тощо. Концепція «модернізації» вже не задовольняє, бо модернізація нахталт західного зразка призводить до тотального руйнування самотності, вестернізації культурного середовища. Більше того, за доби постмодернізму модернізація стає шляхом назад, а не уперед. Всі ці проблеми активно обговорюються в пострадянській культурі у роботах російських дослідників О. Бикова, В. Бочарова [30], Л. Вардомського, В. Дурнєва, Л. Зєвіна, В. Колпакова, Ю. Пивовара, В. Тишкова, В. Федотової [226], Н. Федотової, Б. Хейфіца, Т. Щепанської [251] та ін. Адже відчутною є політизація та міфологізація «російського впливу» у пострадянському соціумі.

З українських дослідників проблематиці посткомунізму як своєї фази трансформації суспільства та постмодерних інтенцій культуротворчості присвячені роботи Є. Бистрицького [27], Є. Головахи, М. Розумного [200], а також українців з Заходу В. Бандери, В. Ісаєва, О. Мотиля [160] та ін.

Проблеми екологічних, геополітичних, модельно-проектних реалій, які виникають в контексті сьогоднішніх досліджень культури, виходять на проблему гармонізації культури в цілому, зокрема культури повсякдення, пов'язані з етикою, естетикою, з тим феноменом, який можна зазначити як «соціальний дизайн». Тобто вся реальність культуротворення так чи інакше свідчить про тотальну артизацію культури, яка здійснюється як певний простір соціокультурного виміру функціонування категорії «гармонія»

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснене згідно з цільовою комплексною програмою наукових досліджень Київського національного університету культури і мистецтв «Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні» (Державний реєстраційний № 0117U002887), а також планами й темами науково-дослідної роботи кафедри культурно-дозвіллевої діяльності Київського національного університету культури і мистецтв Міністерства культури України (Київ). Тему дисертаційного дослідження затверджено Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв України (протокол № 22 від 25 березня 2016 року).

Мета дослідження: визначити принципи і форми гармонізації культурного контексту в рамках трансформативних процесів, які відбуваються в сучасній культурі.

Реалізація поставленої мети зумовлена необхідністю розв'язання наступних завдань:

- здійснити аналіз історіографії проблематики та охарактеризувати культуротворчий та соціокультурний контекст артисації як категорії культури в рамках глобалізаційних процесів культуротворення;
- з'ясувати теоретико-методологічний інструментарій полісистемного аналізу особливостей та розвитку еволюції, маргіналізації та універсалізації культурних практик, зокрема реконструювати феномен культури повсякдення в рамках диспозитиву «homo ludens – homo normalis»;
- визначити антропологічні, етичні, естетичні та мистецькі детермінанти процесів глобалізації культури;
- реконструювати виміри гетерохронії та гетеротопії в сучасних практиках культури;
- охарактеризувати системогенез культурних арт-практик як певний проект, що допомагає осмислити реальність сучасної культури;
- визначити механізми арт-терапії як певні стратегії трансформації культури, зокрема ескапізм та соціо-культурну адаптацію;

- охарактеризувати естетичні виміри культурно-історичних трансформацій в сучасних експресивних видах мистецтв;
- визначити етико-естетичні детермінанти трансформації сучасних конструктивних видів мистецтв;
- охарактеризувати естетичну динаміку формування молодіжних субкультур у сучасній музиці.

Об'єкт дослідження: культурні виміри артизації глобалізаційних процесів у сучасній культурі.

Предмет дослідження: розвиток та формування стратегій гармонізації культури у просторі сучасних арт-практик.

Методологічні засади дослідження. В роботі над дисертаційним дослідженням використовувалися полісистемний та компаративістський підходи, що орієнтовані на аналіз, інтерпретацію та філософсько-антропологічну, культурно-історичну реконструкцію практик культури як своєрідних субкультур. Відповідно до поставлених завдань використовувались наступні філософсько-аналітичні методи: трансцендентальний, що дає можливість відповісти на питання, як можлива маргіналізація та універсалізація, образна трансформація архетипів, патернів, флеш-іміджів культури; феноменологічний, який дає можливість відповісти на питання, як виявляються можливості артизації базових цінностей культури та актуалізація периферійних, маргінальних практик; діалектичний, що дає можливість відповісти на питання, як вищі, сакральні цінності культури редукуються до маргінальних, профанних цінностей та, навпаки, як відбувається перехід у мейнстрим маргінальних практик культури.

Використовувалися також методи: культурно-історичні реконструкції для адекватного визначення змісту та функцій культурогенезу пострадянського простору; культурологічний – для комплексного визначення світоглядних, антропологічних, етичних та естетичних констант трансформації практик культури; аксіологічний – для аналізу цінностей та сенсів культурних практик, когнітивний – для реконструкції принципів та

аксіоматики формування сучасних субкультур; нормативно-дескриптивний – для опису особливостей соціальних норм та уподобань (культурних, моральних, політичних, релігійних тощо).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в дисертації практики культури вперше досліджується як єдина культурна практика у контексті глобалізаційних процесів культуротворчості. Феноменологічні, естетичні, сакральні виміри культуротворення визначаються як чинники гуманізації культури повсякдення («культури серединного рівня») та як певні субкультури, що стають антиглобалізаційними чинниками у сучасному цивілізаційному просторі. Наукова новизна отриманих результатів розкривається в наступних положеннях, що виноситься на захист:

Вперше:

- культурогенез культурних практик уособлюється такими метафорами-поняттями, як «homo sapiens», «homo reality», «homo ludens», «homo normalis», що презентують продуцента реальності культури та суб'єкта культури у площині есенціалізму, гри, інтелектуальних зусиль, плюралізації суб'єктності дії та події тощо. Номінація «homo sapiens» характеризує новочасовий вимір діяльнійної людини, яка сформувалася в контексті пріоритетів розуму, духу. «Homo ludens» характеризує ігровий вектор культури, що свідчить про амбівалентність людської діяльності, можливість феноменологічного та естетичного знаходження в світі «тут» і «там». «Полісутнісне homo» в контексті сучасної пост-реальності або пост-сучасності постмодерністських практик культури пострадянського простору експлікує есенціалістський аспект культуротворення. «Homo normalis» характеризує людину серединного рівня культури або культури повсякдення, яка вкорінена в маргінальних практиках культури, що несуть досвід етнокультури, аматорської культури;

- розкрито зв'язок проектно-модельних, рекламних, дизайнерських моделей культуротворення як альтернативних моделей політизації та гомогенізації культури. Виявлені етико-естетичні доміанти еволюції

проектного простору сучасної культури, які характеризують процеси гармонізації культурного простору як надзвичайно амбівалентний, більше того, полівалентний текст, де рефлексія в нелінійній архітектурі стає верхівкою сучасних інтерпретацій модельних і дизайнерських практик;

- проаналізовані головні підходи проектної натурфілософії артизації культури як поштовх до певної персоніфікації, екологічного консенсусу культурної творчості, де людина займає головне місце у культурологічних дослідженнях.

Уточнено:

- поняття «естетичний диспозитив» як гармонізуючий принцип артизації культурних практик (примирення протиріч як спонука до дії), що формується в контексті еволюції культури, презентує гармонізацію протиріч як позиціонування цінностей культури як в центрі, так на периферії. Інституалізація маргінальних практик презентує радикальні зміни в контексті глобалізаційних процесів культури, що визначає комплекс парадигм, пов'язаних з функціонуванням семіосфери та естетосфери практик культури як певного семіозу – впливу знаків. Дискурсивне поле практик культури утворює семіосферу як текстову реальність, яка спонукає до тої чи іншої поведінки. Семіосфера художньої культури визначається як певна диспозиція та поляризація маргінальних і нормативно усталених артефактів стану, поведінки та людської діяльності;

- системогенез практик культури відбувається як визначення маргінального і актуального в їх перманентній гармонії, яка має свою культурну, естетичну ауру, мистецьку специфіку, що характеризується в рамках категорій «піднесене» та «низьке», «прекрасне» та «потворне», «трагічне» та «комічне». Особлива потреба в реконструкції естетичного феномену маргінальності як реальності культури визначається так званім візуальним поворотом, який в контексті формування сучасної культури має свою специфіку. Це, передусім, радикальний натуралізм комунікації, що веде до спрощених схем ідентифікації суб'єктів дії, події та реценієнтів,

комунікантів. Окуляцентризм як довіра до реальності генералізує маргінальне як певну локальну ідентичність естетичного споглядання;

- поняття «гармонія» в контексті глобалізації культури, що є своєрідним альтернативним комунікативним принципом, який допомагає визначити потенціал абсолютних (етичних, естетичних, мистецьких) культурологічних реалій сакралізації та десакралізації цінностей культури у посттоталітарному просторі.

Набуло подальший розвиток:

- твердження, що дослідницькі практики, які актуалізуються в рамках візуального повороту, підживлюють інтерес до соціологічної проблематики 30-х років, однак, без зайвого вульгарного соціологізму та утилітаризму. Це неомарксистські течії, які усувають тотальність марксистського розуміння теорії діяльності і практики, марганалізують ці ідеологеми та міфологеми, визначають «практику» як розмаїття практик, а теорію діяльності як розмаїття мотивації і потреб щодо цих практик. Феміністський дискурс надає актуальне поле осмислення реальності в контексті статевих детермінант. Естетична особливість фемінізму полягає у тому, що естетична реальність, що заміщує втрачений локус традиційної культури, який займала жінка, намагаються осмислити як певну порожнечу в українській культурі, коли культура втрачає материнську вдачу;

- актуальність застосування концептів візуального повороту, що характеризують естетичні виміри інтерпретації культури в цілому, зокрема її маргінальних практик. Маргінальні практики утворюють єдине арт-поле спів-буття буття субкультур як складових міждисциплінарного синтезу культурних артефактів

Теоретичне значення одержаних результатів полягає в тому, що в дослідженні надається інтерпретація висхідних концептів «практика культури», «субкультура», «еволюція практик культури». Доводиться, що культурні практики актуалізують в собі досвід культуротворення в людській діяльності, стані та поведінці, що можна визначити як провідні актуальні

системотворчі константи явищ культури, діалог з Абсолютом у нетрадиційних релігійних практиках, що утилізує досвід суб'єкта культуротворення як продуцента культурних цінностей.

Практичне значення здобутих результатів полягає в тому, що проблема глобалізації в рамках актуалізації культурних практик визначається як диспозиція культурних реалій. Антропологічний вимір практик культуротворення визначено як певну диспозицію «*homo marginalis*» та «*homo total*», де актуалізуються такі антропологічні константи культуротворення, які можна зазначити як «*homo sapiens*», «*homo reality*», «*homo ludens*», «*homo normalis*». Матеріали дослідження можуть бути залучені до створення навчальних курсів та програм з теорії практик культури, їх артизації.

Особистий внесок дисертанта. Дисертація є оригінальною роботою. Висновки та положення наукової новизни дослідження отримані автором самостійно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення і висновки дослідження були оприлюднені на теоретико-методологічних семінарах кафедри культурно-дозвілєвої діяльності Київського національного університету культури і мистецтв та наступних наукових конференціях: Всеукраїнська науково-практична конференція «Україна і світ у третьому тисячолітті: політичний, економічний, правовий та культурний виміри» (Одеса, 2016); Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна українська держава: вектори розвитку та шляхи мобілізації ресурсів» (Одеса, 2017); Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття» (Мукачево, 2017); Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (Рівне, 2017).

Публікації. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження знайшли відображення у **11** наукових публікаціях, з них – **5** статей у фахових періодичних виданнях України з культурології, у тому

числі 4 статті у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз, 3 – у наукових виданнях іншого напрямку, а також 3 – у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура та обсяг дисертації зумовлена специфікою її предмета та логікою розкриття теми, а також поставленою метою та завданнями дослідження. Дисертаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, що включають у себе дев'ять підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатку. Загальний обсяг дисертації – 218 сторінок, з них 197 сторінок основного тексту. Список використаних джерел становить 19 сторінок і налічує 264 найменувань, з них 8 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ I

ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Історіографія проблеми

Короткий огляд літератури з теми дослідження слід розпочати з теорій та ідей визначення культури як такої. Отже, можна визначити субстантивні та інституалістські теорії культури, що продукують розуміння культури як суб'єктну (єдність дії, стану і поведінки) та об'єктну реальність (поле втілення діяльності людини – обробки, культивуації, будівництва, творчості та ін.) [124]. Відтак, якщо розуміти культуру субстанційно як потенційний носій людиновимірний констант, як апеляцію до Великого Іншого, Абсолюту, визначення горизонтів духовності, то маргінальними практиками стає дуже багато праксеологічних реалій людської діяльності, які не описують та не досягають Абсолюту, або, навпаки, виникають як контрпозиція до Абсолюту.

Ця диспозиція частіше всього визначається в культурі як співвідношення культури і цивілізації, відома ще за часів О. Шпенглера, М. Бердяєва та ін., коли цивілізація розуміється як технологізована реальність культури, що не формується в рамках впливу абсолютного. Феноменологічне розуміння культури інтерпретує культуру як те, в чому людині дається світ. Цей аспект є суто естетичним, свідчить про унікальну самодостатність будь-якого фрагменту культурного цілого.

Постмодерністська культурологічна рефлексія є переважно феноменологічно орієнтованою, орієнтованою на дискурсивний аналіз всього контексту культуротворчості. Ключове поняття «деконструкція» у постмодернізмі в певній мірі визначається як реальність філософського моделювання та проектної реальності культуротворення, що допомагає в контексті таких культурних практик, як дизайн, архітектура, мода, реклама та ін., визначити сутність не лише гіперкертичного підходу до світу, а й

сутність полісистемної цілісності трансформацій культурних перактик, пов'язаних з певним переструктуруванням та моделюванням бажаної культурної цілісності. Так, перенос механізмів культуротворення, транзит базисних цінностей західної культури, що відбувається у посткомуністичному, пострадянському просторі, не завжди виглядає коректним, а в ситуації перманентних комунікативних ідеологічних війн стає гострим епіцентром аксіологічних, позаполітичних інтерпретацій. Гостро повстає сама проблема інтерпретації інокультурних цінностей, зокрема цінностей Північно-американської культури в контексті її презентації в рамках пострадянського простору, пов'язана з тим, що увесь простір моделювання соціальних систем, а також самоздійснення культурних цінностей в рамках постмодерніських технологій (деконструкції, трансформації та ін.) стає поліваріантним. Все це дає можливість зрозуміти, що позиціонування, трансгресія, обмін місцями, вироблення місць, а також орієнтація дестинацій та рекреацій національних незалежних країн на адаптацію євромоделей поведінки та на євростандарти не завжди виглядає автентичним.

Соціологічні рейтинги та політичні прогнози, як і гіпертрофована політизація за умови відсутності громадянського суспільства або його анемічності мало допомагають визнати сутність альтерглобалістської концепції, яка формується в рамках тих трансмутацій, трансгресій, що пов'язані з креативним феноменом радикальних трансформацій сучасного проектного простору культуротворення. Система трансформації в пострадянському просторі характеризується власне нелінійним характером зрушень та стохастичними неупередженими процесами. Системогенез культурних практик презентує виявлення лідуєчих пріоритетних настанов культуротворення. Е. Морен, звертаючи увагу на складність нерегулярних процесів в сучасному соціумі, пов'язаному з глобалізацією, пише: «Важливо також вийти за межі чисто глобалізуючої і охоплюючої ідеї цілого. Ціле не є проста емерджентність, воно має, як ми згодом побачимо, складне обличчя, і

тут стає справжньою необхідною ідеєю макрокосму, або концептуального погляду, котра дозволяє нам сприймати та сягати, описувати цілісні форми» [158, с.158].

Е. Морен є одним з позитивістських мислячих теоретиків великих систем, що визначає екологічну домінуючу культурутворення як здатність системи до оновлення, регенерації, яку він пов'язує з рекурсією – звернення до метафізичних витоків. «Виробництво себе, – пише учений, – це термін, що визначає ретроактивний процес, який відбудовує систему, відтворює її безперервно, у беззупинному оновленні, котре складає її існування. Регенерація – це термін, що позначає, як будь-яка продукуюча система продукує зростання ентропії, що означає тенденцію до виродження. І саме тому потребує зростання генеративності або породжуючої сили, щоб регенерувати цілісність. Безперервне виробництво себе являє з цієї точки зору безперервну регенерацію» [158, с. 223]. Ці констатації є надзвичайно важливими для культур пострадянського простору.

А. Толстоухов відмічає: «Усвідомлення процесу глобалізації в рамках економцентричного наукового мислення має цілий ряд негативних наслідків. Насамперед, феномен глобалізації став розглядатися як «непорушна закономірність», що впливає з об'єктивних економічних процесів. Тому глобальне моделювання спочатку відзначалось механічною екстраполяцією домінуючих економічних тенденцій та міжнародний розвиток у цілому (центр-периферійний розподіл при неминучому відставанні периферії та ін.). Крім цього, визначення глобалізації в термінах теорії систем як особливого типу соціально-системного утворення, в парі з протилежним типом – локалізацією, призвело до недооцінки локальних процесів, які фактично виключалися з глобального моделювання» [215, с. 107].

Гармонізація – це один із шляхів, один із вимірів, один із контекстів, які ми намагаємося зрозуміти, формується в рамках категорії «гармонія» в добу Відродження, де шанується абсолютно новий текст і контекст, адже

раніше за доби Середньовіччя нове не цінувалося, як і в античності. Зрештою, ми самі бачимо, що гармонізація не може виступати якимось одномірним засобом, класифікацією можливих та неможливих зусиль в суспільстві. Осмислення культуротворчості як гармонійної цілісності є темою нашого дослідження, де ми намагаємося так чи інакше засвоїти, зрозуміти і осмислити той контекст, що формується в сучасних конфігураціях культуротворення.

А. Єрмоленко пише: «Досить поширеною є думка, що глобалізація – це форма сучасного імперіалізму, тобто політика експансії розвинених країн так званого першого світу («Заходу» чи «Півночі», якщо скористатися іншими поняттями), спрямована проти решти країн третього світу («Півдня»), дедалі більше поглиблюючи провалля між ними. І це твердження має цілком вагому підставу. Однак це тільки один бік медалі. Другий бік відбиває те, що глобалізація містить у собі певні ризики і для розвинених країн, зокрема загрожує усталеним демократичним інституціям Заходу. Адже становлення цих інституцій як чинника західно-європейської модернізації спиралося зокрема і на ідею нації. На думку Габермаса, саме завдяки їй історичній констеляції, пов'язаних з певною територією держави, нації та національно-народного господарства, демократичний процес мало-помалу набував своїх інституціональних форм. Понад це ідея про демократичне суспільство здатна рефлексивно досягти саме себе в усіх своїх частинах, досі могла реалізуватися тільки в межах національної держави» [83, с.72].

Евристичною для аналізу трансформаційних процесів культури пострадянського простору є теорія опозиції бінарних та тернарних систем культуротворення, яку реконструює Ю. Лотман в книзі «Вибух і культура». «Таким чином, – пише Ю. Лотман, – вибухи – незмінний елемент лінійного динамічного процесу. Вже було вказано, що в бінарних структурах ця динаміка відмічена різкою своєрідністю. В чому складається ця своєрідність?

У тернарних структурах найміцніші та глибокі вибухи не охоплюють всього складного багатства соціальних пластів. Центральна

структура може пережити надзвичайно міцний і катастрофічний вибух, що його грохот відізветься, безумовно, на всій товщі культури. І все ж, в умовах тернарної структури за твердженням сучасників, а з ними і істориків, в повному руйнуванні цього строю старої системи є суміш самообміну і тактичного лозунгу. І мова тут іде не лише про те, щоб абсолютно знищити значення старого, що неможливе ані в тернарних, ані в бінарних структурах, але і про більш глибокі речі: тернарні структури зберігають певні цінності попереднього періоду, переміщуючи їх з периферії в центр системи. Напроти того, ідеалом бінарних систем є повне знищення всього існуючого як заплямованого невинними вадами. Тернарна система намагається пристосувати ідеал до реальності, бінарна – здійснити на практиці нездійснений ідеал. В бінарних системах вибух охоплює всю товщу системи буття. Жорстокість цього експерименту проявляється не відразу. Спочатку він приваблює найменш максималістські слої суспільства поезією миттєвої побудови «нової землі і нового неба», своїм радикалізмом.

Ціна, котру прийдеться платити за утопії, з'ясовується лише на наступному етапі. Характерною рисою вибухових моментів бінарних систем – їх переживання себе як унікального, ні з чим не порівнянного моменту в усій історії людства. Відтак виявляється не будь-який конкретно пласт історичного розвитку, а саме існування історії. В ідеалі – це апокаліптичні часи, «коли часу більше не буде», а в практичній реалізації – слова, котрими Салтиков завершує свою «Історію одного міста»: «Історія зупинила течію свою». З цим пов'язані намагання замінити юриспруденцію моральними або релігійними принципами» [131, с. 257 – 258]. Відтак, зараз можна споглядати зворотній процес: мораль та елементарна добропорядність намагаються замінити сурогатними юридичними кодексами, що сягають часів кодексу Хаммурапі. Принцип «око за око, зуб за зуб» стає розповсюдженим для виправдання братовбивчих війн.

Якщо йдеться про культуротворчість та про її гармонізуючі принципи, то слід в першу чергу визначити темпоральності гармонізуючих проектів. В

умовах глобалізації та радикальної трансформації всієї інфраструктури пострадянського простору ці темпоральності мають бути максимально компактними, локально орієнтованими. Надамо дефініції творчого акту, за О. Лосєвим, що допоможе побачити філософські засади культуротворчості як творчого акту.

О. Лосєв визначає такі пункти творчого акту: перше – це творчість і становлення. Тут він говорить про те, що кожний момент становлення є, існує як співтворчість. З іншого боку, він швидко зникає. Це найбільш абстрактний і найбільш, можна сказати, природній, органічний момент, який характеризує саме циклічність, мінливість і континуальність протікання акту. Друге: творчість і рух. Становлення перетворюється на організоване становлення. Це вже рух, який визначається в певній сфері діяльності, а також має свою темпоральність та реалії здійснення. Третє – творчість і зміни. «Становлення і рух є достатньо загальними категоріями, але вони конкретизуються тоді, коли річ, – пише Лосєв, – знаходиться в стадії становлення, а не руху. Але не як це цілком природно, можна припустити, так чи інакше, змінює свою кількість і свою якість. Якісне становлення руху є зміни. І саме з цього ясно, що будь-яка творчість є те, що змінюється в тому, що створює, і в тому, що утворюється» [127, с. 50]. Четверте: самовизначення логіки акту визначається як творчість і розвиток. Розвиток – це вже більш конкретна характеристика, що трансформує зміни в становленні, руху в категоріях «генеза», «системогенез» та інших реаліях. «В тих випадках, – відмічає Лосєв, – коли первинний пункт всіх останніх рухів і змін вже несе в собі всі ці рухи і зміни в нерозгорнутому вигляді, а наступний рух і змінення лише розгортають те, що маємо в першому пункті, звичайно говорить, що первинний пункт розвивається; і доходячи до певних пунктів в обраних нами межах руху і змін, ми отримуємо той же самий первинний пункт, але вже в його розвинутому стані. Те, що творчість є певного роду розвиток, це зрозуміло. Розвивається той, хто творить. Розвивається діяльність творця» [127, с. 50].

Ці констатації характеризують акт як своєрідну суб'єктно-об'єктну реальність. Категорія «розвиток» свідчить про те, що немає незмінних акторів, актори змінюються. Адже актанти, що стоять за акторами, теж є характеристикою, яка моделює ці зміни. Відтак, актанти не змінюються. В цьому і полягає найважливіша логічна констатація осмислення акту як тої реальності, в якій відбуваються зміни, але в ній є те, що не змінюється, за П. Паві [173]. П'яте: творчість і дія. О. Лосєв відмічає, що дія – це вже та діяльність, яка конкретизується і в певних сферах стає подією, тобто презентацією дії в мас-медіа, політиці, зображувальному та вербальному дискурсі. Тобто соціальна дія, за П. Сорокіним, є одною з головних складових дискурсу культури, але вона зовсім не вичерпує цей дискурс.

Шосте: творчість і творення. Цей аспект свідчить про те, що це та дія, або та подія, яка здійснюється доцільно. Так, вже в цілі, меті існує певний результат як цілепокладання. Ми можемо говорити, що сама по собі реальність цілепокладання і цілездійснення, їх тотожність, є важливою як проектна природа будь-якої діяльності, зрештою, діяльності соціальної.

Сьоме: творчість і створення нового. Це ще один аспект, де важливо зазначити, що лише тоді результат визначається і стає активним, важливим для того, щоб впливати на інші результати, коли він має іннованоційний ефект. «Творчість – завжди створення нового, – відмічає Лосєв, – адже не будь-яке створіння нового є творчість. Кожен день і кожна ніч є дещо нове, однак, неможливо сказати, що кожен день і кожна ніч є результатом будь-якої творчості» [127, с. 52].

Восьме: творчість і створення самодостатньої предметності. Цей аспект Лосєв надзвичайно ефектно визначає. Так, створюється така реальність, яка є самодостатньою, предметно-конфігуративною, визначається в тому чи іншому просторі її виразності. Ця реальність може бути суто предметною, може бути річчю чи зображенням, може бути віртуальною реальністю, але вона є самодостатньою, не потребує ніяких доповнень і пояснень.

Дев'яте: перша аксіома діалектики творчого акту. «Це аксіома самодостатньої предметності, що впливає з нашого попереднього аналізу і зводиться до того, що продуктом творчої діяльності обов'язково є та чи інша самодостатня предметність. Але ця аксіома має, поки що, надзвичайно загальне значення і потребує свого розвитку в інших аксіомах» [127, с. 53].

Ці блискучі констатації дають лише загальний каркас розуміння творчого акту, що, дійсно, допомагає визначити сутність артизації культурних практик. Адже виникають складнощі з культурологічним тлумаченням новітнього автохтонного капіталізму, що народився у незалежних країнах бувшого СРСР. Як за часи перебудови М. Горбачова всім стало зрозумілим, що швидко «перебудуватися» неможливо, так і після двадцяти п'яти років незалежності всім стало зрозуміло, що «повторити» швидкоруч шлях становлення націй-країн Заходу за доби класичного модерну є утопією. Слід хоча б звернутися до класичних досліджень В. Вебера, В. Зомбарта.

М. Вебер пише пише: «Однак, капіталізм, що виник на Заході, набув нового значення, з'явилися такі його типи, форми і напрямки, яких раніше ніколи не існували. В усьому світі існували різні торгівельники, великі та дрібні, заняті місцевою торгівлею та торгівлею іноземною, утворювались судові операції усіх видів, утворювались банки з різними функціями, але по суті вони нагадували західні банки XVI століття, морські запозичення, команда і подібні справи та асоціації були широко розповсюджені у вигляді постійно діючих підприємств. Скрізь, де державні структури мали потребу в грошових засобах, з'являвся взаємодавець – так було у Вавилоні, Елладі, Індії, Китаї та Римі. Він фінансував війни і морській розбій, можливі поставки, будівництво в засвоєнні заморських країн, виступав в якості колонізатора, плантатора (використовуючи труд рабів або робочих, що піддавалися прямій або прихованій експлуатації), отримував на відкуп домини, посади і, в першу чергу, податки, фінансував вождів партій, щоб вони могли бути обрані, та кондот'єрів – щоб вони могли вести громадянські

війни. І зрештою взаємодавець виступав в якості «спекулянта» в будь-яких грошових операціях. Представники такого роду, підприємництва – капіталістичні авантюристи – існували в усьому світі. Їх шанси на успіх (поза торговими, кредитними та банківськими операціями) були орієнтовані на насильство, передусім на здобич; цей здобич міг вишукується в ході військових дій, або засобами фіскальної експлуатації державних підданих» [39, с. 51].

М. Вебер говорить про «дух капіталізму»: «Минулому спокійному життю приходив кінець, наступав час сурової тверезості: ті, хто підкорявся законам часу і перемагав, хотіли не споживати, а набувати; інші намагалися зберегти минулий стиль життя, але вимушені були обмежувати свої потреби. При цьому – що найголовніше – не прибуток нових грошей здійснював, як правило, цей переворот (в ряду відомих нам випадків, весь процес революції здійснюється за допомогою декількох тисяч, позичених у родичів), але втручання нового духу, саме «духу сучасного капіталізму». Питання про рушійні сили експансії сучасного капіталізму не зводиться до джерело використаних капіталістом грошових ресурсів. Це в першу чергу питання про розвиток капіталістичного духу. Так, де він виникає і утворює нові впливи, він здобуває необхідні йому грошові ресурси, але не навпаки» [39, с.88].

В. Зомбарту як соціологу капіталізму, що описується більш широким феноменологічним простором культури, зокрема модою, мистецтвом, відкривається ще один бік капіталістичних трансформацій. В. Зомбарт пише: «Відтак, справжнє велике досягнення німецької філософії – і тільки німецької, тоді як філософія всіх інших країн зупинилась на категоріях розсудку, – полягає в тому, що вона поставила собі завдання силою розуму виготовити таку нитку, яка від нашого життя на цій землі, вела б до суворої тиші того духовного царства, звідки ми прийшли і куди повернемося; в тому, що вона відшукала надчуттєве в самому розумі, по-перше і зробило власну філософію» [90, с. 49].

Зомбарт відмітив руйнівну роль капіталізму за умови вузької диференціації праці та руйнування патріархального космосу етнокультури. «Дух господарювання, – пише В. Зомбарт, – це сукупність душевних засобів і функцій, що супроводжують господарюванню. Чи завжди скрізь один і той же дух господарює в господарському житті, або, точніше, в господарській людині, або можна розрізняти види цього духу, глядачі на особистість, професії, країни, епохи чи що-небудь» [90, с.28 – 29].

В. Федотова, В. Колпаков, Н. Федотова, аналізуючи вади автохтонного капіталізму в Росії, пишуть: «Те, що тепер називають глобалізацією – зв'язуванням світу в єдину систему, – почалось, за Валлерстайном, у 1450 році (так датує він початок генези капіталістичної системи) і продовжується до сих пір. Їм визначається наявність двох фаз кондратьївських циклів: той, що сходить – 1945/1967–1973 (фази А) і той, що спадає – 1967– 1973/1990 (фази В). Процеси, котрі маються на увазі, коли мова іде про глобалізацію, не є новими за своєю суттю, але вони не існували протягом п'ятсот років. Вибір, який ми повинні зробити сьогодні, полягає не в тому, щоб підкоритися чи не підкоритися процесам, а скоріше в тому, що робити, коли ці процеси дійдуть до свого логічного кінця, а вони до нього доходять, як відмічає Валлерстайн» [226, с. 52].

Соціолог з Великої Британії З. Бауман у властивій йому метафоричній манері так характеризує сучасних реформаторів: «Рятівник-архаїст та рятівник-футурист будуть намагатись ухилитись від зустрічі з супротивником. Архаїст буде намагатись уникнути її, зайнявши оборону і цитадель Минулого, куди ворог ніяк не може слідувати за ним. Футурист потребує досягти того ж результату з умілим маневром стрибку до невідомого майбутнього. Залишається дві інші альтернативні стратегії – зречення та переображення. Тут рятівник з'являється в абсолютно іншому одязі. На шляху зречення він з'явиться філософом, що переховується під маскою короля, а на шляху переображення – Богом, що втілюється в людину» [цит. за: 226, с. 451].

Зокрема, В. Федотова, В. Колпаков, Н. Федотова визначають декілька періодів трансформації в сучасному соціумі: «Змінам типів сучасності відповідало історичне послаблення конструювання соціальної ідентичності: від передзавданих і природних до соціально досягнутих до квазіприродних і до тих, що можна обрати і соціально удосконалювати. Трьом типам сучасності Першої (ліберальної), Другої (організаційної), Третьої (яку можна характеризувати як друга глобалізація і встановлення Вестфальської системи національних країн) відповідає три типи ідентичності.

Автономний відповідальний індивід – модульна людина – економічна людина Першої сучасності; масова людина, якою маніпулюють організації, техноструктури, що здобули справедливості розподілу через соціал-демократичні інститути – які стали споживачами в споживацькому суспільстві – бунтарем в момент його кризи. Третя сучасність ще не сформувалась, вона починається з 1990 років ХХ століття, і людина тут спочатку намагалася засвоїти риси Першої сучасності – бути економічною, залишаючись масовим споживачем, що для Першої сучасності не є властивим. Динаміка цих властивостей є надзвичайно тривожною. Зростає відчуження, самотність, егоїзм та нарцисцизм, масова людина формується ЗМІ, не маючи тих рис масовості (пересічності), котрі знаходив в ньому Х. Ортега-і-Гассет, М. Блумер. Бодрійяр визначає її як усереднену людину, котру сформував телевізор» [226, с. 387].

Ці трансформації призвели до глобальної нерівності в світі, яку зараз так боляче переживають країни пострадянського світу. Д. Мартен, Ж.-Л. Мецжер, Ф. П'єр процеси глобалізації характеризують наступним чином: «Прихильники необмеженого розширення маркетинга світу, незалежно від соціальних наслідків. Вони змагаються за регулювання через ринок, за скорочення ролі держави, і, взагалі, за перетворення політичних органів на чисті гарантії правил ринку. Не варто довго зупинятися на цій позиції, бо її найбільш видно, її висловлюють економічні і політичні еліти більшості країн і міжнародних інституцій, у цій категорії можна виділити:

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

2) позицію тих, хто вважає що майже автоматичний рух капіталізму все одно 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 здобутків 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) «освідченні економісти», які погоджуються з необхідною сукупністю виправляти недоліки лібералізму і впевнені, що потрібні дії – переважно економічного характеру – могли б зосередитися на появі міжнародних регулюючих органів, які працюватимуть у світі, де більше не буде держав, де акторами будуть внутрішньо 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;

4) інші хочуть продовжувати спиратися на держави і нації, підкреслюючи при цьому центральний характер переформування наднаціональних політичних структур (ВООЗ, МОП, МВФ, Світовий банк тощо). Якщо ці органи стануть більш демократичними, вони зможуть прогресивно розв'язувати питання конфліктів інтересів. У цьому випадку можна говорити про реформаторський альтерглобалізм» [146, с. 254].

Важливо зазначити, що ми навели дані, які свідчать, наскільки контрастно, складно визначаються проблеми які можна зазначити як альтерглобалістські. Ще раз підкреслимо: альтерглобалізм – це не є заперечення глобалізму як такого, а можливість осмислити власне глобалізм в контекстах національних та інших модифікацій, пом'якшити, удосконалити чи якоюсь мірою усунути складні проблеми, які формуються як шкідливі. Тобто ми знаходимося у ситуації, коли пострадянський простір осмислює культуру власне як позаситуаційний проект, як рятівний спосіб гармонізації соціальних відносин. Згадаємо, що за доби класичного модерну саме мистецтво було гармонізуючим фактором братовбивчих війн, колонізації тощо. Праці А. Дюрера, М. Грюневальда, П. Брейгеля допомагають осмислити сутність протестантизму та його конфронтації з католицизмом. Адже зараз ситуація змінюється: засобом глобалізації культури стають не світові релігії, а бізнес.

Культурологів, які б намагалися осмислити ці процеси, існує не мало. Вони намагаються охарактеризувати культуру як єдність експресивних та інтенсивних стратегій формотворення, зокрема це стосується дослідників з Великої Британії. Мається на увазі, що давньогрецька модель обміну цінностей добачають найголовнішою. Д. Гелд, Е. МакГрю, Д. Голдблатт, Д. Парратон обґрунтовувать таку типологію глобалізації культури: «Різного роду гіперглобалісти пояснюють або прогнозують гомогенізацію світу під

тиском американської поп-культури та всієї системи західного конс'юмерізму. 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» [54, с. 385].

Ці автори деталізують своє розуміння формування національних культур: «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» [54, с. 397].

Вочевидь, що швидко пройти шлях модернізації національних культур бувшого СРСР неможливо, це призведе до їх «макдоналізації», що ми й вбачаємо на рівні культури повсякдення. Найбільш потрепає освіта та формування мовного дискурсу, що зокрема в Україні відбувається досить боляче. В культурі все те, що б не називали антиглобалістським проектом, так чи інакше значить, що культура несе в собі простір «протоглобалізації»

тобто тої хвилі національної культурної реальності, якої вона ще не отримала в свій час. Цей простір культуротворчості переважно характеризує суб'єктний вимір – дію, стан і поведінку.

Так, Л. Гумільов побудував свою концепцію етногенезу, орієнтуючись на домінанту поведінки. Це, дійсно, так, якщо говорити про добу раннього модерну, і це стає актуальним для культур пострадянського простору, які примусово відкинуті в протомодерну реальність культуротворення. Адже більш цинічної крадіжки, ніж у сучасному просторі, ще світ не бачив. Поведінка стає вимушено протестною або вимушено покірливою, вітчизняна мораль «протестантської» моралі не виникла та й не могла виникнути. Місце етики займає естетика, тобто онтологічно етос усувається естезисом, а по суті конгломератом видава розваг, треш та гламур культури. Власне тут потрібна селекція, сегментація арт-засобів, образного потенціалу та гармонізуючого потенціалу артизації культурних практик, що стає єдиним гармонізуючим принципом суспільства.

Тут найголовнішими є ті дослідження, які так чи інакше допомагають осмислити цю конфігурацію в антропологічному і культурологічному вимірах. Це роботи М. Шеллера, М. Гайдеггера, Е. Фромма, В. Беньяміна, М. Бахтіна, М. Хренова, А. Новикової та ін. [21; 16; 169; 237]. Саме вони допомагають визначити контекст суб'єктних сподівань і наративів у просторі публічності та видовища.

Р. Арнхейм, А. Базен, Р. Барт, Д. Белл, Ж. Бодрійяр, Ж. Дельоз, М. Маклюен, М. Маркузе, Х. Ортега-і-Гассет, А. Тоффлер присвятили дослідження різним сферам культуротворчості (кіно, фото, архітектурі, масовій культурі в цілому тощо), що є актуальними для нашого дослідження [8; 13; 19; 29; 74; 136; 147; 171; 217]. С. Безклубенко, В. Лях, М. Каган, Є. Карцева та ін. надали аналіз медіа як культуротворчого фактору [17; 95; 100; 134].

Семіологічний вимір більш структурований як маніпулятивно-дискурсивний простір, тут звичайно потрібно згадати роботи Ф. де Соссюра,

Р. Барта, М. Фуко [13; 208; 234]. Якщо говорити про суб'єкта культури як реципієнта, то тут важливими є дослідження Ю. Легенького, що звертався до проблем синтезу мистецтв, синестезії [115; 116]. М. Бахтін, Ю. Крістева намагалися визначити культурологію в просторі діалогу [15; 109]. Д. Пітерс в своїй роботі «Слова на вітрі» зазначає, що не можна все назвати діалогом, виникає феномен розсіювання як реальність християнської культури. Розсіювання – це впевнення дивом, чудом [180].

У свою чергу, можна стверджувати, що гармонізація культурних відносин у пострадянському просторі не є штучним проектом. Він відбувається як перманентна естетизація етосу культури, художнього переосмислення поведінки в реаліях культурних крайнощів треш-культури та гламур-культури, що й складає висхідний естетичний диспозитив культуротворення культури пострадянського простору. Відбувається структуризація вільного часу, нічної культури переважно в просторі експресивних видів мистецтв – естради, шоу-бізнесу, мітингових пристрастей перформансів, флеш-мобів тощо. Нас цікавить власне артизація, яка стала надзвичайно активним принципом життя культури.

Артизація ніколи не була оригінальною практикою, відома як феномен сакралізації (ієрофанії) в Середньовіччі. Адже ми не можемо сказати, що за доби античності артизація була головною, бо тоді взагалі все мистецтво розумілося як космологічна цілісність. Людина Нового часу виходить за межі культури, межі природи, утворює свій надприродний культурний проект техногенного мультиверсуму. Це все досить серйозно увійшло в анали тої культурології, яку науковці осмислюють як метаантропологічну реальність. Отже, метаантропологічна реальність пострадянського простору культури визначається декілька конфігураціями, які ми позначили як диспозицію *homo ludens* – *homo normalis*. Відбувається новітня медіа-літургія обміну натур людини, що грає, та людини, що діє, намагається зберегти свою ідентичність в умовах глобальних трансформацій.

Тим не менше, постають проблеми гострі, неординарні, складні для сучасної культури, де весь контекст в його сучасних образних арт-констеляціях можна позначити як глобальну естетизацію етики, що й є головною антропологічною проблемою культуротворення у посткомуністичному просторі, включаючи країни Тихоокеанського регіону. Ми не можемо їх заперечувати, ми можемо лише сказати, що ці констеляції виводять у глобальний простір, де ми раптом відчуваємо спільність загального комуністичного минулого, що існують люди або істоти, які не мають смертної форми існування (киборги в Україні). І отут, якщо ми з ними спілкуємося, ми починаємо проблематизувати свій простір, проблемотизувати його настільки, що починаємо запитувати – хто ми?

Чому цей гіперпростір переробив світ, що в нас змінилося після його появи у світі світової культури? Тут можна відповісти мовою архітекторів, що використовують техніку «генетичного алгоритму». Так, Мануель Де Ланда, автор статті про генетичний алгоритм спонукає дизайнера працювати з програмою таким чином: «Модель еволюційного процесу в певному сенсі все ж таки повинна заміщувати традиційного проектувальника. Використовуючи її замість звичних проектних методів, архітектор-художник зможе створювати якісно нові форми, і робити це набагато продуктивніше. Але залишається деяка важлива частина процесу, в якому осмислений і зважений проектний підхід буде відігравати вирішальну роль. Оскільки генетичний алгоритм – вельми доступна техніка моделювання форми, може скластися враження, що з його впровадженням створення нових форм перестане бути творчістю, перетвориться в рутину» [261, р. 9]. Подібне відбувається в просторі посткомуністичної культури: всі намагаються перекласти відповідальність на іншого, Великого Іншого, Бога, природу як таку. Ця техніка зачаровує, є надзвичайно естетичною, адже її можливості обмежені тим кодом, який екстраполіює зовнішній світ у внутрішній.

Ідеться про те, що ми мусимо зазначити культуротворчий феномен в рамках культурних комунікацій, які так чи інакше пов'язані з суб'єктами та

об'єктами всіх інших вимірів культури. Більше того, цей простір має бути пов'язаний із реаліями культуротворчості, які ми маємо описати як конститутивні означувані всього того простору, який є проблемним. Звичайно, ми можемо назвати багато інших імен, що торкалися цієї проблеми, зокрема М. Мамардашвілі, О. П'ятигорського, які конституують простір свідомості як прерогативу культурної феноменології (стан свідомості) [141]. Не можна не визначити психологічний контекст, пов'язаний з екологією сприйняття Дж. Гібсона, що характеризує контекст культуротворення як певні картосхеми психологічного середовища [56]. Близькими до нашого дослідження є праці Х. Кафтанджиєва, присвячені рекламній комунікації, а також, з роботи Т. Щепанської, присвячені культурним вимірам сучасних комунікацій подорожі [104; 251]. Тобто ми не ризикуємо зараз перерахувати всіх, але все те, що в певній мірі буде задіяно як респектабельний простір концептуального осмислення культури, буде презентоване у наступних підрозділах.

1.2 Маргіналізація та універсалізація як засади артизації культури

Сучасна рефлексія фіксує контекст культурної праксеології, що визначає людяність, абсолютність пріоритетів людської діяльності, яка визначає практики культури як можливість формоутворень тих реалій культури, які оточують людину у вигляді об'єктів її діяльності. Проте діяльнісна концепція культуротворчості, що була певний час горизонтом в рамках марксистської теорії діяльності або тоталлогії практики, коли практика розумілась як одна єдина обумовленість будівництва культури, замінюється розумінням культурної практики як системної єдності діяльності (праксіологічний аспект), поведінки (етичний аспект) та стану (естетичний аспект). Ця модель в українській філософській школі опрацьована в роботах В. Лобаса, Ю. Легенького [124]. Домінанта стану фіксує естетичний модус культуротворення, що формується вкрай

антиномічно, в рамках антитетики смаку, естетичної рефлексії та образного сприйняття світу.

Так, суб'єктний модус культуротворення визначається як єдність поведінки діяльності і стану, об'єктний модус формотворень визначається всіма тими артефактами, які актуалізують об'єктні реалії в медіумах, посередниках, тобто тих об'єктах, котрі стають носіями як діяльності – поля опредмечування людської діяльності. Досвід передачі естетичних потреб, мотивів, образів у вигляді художніх образів, чуттєвих патернів, моральних кодексів поведінки пов'язаний з регуляцією людської активності в просторі культури, діалогу культур, зокрема активної естетичної динаміки центру і периферії культуротворення.

Тобто можна зазначити, що діалог культур не є сучасним і, більш того, не є радикально новітнім витвором, він так чи інакше фіксує єдність поведінки, стану діяльності як гармонізуючий принцип культуротворення. Спочатку треба визначити «діалог» культури та природи, після того, коли він вичерпує себе (після античності) виникає власне діалог культури та іншої культури (середньовічна модель культуротворення), коли заперечується античність, а вже потім виникає більш генеративний діалог культури та природи, опосередкований відношенням «культура-культура» [115]. Такі дослідники як П. Бергер, С. Хантінгтон, намагаються визначити діалог культур власне в рамках соціокультурних і соціологічних концепцій, але вони не допомагають осмислити цілісність культури, лише вводять ще один вимір тої категоріальної матриці, яка свідчить про те, що культура взагалі не може бути горизонтом осмислення сучасних глобальних проблем. Отже, не релігія, не цивілізація з її надзвичайно розвиненими, матеріальними структурними матрицями модернізації, трансформації, макдоналізації, якщо вже там можна визначити, прискорюють лише процес руйнації культури пострадянського простору. Зараз виник, як зазначають багато дослідників, перетин певного спрощення моралі, естетики людських відносин. Це гострий період, який можна охарактеризувати як період селекції,

сегментації (визначення адекватної аудиторії), а також редукції і водночас здійснення нової гомогенності.

Системне бачення культури характеризується розумінням маргінальності відносин до абсолюту в контексті досистемної, системної та надсистемної або полісистемної реальності культуротворення. Тобто маргінальність розуміється феноменологічно, естетично як те, що презентує самоданість центру (носія абсолютних цінностей і вимірів культури) і периферію (носія антисистеми, контрпозицій культурного будівництва). Відношення до центру як до периферійної сфера діяльності поведінки і стану свідчить про його маргіналізацію. Це часто-густо пов'язано з масовістю, тиражованістю комунікативних актів та естетичною актуалізацією практик передання досвіду маргінального образу світу окремих спільнот тощо.

Можна стверджувати, що в аспекті так званої пост-культури, за В.Бичковим, або культури постмодернізму практика радикально маргіналізується. Так, вся сфера людської діяльності стає маргінальною по відношенню до Абсолюту, але вона є радикально системотворчою і характеризує механізми самоідентифікації масової культури, що свідчать не про маргінальність а про широту трансформативних можливостей комунікативних відносин людини, пов'язаних з Інтернет, медіа, ТБ і іншими засобами передання інформації. Отже, все це свідчить про те що сама проблема маргінальності та універсальності культурних практик є надзвичайно актуальною, бо вона є проблемою культуротворчості.

Відтак, субстантивну модель культури та її феноменологічну інтерпретацію варто доповнити генетичною моделлю, де по вертикалі визначають культуру як єдність етнокультури, культури «серединного рівня» (В. Прокоф'єв), аматорської культури. Аматорська культура в більшій мірі є маргінальною, острівною онтологією (Е. Морен), що стає засадою формування цілого спектру субкультур як маргінальних практик культуротворення. Отже, світ самодостатньої естетичної творчості, не пов'язаної з професіоналізмом, презентує маргінальність, що зосереджується

на рівні культури середнього рівня. Так, аматорська культура як культура середнього рівня є проміжною ланкою між «високою», вченою, професійною культурою і етнокультурою, тобто культурою донною, глибинною. Цей прошарок є найбільш трансформативним, вільним простором формотворення. Так, дуже багато митців, художників, музикантів, композиторів однаково черпають образи як з етнокультури, так і з культури урбанізованого фольклору, культури середнього рівня.

Однак багато аматорів швидко виростають до рівня професіоналів, зокрема це відбувається в естраді, виходять на рівень професійного виконавства. Тобто модель вертикалізму формотворення, де ідеал виноситься на верхівку культуротворчості, а нижня частина маркується етнокультурою, належить до родового досвіду всіх культурних еонів, а культурна практика є космологізованою в родовому етнічному вимірі, зараз стає ще одним маркером маргінальності, коли етнокультура зникає як формотворчий і культуротворчий імпульс. Це відбувається на межі XIX – XX століть в Європі, у 20-30 ті рр. в Україні і Росії.

Можна дійти висновку, що маргінальність як реальність культури є надзвичайно складною системною (полісистемною) цілісністю, формується як певний системогенез практик культури. Визначається в рамках перманентної маргіналізації як усунення на периферію тих практик, які застарівають під час високих технологій і, навпаки, актуалізацією маргінальних практик, що стають знов потрібними в контексті новітньої міфологізації та новітніх звернень до етнокультури, до родового досвіду культуротворення, що допомагає визначити культурне поле як певну локальну цілісність. Родовий досвід культуротворення свідчить про чуттєву генералізацію образу світу, про естетичну складову культуротворчості в цілому.

Локалізм і універсалізм стають епіцентрами формотворення. Це особливо стає актуальним в контексті глобалізаційних відносин культур, що потребує осмислення проблема маргінального як єдності локального і

універсального модусів культуротворення, як трансформації маргіальності до рівня актуалізації маргіального, тобто його універсалізації і, навпаки, осмислення маргіалізації як локалізацію універсального, як усунення за рамки ціннісних акцентацій культури.

Б. Марков пише: «Типовим світовим містом сучасності є Нью-Йорк. Адже якщо дивитись на його «агору» – центр, де тусується молодь, то вдумливого спостерігача охоплює глибокий сум. З одного боку, вражає мирне співіснування білих і чорних, італійців і євреїв, китайців і латиноамериканців. Це здається здобутком наслідування традицій старої доброї Америки, як відомо, колонізованої самими різними народностями, вимушеної жити у світі в мирі та злагоді, знаходити якісь нові форми ідентифікації, вільні від національної або расової обмеженості.

Окрім різноманітності кольорів облич і стилізованих національних одяг, вражає розмаїття розваг тих, хто спілкуються. Представники старої богеми, молоді наркомани, гомосексуалісти, проститутки, художники, артисти, письменники та інтелектуали і, зрештою, туристи – все це створює напрочуд строкату картину, яка нагадує калейдоскоп» [145, с.180 – 181].

Мультикультуралізм в просторі активних трансформацій соціуму, що відбуваються в країнах бувшого СРСР, спонукає до визначення проблем ідентичності в рамках диспозитиву «маргіалізація – універсалізація». Так, В. Федотова, В. Колпаков, Н. Федотова відмічають:

« - співвідношення минулих та нових ідентичностей там, де вони виникають, не залежить від їх кількості, а є певним інтегралом особистості, спільноти, корпорації або країни. У цьому сенсі важко говорити про мультиідентичність, тоді як мультикультуралізм є цілком можливим;

- можлива мультиідентичність, але вона складає суть проблеми ідентичності (С. Хантінгтон);

- складається мультиідентичність, але цим проблема ідентичності знімається. Інколи ця позиція доводиться до твердження, що ідентичність сьогодні просто не має значення.

Проблеми переростають в кризу, якщо між різними тлумаченнями сенсу себе не виникає певного пересічення, ніякого консенсусу» [220, с. 397].

Гармонія як естетична категорія, звичайно має свій культурологічний потенціал, адже завжди його визначають у рамках або надзвичайно широких концепцій або його звужують до вузького. Суто орієнтованого на зміст і досягнення певних рішень гармонізації тієї чи іншої структури. Можна говорити що як і естетика культурологічна сфера гармонізації, гармонії в цілому може визначатися як експліцитну, що презентує цілу низку заходів, досягнень того чи іншого результату програмування, прогнозування, соціального дизайну. Може існувати експліцитна як певна реальність яка так чи інакше описується категорією гармонія але не зводиться до засобів і низки естетичних категорій. Отже, ми потрапляємо в ситуацію коли власне потрібно весь потенціал категорії культури спрямувати в рамки категорії гармонії. Тобто культура як єдність діяльності, поведінки і стану несе в собі власне гармонізаційні принципи та діяльність має бути означена як культурологічний аспект. Тобто гармонія працює в широкому розумінні яка ж тут виходить на всі сфери владних політичних інтенцій. Поведінка визначає етичні сфери гармонізації, які так чи інакше описуються нормами етосу, а естетичний аспект описує власне категорію гармонію в її вільному просторі естетичних адекватій.

Є. Бистрицький зазначає, що за доби модерну сформувалася концепція людини – розумної істоти, політичної тварини, яка зараз потребує новітньої легітимації: «Стрижень такої системи припущень, що ми її, вдаючись до поняття Ю. Габермаса, будемо називати проектом Модерну, складає припущення щодо історичного розвитку. Йдеться насамперед про розуміння історії прогресу у самосвідомості людства, про ідею емансипації через прогрес Розуму, науки (або суспільну дію, скеровану науковим знанням – марксизм), а також про досягнення на цьому шляху максимального матеріального та духовного добробуту. Ця ідейне підґрунття (починаючи зі Спінози, Гоббса, мислителів Просвітництва й до Гегеля, Маркса, Конта,

Спенсера і далі, при всіх їхніх відмінностях), визначає засади політичної думки – політичну онтології проекту Модерну. Саме крах цих засад посткомуністична «політична людина» переживає власним досвідом передусім як руйнацію ідеології та теорії раціонально-свідомої (науково-планової) організації суспільно-політичного буття людини» [27, с. 18].

Після надбання Україною незалежності гостро постає проблема посткомуністичного поступу молодих націй-країн. Є. Бистрицький відмічає: «На відміну від політологів, які вживають термін «посткомунізм» для зручності опису бурхливих падінь, насамперед у так званих посткомуністичних країнах, ми у понятті посткомуністичної доби вбачаємо універсальний теоретичний зміст, плідне методологічне значення та великий евристичний потенціал.

Поняття посткомунізм відбиває загальне для сучасності переживання стану завершеності певного культурного періоду. Починаючи якщо не з Ніцше і Гайдеггера, то принаймні з Гвардіні, Лютара, Дерріди, Еко, інших сучасних філософів. Це переживання зафіксувалося виникненням поширених образів кінця моралі, метафізики, ідеології кінця Нового часу, проекту Модерну; в узагальненому вигляді закріпилося у суспільній думці через відоме поняття постмодерну. Використання істориком, політиком Фукуямою типово постмодерного образу кінця історії свідчить, на наш погляд, про внутрішню спорідненість понять постмодерну та посткомунізму» [27, с. 18 – 19].

Наведемо центральну думку з цієї статті автора: «Головний висновок щодо посткомунізму полягає у тому, що політичне мислення сьогодні вплетено в повсякденну практику суспільства. Йдеться не лише про надзвичайну політизованість масової свідомості. Йдеться про те, що теорія посткомунізму вже не може, як це намагалася зробити класична політично-суспільна думка, бути відстороненою від політичної практики, від практики влади і боротьби за владу – як окрема, ідеальна система думок та політичних абстракцій. На тлі посткомуністичної невизначеності виникають ситуації,

коли політична думка працює для того, щоб визначити можливі норми і встановити правила того, що, говорячи слова вже Ж. -Ф. Ліотара, тільки ще буде створено, але вже як усталене. З цього погляду посткомуністична практика політичної теорії є цілком перформативною, тобто практикою політичного дискурсу усталення. Політична думка за допомогою всіх наявних методів аналізу можливі моделі суспільного розвитку – в умовах того, що ми назвали посткомуністичною невизначеністю – й тим самим безпосередньо входить до текстури політичних подій» [27, с. 32–33].
Пройшло вже двадцять років, а проблеми невизначеності лише загострилися.

Російський політолог Ю. Пивовар пише: «Якщо в найближчий час не відбудеться суттєвих зрушень на шляху реформування СНД, то співдружність остаточно перетвориться в переговорну площадку. Тобто, своєрідний клуб держав, в котрому будуть обговорюватися обмежене коло питань, наприклад, енергетичні теми, соціокультурна інтеграція, опрацювання загально-оборонної політики. Всі інші питання будуть перенесені в коло інших об'єднань, наприклад Євро АЗС і УДКБ» [179, с. 51].

Отже, такий контекст не розширює категоріальний простір гармонізації культурних практик пострадянського простору (політики, ідеології, пропаганди, реклами тощо), а занадто політизує проблему. Не менш складними є відношення культур пострадянського простору з масовою культурою, яка швидко увійшла в мас-медіа, рекламу, туризм, модну індустрію. А. Костіна констатує: «Масова культура – феномен, що має впливи постійних мутацій під впливом цивілізаційних змін, вона як культура комерційна вимушена відповідати ринку і його намаганням. Індивідуальний підхід у споживача в цілому викликає трансформацію всієї масової культури, яка відповідно до потреб набуває рис особливості, складності» [108, с. 92].

«Маса розпадається також раптом, як і виникає, – пише Е. Канетті. – У цій спонтанній формі вона є вкрай уразливою. Відкритість, що забезпечує ріст масі, одночасно є її слабким місцем. У ній постійно існує

передчуття деградації, вона намагається позбутися її завдяки швидкому росту. Поки це вдається, вона втягує в себе всіх і вся: коли всі втягнуті, вона повинна розпастися.

Протилежністю відкритій масі, яка може рости до безкінечності, яка існує скрізь і тому має загальний інтерес, є закрита маса. Закрита маса відмовляється від росту і робить ставку на структуру. Що, перш за все, впало в око, так це межа. Вона обґрунтовується: обмежуючи себе, вона створює собі місце. Простір, який вона заповнює, для того й існує» [97, с. 20].

«Характерно, – пише А. Костіна, – що культурна уніфікація, що здійснюється масовою культурою, частково нівелюється за рахунок різноманітності форм, в яких вона виступає. В цьому виявляється висока адаптивність, пластичність і гнучкість масової культури, її здатність зберігати свої якісні сутності в значних зовнішніх трансформаціях. Масова культура космополітична за своєю природою. Проте в певному соціальному і культурному контексті вона набуває яскраво виражених особливостей і утворює специфічні національні варіанти: американські, японські, радянські, індійські, китайські і тому подібне» [108, с. 166].

Проте, така постановка питання досить актуальна, зауважує С. Кримський: «Задля ідеї добра можна нищити народи, можна створювати концтабори і вбивати інших людей, але доброта не допускає таких вчинків» [110, с. 216]. С. Б. Кримський відмічає: «Історичний досвід знищив надію на існування універсальної правди та будь-яких остаточних рішень поза їх критичним осмисленням. Ми пережили і найзначнішу в історії техногенну катастрофу – Чорнобильську трагедію. Жертви ХХ століття виявились такими страшними за масштабами, що це поставило під удар навіть долю Бога. Річ тут не тільки в тому що гітлеризм почав свідому провокацію проти Декалогу, випробування 10 заповідей їх запереченням, а марксистський атеїзм намагався ствердити життя під порожніми небесами. Зрозуміти загибель сотень мільйонів людей, у тому числі мільйонів дітей у горнилі двох

світових війн та тоталітарного терору, можна лише за умови визнання самого Бога жертвою панепідемії зла» [110, с. 48].

Тоталлогія стає модним трендом культурологічної рефлексії. «Концепція оновлення тоталлогії, – пише В. Кизима, – спрямована на аналіз трансформативних цілісностей, тотальностей, які розгортаються в собі, залишаючись ідентичними собі. Таким чином, ідентичність у змінах має еволюційний, природний характер, що належить природним і соціальним об'єктам, які ототожнюються життєвому шляху людського «Я», яке зберігає наслідування пізнавальних процесів, що розгортаються, але не втрачають єдності форм спілкування, наприклад, діалогу, гри тощо» [105, с. 15].

Здається, що потрібно звернутися до історико-філософського сенсу категорії «гармонія», щоб означити більш адекватні перспективи культурного розвитку. Саме категорія «гармонія» виводить на реальність культуротворення як цілісність і дає необхідні і достатні умови для самовизначення проблем гармонізації культурних практик. Можна говорити, що гармонія з давніх часів – це завжди був певний синтез маргінального та універсального модусів культурологічного (експліцитного та імпліцитного) підходу до соціальних трансформацій, де естетичне так чи інакше описує реальність подій чутливого синтезу, що свідчить про визначення гармонії як єдність людини та світу.

Як відомо, поняття «гармонія» походить етимологічно від «цвяхів», якими поєднували дошки на давньогрецьких кораблях, тобто свідчить про єднання в ціле. Перші відомості про гармонію в культурі Давньої Греції пов'язують з міфологемою числа у Піфагора. Ця давня традиція свідчить про музику сфер, говорить про єдність людини і космосу, її буття, що визначаються як краса, число, істина, порядок, симетрія. Так чи інакше, визначається той лад, устрій, космос, що в певній мірі характеризує категорію «гармонія», але в певному вимірі. Потрібно зазначити, що давньогрецький космос не дорівнює категорії «гармонія». Космос лише тоді

стає гармонією, коли специфікується, універсалізується як поєднуюча міць і стає диференційною реальністю, за О. Лосєвим.

Д. Ліхачов пише: «Я давно вже кажу про те, що наш дім, у якому існує людство, складається не лише з природного комплексу (до якого входить і людина як частина природи), а із комплексу культури (будемо називати його умовно культурою людини, хоча є і культура, що створюється тваринами і рослинним світом). Ми живемо в середовищі історичних пам'яток, творів мистецтва, результатів наукових досліджень, технічних досягнень і ін. Тому екологія, з моєї точки зору, складається з двох частин: частини збереження природи і частини збереження культури. Остання тим більш важлива, що стосується самої сутності людини. Людина є частиною природи, але вона є і частиною створеної тисячоліттями культури.

І тут, і там може існувати право нерозумного сильного, що створює найнебезпечнішу ситуацію. Таке поєднання бездуховного людства і безкультурної природи цілком можливе за допомогою бездуховної техніки – «техніки перебудови». Більш того, ми вже йдемо цим шляхом, не помічаючи цього. Людина – частина природи, відсутність у природі духовної людини, що презентує самосвідомість всесвіту, позбавляє сенсу існування не лише людину, а й все суще, всю світозабудову. Таку обезглавлену природу не буде сенсу зберігати» [123, с. 4].

А. Костіна загострює питання гармонізації співвідносин етичних та естетичних максим: «Якщо розглядати любов (кохання) як економічну категорію, де принципово розрізняються «обмін» і «подарунок», «використання» (чоловіче) і «накопичення» (жіноче), то зараз дослідники визначають наступні типи економіки любові: військова економіка, економіка багатства, буржуазна економіка, економіка споживання. Відповідно, суб'єктивні характеристики власної ролі в різних типах економік і їх наративах такі: об'єктивації збігатися не будуть, сценарій розгортання міжособистісних відносин і оцінка успішності їх реалізації здаються залежними від матриці, що визначає тип цих відносин.

У військовій економіці присутні властиві архаїчному суспільству цінності: жінка визначається у подвійному статусі дружини, як вона сприймалася в рамках пронатального проекту, в статусі військової здобичі, ставала еквівалентом економічного обміну. Не розділяючи повністю точку зору Я. Астаф'єва, де полонена жінка прирівнюється до інших дарів, що не призначаються для накопичення, вона розглядається як дар в тому значенні, якого надавали йому Ф. Боасс і М. Мосс. Хотілось би зауважити наступне: по-перше, дар любові, який тут розглядається як сума суспільних значимих благ, що надається суб'єкту без розрахунку на еквівалентне їх заміщення, не може включатися в систему архаїчної економіки, оскільки любов – це досить пізня культурна універсалія, не відома в архаїчному суспільстві» [108, с. 229–300].

Згодом гармонія універсалізується та стає надкатегорією до якої ми звикли. Так, якщо говорити про постпіфагорейський простір, то виникає надзвичайно багато різних тлумачень категорія «гармонія». Отже, за Гераклітом, – це теж космос, адже завершений, божественний, нескінченний, який існує як єдність протиріч, що складають певне ціле. Гармонія є не просто числом, за Піфагором, а стає етосом – тим місцем, де можливе божество, характеризує єдність протиріч як своєрідну завершену світозабудову. О. Маковельський, який дає опис категорій філософії досократиків пише: «Насправді, як ми казали, цей термін у Геракліта є багатозначним і тому не піддається точному перекладу. Сам Геракліт замість терміну «Логос» інколи говорив «всесвітній світовий порядок», думка що править усім і скрізь, «єдина мудрість», «всезагальний закон». Називаючи його також Блисковкою, світлом, ніколи не зникаючою мірою, прихованою гармонією (підкреслюючи естетичний момент), Вічністю, Необхідністю, Долею, Богом, Правдою і Зевсом. Зустрічаються також назви: загальне та єдине (у протилежність всьому різноманітному, власному та індивідуальному) і, зрештою, інколи первоначало позначаються одною або

декількома парами протилежностей (наприклад, «насичення та голод», «війна та мир» та ін.)» [80, с. 243].

Отже, саме в Давній Греції поняття «мистецтво» набуває сучасного вигляду гармонійної цілісності. «Вислів «мистецтво», – пише В. Татаркевич, – є перекладом з латинського «ars», а воно з грецького – «techne». Однак «techne» і «ars» позначали не зовсім те, що сьогодні визначає «мистецтво». Лінія, що поєднує цей сучасний вислів з тими старими, є безперервною, адже не прямою. З часом сенс визначення змінювався. Зміни були незначними, але постійними і призвели до того, що через тисячоліття смисл старих визначень став зовсім іншим.

«Techne» в Греції та «ars» в Римі та Середньовіччі, навіть ще не на початку Нового часу, в добу Відродження значили те ж, що досконалість, а власне – мистецтво створення якогось предмету, дому, скульптури, корабля, ліжка, судини, одягу і крім того – мистецтво керувати війском, виміри поля, впевнення слухачів. Вся ця досконалість називалась мистецтвами: мистецтво архітектора, скульптора, гончаря, кравця, стратега, геометра, ритора. Досконалість складалася зі знання правил, а саме тому не існувало мистецтва без правил, передумов: в мистецтві архітекторів є свої правила, адже правила скульптора, гончаря, генерала інші» [213, с. 19].

Що стосується висхідних естетичних категорій, то в культурі Давньої Греції вони набувають також сучасного легітимного визначення. В. Татаркевич пише: «1. Найчастіше «прекрасне» означало те, що достойне визнання, і найтонкіший відтінок відрізняв його від того, що називалось «благом». Особливо у Платона прекрасне включало «моральне прекрасне», що означає характерні ознаки, котрі ми не лише пов'язуємо, а саме справжнім чином відділяємо від естетичних особливостей. Трохи інакше розумів прекрасне Арістотель, коли визначав його як те, що є «благо та його ірсо приємне». Таке розуміння не могло виконувати роль того ланцюга що зв'язував мистецтва.

2. Давні багато говорили про пропорцію в мистецтві, використовуючи при цьому термін «симетрія» («symmetria»). Здається, що це поняття найближче до нашого розуміння прекрасного, але однак і тут має місце суттєва різниця, оскільки пропорцію цінували як не саму закономірність, а ще й як відбиток закону, бо вона їм подобалась інтелектуально, а не чуттєво. Також й в сконструйованих геометричних фігурах вони бачили більше пропорційності, ніж в скульптурі художника» [213, с. 94].

Понятті «хорея» презентувало єдність мистецтв. «Греки, – пише В. Татаркевич, – власне, почали лише з двох мистецтв: одне з них було експресивним, інше конструктивним. Причому кожне з них включало багато складових частин. В експресивне мистецтво входили поезія, музика і танок, а в конструктивне – архітектура, скульптура, живопис. Основою конструктивного мистецтва ставала архітектура, до котрої у процесі створення храму приєдналися скульптура і живопис. Основою експресивного мистецтва був танок, якому вторили музичні звуки і слова. Танок одночасно з музикою і поезією поєднувалися в єдине ціле, яке презентувало єдине мистецтво – «триєдину хорею», так її називає ще Т. Зелінський. Це мистецтво виражало почуття людини як за допомогою звуків, так і рухів, як за допомогою слів, так і мелодії та ритмів. Слово «хорея» підкреслює сутність ролі танцю, бо походить від «choros» – хор, що первинно означало колективний танок, до того, як стало означати колективний спів» [213, с. 13 – 14].

Гармонія у Татаркевича описується традиційно як єднання мистецтва і вміння. Тобто те, що сьогодні визначаються як «арт», то в Давній Греції, Середньовіччі навіть в Новому часі визначали як «вміння» щось робити, що й говорить про творчість окремого суб'єкта, але це власне змагання з богами для архітектора, скульптора, кравці, гончаря ставали найголовнішим принципом. Тобто категорія «прекрасне» частіше всього визначалося не як естетична характеристика, а як етична. Отже, цей синкретизм, а також єдність вміння, майстерності, навичок, змагання (грецького агон) в певній

мірі були визначені як єдність протиріч і мали своїми генеруючими принципами такої категорії, як «евритмія», що є тою ж «симетрією», а також такі категорії, як «ентелехія», що уособлювалися категорією «пайдейя» – виховний принцип мистецтва.

Тобто домінували пластичні види мистецтва, а за ними стояла реальність, яку можна зазначити як драматичне мистецтво, а фактично воно все більше й більше несло в собі категорію «гармонія» як порядок, устрій, те, що є надзвичайно характерним для світу як космосу. Ці питання у Платона розв'язуються у першообразі, ведуть до осмислення, або двоосмислення (еквівокації) світу як матеріального, божественного, абсолютного, одвічного, що продукується замкнутою, одвічною формою (пропорційною та гармонійною), а також плинною течією метаморфоз форм, що переходять в інше.

У Арістотеля ентелехія є породжуючим принципом. Ентелехія як породжуюча причина сутність речей у Платона було розгорнуто як трансцендентателя, стає більш казуальним, більш диференційним та більш специфічним принципом. У неоплатоників теорія стікання (еманації з Єдиного) інтерпретується досить широко, як універсальна креаціоністська система. Майже у всіх культурах фіксується акт креації як нескінченний прояв божественних енергій, що завжди орієнтовано на діяльність творчого суб'єкта. Творчий суб'єкт вже дає можливість визначити ці форми абсолютного в культурі. Це надзвичайно гостро визначається в східних тенденціях, які можна назвати панентеїстськими. Так, як у неоплатонізмі, де Бог існує «тут» і «там», так і в індійській філософії він існує скрізь.

Тобто можна стверджувати, що цей принцип культурологічної гармонізації, коли абсолют існує скрізь, є найбільш адекватним сучасній ситуації культуротворення, зокрема в культурі посткомуністичного простору. Орієнтуючись на панентеїзм, на той же індуїзм та неоплатонізм, так чи інакше сучасний художник-культуролог як певний медіум трансформує уміння у творчість, у форми не лише естетичного переживання, а наскрізного

культурологічного виміру стікання, еманациї, ентелехії. Отже така культурологічна ретрореконструкція є правомірною, бо допомагає зрозуміти феномен тотальної естетизації як реальність споглядання, що нагадує давньогрецький естезис.

Важливо зазначити, що всі ці експлікації, а також цей весь контекст гармонізації має не лише мистецьке, а й естетичне значення, що в певній мірі переходить в простір природничої рефлексії, космологічної міфотворчості. Отже, платонізм, неоплатонізм і креативізм стають в певній мірі тим гармонізуючим принципом, що говорить про всезагальну гармонію, яка досягає свого універсального розвитку в теорії всеєдності митців срібного століття, зокрема Вол. Соловйова та ін. [206]. Можна стверджувати, що той досвід, який сформувався в інтерпретації античності у О. Лосєва, Середньовіччя – у П. Флоренського, досвід визначення софійності у Вол. Соловйова, С. Булгакова та ін., так чи інакше несе в собі вимір того універсалізму, який можна зазначити як універсалізм Новітнього часу або доби пізнього модерну.

Чому Новітнього? Тому, що він виходить за межі натуралізму, за межі пантеїзму. Кріаціонізм тут належить Богу-людині. Так, М. Бердяєв концентрує всю свою увагу на восьмому дні творіння [22]. Ця теорія згодом перетворюється в теорію так званого «керованого хаосу», теорію новітньої космології після А. Ейнштейна, адже вона є певним симбіозом європейської та східної космології, стає естетичною та екстатичною моделлю хаосології у І. Пригожина [196].

Постмодерністська рефлексія виносить на поверхню теорію «складки» Ж. Дельоза, яка свідчить про те, що інтерпретація набуває ще більш радикального принципу, ніж посткреаціоністські теорії срібного століття. Вона (інтерпретація) вже несе в собі більш диференційний вимір структурування світу на основі тих чи інших засобів формотворення. Теорія складки спирається на теорію «різоми», образ світу, коли світове дерево перетворюється на кореневище, яке несе повітря [74]. Все це водночас

свідчить про ту гармонію, яка є можливою та неможливою. Отже, весь цей простір говорить про те, що такі ознаки гармонії, естетичні, будемо говорити, конфігурації, як прекрасне, грандіозне, піднесене, витончене та ін. пов'язані з моральністю, а також характеризуються як піднесене, трагічне, драматичне, що в тій чи іншій мірі свідчить про втрачену гармонію.

Втрачена гармонія сучасних культурних практика спрацьовує як своєрідний антропогенний простір продукування антицінностей, що свідчать говорять про такі практики, які не можуть використати категорії «трагічне», зокрема рекламу. Можна стверджувати, що категорія «гармонія» в її широкому трансцендентальному та діалектичному синтезі, який походить з давнини, потребує легітимації, вимушує людину ставити питання : «Як можлива гармонія взагалі? Як вона формується в реаліях соціокультурних традицій посткомуністичного простору? Як регенерує свій потенціал, що власне обирає від космологічного простору античності, теоцентризму Середньовіччя?»

Тобто гармонія як естетична категорія є надзвичайно евристичною, а власне гармонізація стає одним із принципів, одною з парадигми антропоного підходу щодо культури. Тобто можна стверджувати, що новітній натуралізм, який приходить зараз в практику мас-медіа, довіра до картинки, візуальний поворот – це відродження натуралізму античності, що модифікує пластику візуальних, антропологічних категорій, що ми зараз називаємо «картинка», «зображення» та інше. Можна прослідкувати наскрізну синтетичну проблему антропо-лінгвістичної і візуальної парадигми гармонізації культури, де власне гармонія стає одною із головних категорій, яка презентує соціокультурний проект і потенціал естетики, етики формотворчості як певної цілісності культури.

Н. Маньковська пише: «Два полюси постмодерністської культури – екологічна і алгоритмічна естетика – є свідком про наміри створити цілісне духовне середовище, що поєднує в собі природу, культуру і техніку.

Принциповим вважається те, що і до самої культури постмодернізму ставляться як до первинно даної людині природи, яка потребує дбального до себе ставлення. «Покоління екології» стало не лише свідком екологічних війн, екофашизму, екологічного тероризму, але і творцем екологічної дипломатії, політекології, термінової екологічної допомоги, екологічного етикету. Реальна діяльність, пов'язана з охороною та естетизацією навколишнього середовища, залучила до себе значну частину західноєвропейського електорату, що віддає свої голоси за кандидатів, які проходять за партійним списком мисливців і рибалок. Ідея екологічного ренесансу нашої планети, екологічного екуменізму, що поєднує представників усіх світових релігій в ім'я порятунку природи, тема екоеволюції природи і суспільства спонукала тих, хто створив екологічне мистецтво, екологічний джаз, кіно та інше, що присвятили свою творчість одній із головних глобальних проблем сучасності» [142, с. 236]. Можна зазначити проблеми маргіналізації та універсалізації культурних практик як проблеми артизації, гармонізації та екологічного екуменізму сучасної культури.

1.3 Антропологічні та етико-естетичні детермінанти глобалізації культури

Ми вже починаємо осмислювати і характеризувати категорію «гармонія» в більш диференційному і більш структурованому вигляді як фактор глобалізації культури, зокрема культури пострадянського простору. Отже, глобалізація, гармонізація близькі за своїм принципом сучасного бачення тих процесів, які можна охарактеризувати як стохастичні, деструктивні та ін. Глобалізація – це і є певна гармонізація, але вона не називається гармонізацією. Для того, щоб вийти за межі економічних, політичних і геополітичних трансформацій, які описуються категоріями модернізації, транзиту, маргіналізації, транспозиції, переносу технологій,

потрібно знов-таки визначити висхідну антропологічну проблему трансформації посткомуністичного простору як проблему естетизації етики, що загострює відносини *homo ludens* – *homo normalis*.

Важливо визначити широкий метакультурний контекст глобалізації, який не можна однозначно охарактеризувати лише як етико-естетичний. Він потребує проміжного категоріального апарату, де епіцентром категоризації стає власне категорія «гармонія». Тобто категорія «гармонія» в її евристичному вимірі, який ми бачили власне, починаючи з античності як калокагатію, ентелехію, рекреалогію, пайдею, що вже несе в собі етичні та естетичні імплікації. Отже, вже в перших пошуках надзвичайно категоричних радикальних реформаторів моралі, зокрема можна вказати на роботи «Генеалогію моралі» Ф. Ніцше, а також «Виправдання добра» Вол.Соловйова, а потім вже на модель комунікативної етики К. -О. Апеля і модель універсального, будемо казати, дискурсивного процесу комунікації Ю. Габермаса [47].

Гостро постає проблема етики та естетики як цілісності культуротворення. Тобто ця цілісність визначається як своєрідна надцінність культури. А. Михайлов говорив про те, що у Ф. Ніцше відбувається естетизація моралі. Водночас у Володимира Соловйова категорію «добро» можна побачити як вертикальну конструкцію з жалю, сорому, благоговіння [206]. У К. -О. Апеля можна говорити про комунікативну версію етики, яка стає дискурсивною реальністю, тобто все більше і більше спирається на мову. Ми будемо намагатися визначити всі ці диспозитиви, ці контексти для того, щоб говорити про феномен гармонізації глобалізаційних відносин культури як певну радикалізацію етики та естетики в контексті гармонізації глобалізаційних процесів. Мораль можна охарактеризувати як дискурсивний принцип, можна охарактеризувати як її теологізацію у відношенні до Абсолюту.

Симбіоз етики та естетики пов'язується з синергійною філософією, що особливо помітно в роботах С. Хоружого, пов'язується з ідеєю обміну

натурами і зі всім тим простором, який так чи інакше свідчить про те, що культура не може бути позбавлена Абсолюту [241]. Тобто, та індеферентність сьогоденних процесів культуротворчості, коли від культури відсікається Абсолют, а антропний принцип (космологічно-антропологічний) стає запорукою гармонізації культурних практик, свідчить про редукцію сакральних вимірів культури. Особливо це помітно в культурі пострадянського простору, яка потрепала від ідеології атеїзму та втратила традиційні коріння *religare*, що потребують регенерації. Отже, ситуація потребує звернення до отих прописів, які почали формуватися у рамках пошуку неортодоксальної етики початку ХХ століття.

А. Гусейнов, який аналізував мораль Ніцше, пише, що у Ніцше «етос» – це продукуюча сила, пов'язана з креативністю, з природними пробудженнями, а також емоційними та вольовими трансформаціями, які існують в суспільстві. Можна сказати, що дослідник в певній мірі натуралізував етику Ніцше, позбавив її естетичного і етико-естетичного потенціалу і вважав, що заперечення християнства Ніцше – це поштовх естетизації етики як певної реальності духу ресентимент, тобто, духу рабства в ранні римські часи [68]. Наскільки це так? Важко інтерпретувати, але можливо зазначити, що все те, що створив Ніцше, в якійсь мірі зараз спонукає до переосмислення того естетичного та етичного досвіду моралі, який формується як заперечення всіх цінностей культури: теологічних, етичних та естетичних.

«Три погляди, – пише Ф. Ніцше, – з котрих складається ця генеалогія, може бути, з точки зору вираження мети та мистецтва вражати є те найгірше, що до сих пір було написано. Діоніс, як відомо, є також бог темряви. Кожен раз початок, котрий повинен вводити в оману, холодне, наочне, навіть іронічне, що нарочито випирає, нарочито зупиняється на собі. Поступово більше зростає неспокій; місцями блискавка; дуже несприятливі істини, що чуються із далека з глухим рокотом, – поки зрештою не досягається *tempo ferose*, де все несеться уперед з жахливою

напругою. Нарешті, кожен раз, серед справді жахливих обставин, нова істина стає побаченою серед густих хвиль і хмар. Істина першого розсуду є і психологія християнства, народження християнства із духу *resentiment*, а не з «духу», як часто думають, – по сутності це рух назад, велике повстання проти володарювання аристократичних цінностей. Другий розгляд дає психологію сорому: але він не є «голос Бога в людині», як часто думають, – вона є інстинктом жорстокості, повернутим назад, всередину, після того, як він вже не може вийти назовні. Жорстокість вперше висвітлюється тут як одна з найстаріших усталених засад культури. Третій розгляд дає відповідь на питання, звідки виникає жахлива влада аскетичного ідеалу, ідеалу священика, не дивлячись на те, що він є ідеал шкідливий *par excellence*, воля до загибелі, ідеал *decadense*» [165, с. 755].

Отже, ми відчуваємо, наскільки філософ гостро визначає категорію тої моральної істини, яку потім згодом назвали як «філософствування молотом». А. Гусейнов так інтерпретує Ніцше: «Головна загадка християнської історії, за Ніцше, в тому, що християнські ідеали закріпачують душі найблагородніших і сильних. Раби торжествують не в результаті складання, умноження своїх сил, але в наслідок мобілізації під свої прапори сильних, зараження сильних своєю слабкістю. Вони блокують можливості сильного, паралізують його творчу енергію. Століття християнської культури породили нову породу людей з рабським типом свідомості, покірних долі, лицемірних, не здібних запропонувати ніякої альтернативи сьогоднішньому суцільному стану» [68, с.95].

Якщо спроектувати першу і іншу сентенції, а це цитати вже, будемо казати, одна с почату ХХ століття, інша його кінця, на сьогоднішню історію вже нового тисячоліття, нового століття, то ми бачимо, що вони потрапляють майже в десятку, майже точно виражають, що світ, розділений на господ і рабів німіє перед покірливою ідеологією, яку пропонують нові «аристократи». «Раби» намагаються блокувати принизливу для них силу в естетичних контрпозиціях, це визначається в культурі протестних меншин,

зокрема чорному репі, культурі хіп-хоп, молодіжних течіях панку, а також руху артизації масової культури та культури повсякдення.

В пострадянському просторі Ніцше завжди буде актуальним для тих, хто намагається осмислити, чому нічого не покращується в цьому світі і чому горизонт етики поза злом і добром, за Ніцше, відсувається все далі і далі. Тут знов-таки ми потрапляємо в реальність естетизації етики, коли імпульс чутливості, духу ресентимент здійснює заперечення всіх догматів та ідеалів, імперативів, які сформувало людство за свою довгу історію, зокрема ідеалів комунізму, які ніхто так і не заперечив, ніхто так і не здійснив.

Тобто власне теорія глобалізації – це теорія радикалізації тої гармонії, яку сформувала античність, гармонії, яка пройшла через Середньовіччя і Новий час, а в Новітньому часові піддається іронічному, деструктивному поштовху редукції. Гармонізація та артизація втрачених моральних істин, їх естетизація намагається визначити те, що може людство в умовах втрати великих наративів, ідеології та ін. Адже творча особистість вже не стоїть в центрі світу, не ототожнює себе Абсолютом, а фактично не є суб'єктом творчості, не є суб'єктом дискурсу, а є тотальним іроніком, якщо не тотально визначеним невротиком, який намагається здійснити акт культуротворчості як протест. Виникає новий дух ресентимент, дух протестних культурних практик (мітингів, ток-шоу, перформансів, енвайронментів тощо), рух так званих «білих негрів», репресованої молоді, репресованої інтелігенції, виникає новий кінізм. Все це достатньо гострі реалії культури повсякдення, які свідчать про те, що простір глобалізації культури – це простір гармонізації нового простору самореалізації ресентимент і нового простору протесних культур.

Протестні культури стають більш радикальними, ніж в шістдесяті роки ХХ століття, стають більш естетичними, більш самодостатніми. Так, чорний реп має мільярдний оберт, інші субструктури, такі як кібер-панк, панк-рок вже претендує на свою власну філософію. Ми вже не говоримо про радикалізм, який залишився в спадок шістдесятих років. Ні, він стає більш

м'яким, стає більш естетичним, але формується та парадигма, коли утворюється нові сурогатні етики, так звані планетарні етичні кодекси, такою ж саме є й етика Апеля (комунікативна етика), яка теж в певній мірі намагається стати надетикою комунікативних спільнот.

Якщо цю етику не назвати сурогатною, то в усілякому разі вона є суто дискурсивною. Все свідчить про те, що дух ресентимент, дух, який формується в рамках того диспозитиву, який сформувався, як турбота про себе, а це фактично теза останньої праці М. Фуко, свідчить про те, що культуротворення заміщується етатизмом (державотворенням), а люди в цій державі розгубилися в пошуку нових та старих цінностей. Фуко інтерпретує висхідну ситуацію в діалозі «Алківіад 1» Платона таким чином: головний герой має погане виховання, батьки рано померли, його виховував дядько – військовий, він вже не може претендувати, щоб отримувати насолоду від спілкування в собі подібними, тому хоче займатися політикою, але хоче набути політичного досвіду. Це приблизно те, що зараз здійснюється в політичному просторі сучасних незалежних країн, в просторі сучасної геополітики, особливо геополітики посткомуністичного простору та простору пострадянського.

Автохтонний капіталізм існує в рамках жорстокої схеми авторитаризму нових володарів світу, які визначаються чітко і однозначно як олігархи, а їх система бізнесу немає нічого спільного, ані з гармонією, ані з етикою, ані з естетикою. Мімікрія культури, її деградація і водночас мімікрія моралі, естетики, все це дуже далеко від тих слів, які писав в свій час Вол. Соловйов про Ніцше: «Нещасний Ніцше в останніх своїх творах загострив свої погляди у гостру полеміку проти християнства, визначаючи при цьому такий низький рівень розуміння, який більше нагадує французьких вільнодумців XVIII століття, ніж сучасних німецьких вчених. Приписуючи християнство виключно нижчому соціальному класу, він не бачив навіть того простого фактору, що євангеліє з самого початку сприймалося не як проповідь сумнівного розголосу, а як радісна вістка про вірне спасіння, що вся сила

нової релігії складалася в тому, що вона заснована «першим, повставшим із мертвих», що воскрес та забезпечив вічне життя своїм послідовникам, які вірили. При чому ж тут раби та парії?» [206, с. 88].

Ця сентенція зараз не є модною, не виглядає актуальною, феномен любові, феномен того розсіювання, яке приніс Христос, феномен калокагатії, феномен жалю, сорому і благоговіння, що знов-таки пов'язують з християнством, вимивається із культури. «Володарювання над матеріальною чуттєвістю, солідарність з живими ествами і внутрішнє добровільне підкорено людському началу – це одвічні непохитні засади морального життя людства. Ступінь цього володарювання, глибина і об'єм цієї солідарності, повнота цього внутрішнього підкорення змінюється в історичному процесі, переходячи від найменшої до найбільшої досконалості, але принцип кожен з трьох сфер відносин залишається одним і тим же, – пише Вол. Соловйов» [206, с. 130].

Тобто, якщо культура позбавлена сорому, жалю, позбавлена того механізму спілкування з Абсолютом, який можна назвати благоговінням, то вона втрачає не то, що гармонію, вона втрачає все те, що можна пов'язати з традиційною етикою та естетикою. І ніякі ніцшевські міфологеми тут не допоможуть, а якщо їх позбавити квієтизму і того розбещеного аморалізму суб'єкта, який начебто належить до прагматики волі, до влади, за Ф. Ніцше, то можна погодитися з думкою А. Гусейнова.

«Відсутність жалю, або безжалісність Соловйов називає егоїзмом, – відмічає А. Гусейнов. – Піднесений до принципу цей егоїзм стверджує безумовну протилежність між людьми, між «я» і «іншим». Його дія розповсюджується не лише на окрему особистість, а й на окрему родину, народ, націю спільність «інших». Принцип егоїзму є брехливим за своєю суттю. Зверхність, егоїзм, безжалісність є те саме, що брехня. Об'єктивно егоїзм є неможливим в силу того, що людина не живе одна, вона є членом всього людського суспільства, нісенітниця егоїзму і «самотності» заперечує

розум, тому існування егоїстів в дійсності не може бути засадою для введення його в принципі» [68, с.128].

Відтак, безжалісність культури пострадянського простору, позбавлення її сорому, прагматизм і відразу ж розшуки антропних, онтологічних горизонтів, які розмиваються на межі моралі, свідомості *homo normalis*, яка достатньо гостро мімікріє від неврозу до традиційної релігійної втечі від реальності, пошуку різних нетрадиційних теологічних сект, свідчить про пошуки естетичної церкви, *religare*, соборності (світської релігії) культурних практик як єднання людини і іншої людини, етосу, який можливий як гармонійна цілісність культуротворення. Йдеться не просто про комунікацію, а й онтологію внутрішнього спілкування кожного окремого «Я», що піддається деструкції, трансформації, яка розшукує засоби спасіння.

Для посткомуністичного світу – це модернізація, трансформація, це перенос, трансцензус цінностей, технології з іншого світу, світу західного. Адже нав'язуються чужі духовні поруч з економічними та іншими, нав'язуються неадекватним чином. Так, протестантизм, який переноситься як моральна і естетична доктрина на ґрунт християнської православної культури виглядає чужинною ідеологією. Але все це не помічається, вписується в один простір геополітичних відносин культур, націй і цивілізацій.

З. Бжезінський констатує: «Унікальне становище Америки у світовій ієрархії на сьогодні загальноновизнане. Подив і навіть гнів, з яким за кордоном спочатку сприйняли відкрите ствердження провідної ролі Америки поступилося місцем стриманішим – хоча іноді так саме сповненим образи – способом приборкати, обмежити, переспрямувати її гегемонію. Навіть росіяни, які з ностальгічних причин найбільш неохоче схильні визнавати масштаби американської могутності і впливу, прийняли те, що протягом певного часу роль Сполучених Штатів на міжнародній арені буде вирішальною» [25, с. 16].

Нижче він пише досить відверто: «Незважаючи на те, що Росія не чинить перешкод рішучим військовим зусиллям США, що мають на меті змінити стратегічну обстановку в регіоні, геополітичний землетрус, що зараз відбувається в районі Перської затоки, може поставити під загрозу прагнення Америки зміцнити незалежність держав Каспійського басейну. Дії Америки в Іраку, не кажучи вже про зростання американсько-іранської напруженості, можуть викликати в Москві спокус поновлення тиску на Грузію і Азербайджан з метою змусити їх відмовитись від наміру вступити до євроатлантичного співтовариства, а також посилення спроб перешкодити довготерміновій політично-військовій присутності США в центральній Азії. Це може суттєво ускладнити Сполученим Штатам залучення центральноазіатських країн до широких регіональних зусиль, спрямованих на боротьбу з ісламським фундаменталізмом в Афганістані і Пакистані. У такому разі відродження мусульманського екстремізму, подібного руху «Талібан», може набути загальнорегіональних масштабів» [25, с. 72 – 73].

С. Хантінгтон далекий від естетичних і етичних констатацій, пише про «конфлікт цивілізацій», стверджує, що вони приречені на конфлікт [238]. Так, американська модель стає досить влучною, а взагалі модель глобалізації стає одним із засобів гармонізації без гармонії, яка, з одного боку, інтерпретується як щеплення, колонізація, перетворювання інших цивілізацій, культур на добриво, а, з іншого боку, інтерпретується як діалог, як гармонійне співвідношення націй. Звичайно, можна побачити і той, і інший локуси, модуси цих реалій, але звідки, з якого горизонту бачити їх і як їх осмислити?

Прописати якусь етичну, естетичну доктрину для геополітичного простору, глобалізаційних питань неможливо, визначити їх в рамках локального соціуму, пострадянського простору або ЄЕС, а потім спроектувати на міжкультурні відносини, теж є нереальним, неможливим кроком радикальної глобалізації локального. Що ж допоможе визначити те, що ми експлікували як модус гармонізації? Традиція, звернення до тих

європейських цінностей, які походять від музики сфер, від пропорціювання, симетрії, калокагатії, від пайдейя, від ентелехії, від креаціонізму і, зрештою, від усього того, що можна охарактеризувати як трансцеденталізм і той іманентизм культуротворчості, коли Абсолют існує «тут» і «там», існує в національній культурі.

Зараз вольова, активна людина і потрібна, і не потрібна. Вольовими і активними стають декілька акторів глобалізаційних процесів. Це вісім чи сім націй-країн, але всі інші мусять бути актантами, тобто тими, хто сприймає волю лідерів. Заради цієї моделі здійснюються кольорові революції, розв'язуються війни. Тому нав'язується модель недіяння – воля, яка є адаптивною і інтерпретативною. Можна прописати цю логіку за прописам постмодернізму, можна якось інакше, адже за цим стоїть, знов-таки, той аморалізм, який ще побачив Ніцше як модус *religare* ресентимент.

Ще цитуємо Вол. Соловйова з його трактату «Виправдання добра»: «Історичний процес є довгий і важкий перехід від звіролюдства до боголюдства, і хто ж стане серйозно стверджувати, що останній крок вже зроблений, що образ із подоби звіра внутрішньо усунутий людиною і замінені образом і подобою Божою, що ніякого історичного завдання, яке потребує організованої дії суспільних груп, більше немає і що нам залишається лише визначити факт, засвідчити цю істину і потім заспокоїтися? І однак, не дивлячись на можливість припустити такий недолугий погляд, просто і прямо визначений, до нього головним чином зводиться достатньо розповсюджена нині сповідь загального розпаду і індивідуального квієтизму, котрі видають себе за сповідь безумовного морального витоку» [206, с. 257]. Ці слова є актуальними й зараз. Моральний квієтизм, який вживлюється з рекламою Пепсі Коли і з всіма образами нейонового та целофанового едему, який приходить в простір пострадянського світу, свідчить про те, що етос як той вимір, який несе в собі онтологічні предикати, усувається.

К. -О. Апель намагається розбудувати комунікативну етику фіксує парадокси проблемної ситуації і визначення: «Той, хто буде осмислювати взаємовідносини між наукою і етикою в сучасному індустріальному суспільстві, що охоплює весь світ, знаходиться в парадоксальній ситуації. А саме, з одного боку, потреба в універсальній, тобто зобов'язуючі все людство, етиці ще ніколи не була настільки потрібною, в наш час єдиної планетарної цивілізації, породженої технологічними наслідками науки. З іншого боку, філософське завдання раціонального обґрунтування всезагальної етики ще ніколи не була настільки важкою, як в час науки, при тому, що ідея інтерсуб'єктивної значущості значущості в цей час наука й додає шкоди, а саме саєнтистською ідеєю нормативно нейтральної або вільної від цінностей «об'єктивності».

Спочатку розглянемо один бік цієї парадоксальної ситуації: актуальну потребу в універсальній етиці (хотілось би сказати в макроетиці людство на кінцевій землі). Технологічні наслідки науки наділили сьогодні людські вчинки і опущення, взяті разом, такою значущістю і важливістю, що більше не можливо користуватися моральними нормами, котрі керують людським сумісним життям в малих групах і котрі редукують відносини між групами до боротьби за існування в дарвінівському сенсі» [5, с. 263 – 264].

Виникає питання, як розбудувати цю метаетику або універсальну етику? Власне будь-яка макроетика тут же зводиться до тих схем до тих простих імперативів, які усувають етос як можливість божества. К. - О. Апель зазначає: «Можливість такого взаємопорозуміння щодо критеріїв, взірців, стандартів правильного рішення в усіх людських життєвих ситуаціях передбачає, що мовленнєве взаємопорозуміння саме в кожній можливій мовній грі апріорі пов'язане з правилами, які можуть бути встановлені не шляхом «конвенції», а, навпаки, – уможлиблюють «конвенцію». Ці метаправила всіх конвенційно встановлених правил належать, на мою думку, не певним мовним іграм, або життєвим формам, а трансцендентальній мовній грі, або необмеженій комунікативній спільноті» [82, с. 31].

К. -О. Апель гостро ставить питання: «Тут виникає питання, чи не є утопічним у гіршому значенні слова застосування такого принципу раціональності? Кожен з нас як жива істота повинен також морально відповідати за свою систему самоствердження, за самого себе, за свою родину, за соціальну групу, з інтересами якої він себе ідентифікує нарешті (зокрема як політик) – за державу як стверджувальну систему. Лише в цьому полі відповідальності людина навіть не може уявити, щоб інші (які так само самостверджуються як системи і повинні відповідати за це) дотримувалися би категоричного імперативу або (у нашому розумінні) принципу узагальненої взаємності, на основі якої можна дійти консенсусу. Коротко: у такій ситуації вона може діяти не лише консенсуально-комунікативно, а також і стратегічно» [82, с. 246 – 247].

Навіть якщо ми візьмемо такий феномен, як категоричний імператив Канта, його підхід до того, що людина не може мати заздальгідь завданих моральних максім, вона їх виробляє сама, то категоричний імператив, за Кантом, – це принцип власної творчості людини, принцип її волі. Звідки ж вони (власні принципи воління) беруться? Вони беруться з Біблії, беруться з тих сентенцій, коли Христос інтерпретує одну і ту ж ситуацію так і інакше, говорить, що людина вільна зробити вибір, а не знайти якісь макромасштаб слів, наративів, дискурсів для того, щоб створити загальну сурогатну етику. Виникає питання, чи розумує це К. -О. Апель?

Здається, що він навіть не ставить такого питання. Він лише ставить питання екологічної, культурної, сакральної, техногенної катастрофи. Ставить питання екологічного збереження культури і людини, але феномен макроетики формується на комунікативних дискурсивних реаліях. Так, етична детермінація потрапляє в контекст воління того суб'єкту дискурсу, який або усувається із етосу живого культурного ества комунікативної спільноти, або існує на правах анонімного всезагального звичаю, моральної максими тощо. Адже наскільки люди будуть слухняними, наскільки будуть спиратися на ці максимуми, залишається великою проблемою.

Отже, ситуація в країнах пострадянського простору, зокрема в Україні склалась таким чином, що державне самовизначення на відміну від локально замкнених на себе етнічних ознаках нації полягає у тому, що воно в тій чи іншій мірі стає надетнічним. Відбувається те, що зараз називається у сучасних глобалізаційних системах «вестернізацією», адаптацією під той бажаний романтичний імідж, який не є ані економічним, ані естетичним, ані моральним, але він є сприятливим для того, щоб культура могла адаптуватися до впливу іншої національної та етнічної цілісності. Тобто цей антропогенний ландшафт вестернізації, який Л. Гумільов намагався поєднати з пасіонарями, з сонцем і перевести його в план ідеї «музики сфер», хоча вони у нього розумілися як солярний надстрій, солярно-космічний устрій, створює поліфонічний багатовимірний, навіть оригінальний культурний контекст.

Модернізація, однак, вже дає свої плоди. Б. Макаренко пише: «На карті посткомуністичного простору розглядається достатньо чітка межа між «моноцентричними», (президентськими і президентсько-парламентськими) країнами і «поліцентричними» парламентськими і прем'єр-президентськими режимами. Ця межа фактично повністю співпадає з межами СРСР 1939 року; іншими словами, там, де комуністичний режим існував на одне покоління менше, нові політичні еліти свідомо йшли на інституалізований розподіл влади. В країнах, ближчих до Заходу від «СРСР – 39» значення ІПП варіюється в діапазоні від 0,66 в Польщі до 0,84 в Латвії з медіанним значенням порядку 0,75. Із країн, ближчих до Сходу, від цієї межі схожі значення ІПП мають лише Молдова і Монголія. В більшості інших країн вони коливаються між 0,40 і 0,50, а в чисто президентських авторитарних країнах в Білорусії та Узбекистані не дотягують і до 0,30» [135, с. 107].

Цей автор відмічає також, що Молдова і Україна дають нам надзвичайно цікаві приклади транзиту, що «запізнився» або «транзиту розтягнутого» [135, с. 112]. Отже, де шукати гармонізуючі витoki поза економічною та ідеологічною експансією? Звичайно, в мистецтві, ідеальних

сферах, образах. Але не фарби Рафаеля, не логіка Канта, не грязи Достоєвського, не фантазми Льва Толстого не допоможуть. Важлива єдність з традицією. Важливо зрозуміти, що категоричний імператив як верхівка морального етосу і рефлексії Канта – це всезагальний моральний принцип, який походить від практичної поведінки людини, яка сконцентрована у чистому вигляді у Біблії. Тобто можна зрозуміти, що принцип автономії, за Кантом, як єдиний моральний принцип є принципом всезагального віднесення волі автономного суб'єкта до всіх інших суб'єктів. І тут, власне, актанти, актори, суб'єкти дії, всі продуценти на рівні мікс-групувань, на рівні транснаціональних корпорацій мають прийняти цю загальну логіку. Загальну логіку етичної і естетичної імплікації гармонії сутнього, яка говорить про те, що головним принципом глобалізації і гармонізації є свобода волі.

Зрозуміло, що людина може проявляти слабкість і підкоритися необхідності, може, але не повинна. Власне весь глобалізаційний контекст і сприяє до цього прояву слабкості, але за цим має стояти те, що той же Ю. Габермас визначив таким чином, що кожен має можливість свободу, приймати участь в дискурсі, а К.-О. Апель презентував як макроетику, де всі вільні у своєму виборі. Проте, не важливо написати правила, а важливо зрозуміти ті субстанційні реалії, які стоять за цими конструкціями і походять від дискурсивного аналізу. Отже, можна сказати, що те, що здійснюється, як добро або зло, або як провина мовчазного сучасного відношення до тих людей, які потрапили в біду, не може бути прийнятою на віру і не може мати ніякого виправдання.

Принцип моральності, за Кантом, – це принцип вічного неспокою, пошуку істини, – це принцип творчості. Людина, за Кантом, – це є моральна істота, яка повинна завжди не просто тяжіти до добра, а утворювати його, але творити його не за чієюсь вказівкою, не за чимось імперативом, адже, виходячи лише з власного розуміння і власної максими, власної волі. Тобто бездумна і сліпа покірність – це завжди зло. Тобто єдиний принцип, який

покладається в автономію волі, якщо наслідувати моральний закон з точки зору того, що він не має ніякої іншої опори, окрім власного розуміння, покликаний сам вирішити, що є добро, а що є зло і, відповідно, зробити вчинок згідно тим чи іншим прийнятими максимам та імперативам.

Так, зрештою, у Матвія написано: «Блаженні миротворці», а в іншій главі можемо прочитати: «Не мир прийшов а принести, а меча» (Матвій V, 9; X, 34). А також сказано: «Любіть тих, хто ненавидить вас», «Бо якщо будете любити тих, хто любить вас, то яку нагороду ви маєте?». «І хто захоче судитися з тобою та взяти з тебе сорочку, віддай йому і верхній одяг». Втім є і інші правила: «Не добре взяти хліб у дітей і кинути псам»... «Не кидайте перли ваш перед свинями!» (Матвій V, 44, 46, 40; XV, 26; VII, 6). Можна продовжувати, адже найголовніше, що за біблійним простором, який дуже легко зараз прописується за ознаками протестантизму і протестантської етики у зв'язку з модернізацією, яка проходить у посткомуністичний простір, потрібно побачити ту страждальність, яка завжди була характерною для слов'янської культури.

Так, Г. Гессе назвав цю естетичну чутливість всепочуттям, всесимпатією, емпатією. Тобто емпатична реальність і намагання спроектувати почуття добра на всю реальність, за Вол. Соловйовим, не просто облагороджує будь-який етос і воління, а дає йому свій власний модус. Відтак, не може бути чисто етичного або чисто естетичного вирішення проблем глобалізації ані на макрорівні, ані на мікрорівні, не може бути гармонізаційного вирішення проблем культуротворення, вони завжди мають спиратися на синтез.

Отже, онтологізація етики, починаючи від Геракліта, коли він розумів етос як місце, де можливе божество, до Гайдеггера, який фактично в етику привніс дім буття – мову, здійснює, з одного боку, вертикалізацію етики, що чітко визначилось у Соловйова як жаль, сором і благоговіння, а, з іншого боку, – вносить горизонтальну інтенцію, яка свідчить про те, що етика визначається у мовному дискурсі. Так, радикалізація етичного суб'єкта

призводить до його гносеологалізації, коли він стає універсальним, всезагальним конструктам. До цього був близький вже Кант, хоча те, що він скрізь бачив антропологічний контекст не зводить трансцендентального суб'єкта до гносеологічного суб'єкта або до естетизації, коли цей суб'єкт перетворюється на окреме чутливе єство.

Відтак, естетичний суб'єкт, альтруїзм і егоїзм радикалізують етико-естетичні відносини. Можна сказати, що посереднім терміном є егалітаризм – знаходження всезагальних норм на правах опосередкування і водночас милування, самозамилування, милосердя, яке належить мистецтву і взагалі мистецькій етиці, яка вже позбавлена того жорсткого диктату реальності, яка існує в культурі в цілому і в житті. Тобто можна стверджувати, що етико-естетичний універсум орієнтований на етику мистецтва, самовідданість митця художньому образу

Адже не селекція, не сегментація реципієнтів, не будь-яка рекламна реальність, яка походить від піар-діяльності, не може вирішити загальних культурних проблем. Тобто тут найголовнішим стає те, що можна зазначити як цілісність і самодостатність дискурсу як етико-естетичного симбіозу. Як тільки ми потрапляємо в контекст культури, який зветься «масовим», тут же починають спрацьовувати такі номінації, як «інформативне суспільство», а також весь простір послуг і обміну товарами, де культура інституалізується, трансформується в плані її прагматики. Антитетика суб'єктно-об'єктних і суб'єктно-суб'єктних відносин в масовій культурі, однак, не зводиться до відносин послуг, товарів, до чисто етичних максим або естетичних відносин. Ця антитетика, в більшій мірі має передумову людини *homo normalis*, тобто гармонійного конструкту культури повсякдення, що існує в культурі середнього рівня.

Д. Белл відмічає, що у постіндустріальному суспільстві домінує послуга, на відміну від товару та діяльності продукування цінностей культури: «Використовуючи термін «послуга» як родове поняття, ми наражаємося на ризик припуститися помилки стосовно справжніх тенденцій

суспільства. Багатьом аграрним суспільствам, таким є суспільство Індії, властива висока частка осіб, зайнятих у сфері послуг (наприклад, домашні послуги), позаяк праця тут дешева і, звичайно, не знаходить на себе попиту. В індустріальному суспільстві різним типам послуг властива тенденція до зростання внаслідок потреби в додатковій допомозі виробництву, наприклад, перевезеннями та розподілом. Але й у постіндустріальному суспільстві акцент робиться на різноманітних типах обслуговування. Якщо ми розподіляємо послуги за групами на особистісні (магазини дрібної торгівлі, пральні, гаражі, косметичні кабінети); ділова батьківська справа і фінанси, нерухоме майно, страхування); перевезення, зв'язок і комунальні підприємства, охорона здоров'я, освіта, науково-дослідні роботи й управління; тоді ми побачимо зростання останньої категорії послуг, яке є вирішальним для постіндустріального суспільства. І вона є тією категорією, що уособлює зростання нової інтелігенції – в університетах, науково-дослідних організаціях, професіях та управлінні» [19, с. 210 – 211].

Можна зазначити, що соціопрагматика як спосіб комунікації, де головним є обмін послугами, формує нові контексти культуротворення. Так, А. Єрмоленко пише: «Основні методологічні настанови трансцендентальної прагматики містяться в самій назві. Як трансцендентальна прагматика вона характеризується тим, що за вихідний пункт філософування, а, проте, і методологічний принцип обирає повсякденне мовне спілкування між людьми. Цим вона продовжує провідні мотиви після гегелівської філософії – фейєрбахівську антропологію, прагматизм Ч. Пірса, діалогічну філософію від Ф. Ебнера до М. Бубера, феноменологію пізнього Е. Гуссерля, філософію існування М. Гайдеггера, К. Ясперса і Ж.-П. Сартра, філософію мови пізнього Л. Вітгенштейна, герменевтику Г.-Г. Гадамера, головною тенденцією якої було повернення від суб'єктивності до інтерсуб'єктивності» [82, с.19].

Відтак, інтерсуб'єктивність як певний комунікативний маркер трансценденталізму, тобто завданих зовні дискурсивними практиками

моделей поведінки, діяльності, характеризується тою трансцендентальною прагматикою, що тлумачаться як квазітрансценденталія комунікації, тобто не просто завдана зовні, а завдана в різних контекстах реальність дискурсивного просторі обміну послугами, товарами, мовами і дискурсами. Все свідчить про те, що трансцендентальний суб'єкт Канта вимивається із інструментарію інтерпретації як всезагальна свідомість, надобраз гармонізації культури.

Дискурсивні механізми забезпечують ту абстрактну селекцію і той обмін інтелектуальними послугами, які призводять як до комунікативного трансценденталізму як іманентного, вдрукованого в текстову діяльність механізму комунікативних практик, так і до симулятивної підміни реальності дискурсом, картинкою та ін. Консенсус, концептуальність етико-естетичних адекватій як певна ідеалізація дискурсу призводить до того, що усувається суб'єктність культури як така, а це призводить до розриву комунікації, розриву нормальних людських відносин. Тобто нова презентація в дискурсі трансцендентального суб'єкта здійснюється на підставі от такого завданого апріорі комунікативного трансценденталізму. Наскільки це дає можливість усвідомити гармонізації культурного простору, взаємодії культур – це взагалі велика проблема. Тобто апріорно діюча модель морального етосу виглядає утопічною, адже вона так чи інакше свідчить про те, що принцип казуальності і аристотелівської ентелехії здатний врятувати цю ситуацію за умови артизації культурних практик, де мистецтво з його етикою та естетикою, вільними від догматизму та зайвого прагматизму, стає моделюючим принципом.

Цього достатньо, щоб зрозуміти, що імпульс мовної інтерпретації культури, що розпочався з Л. Вітгенштейна, а потім сформувався в ідею соціопрагматики і трансцендентальної прагматики комунікативної етики, яка стала формуватися в реаліях дискурсу у К.-О. Апеля і Ю. Габермаса, звичайно, є проблематичним. Так Ю. Габермас констатує: «Мовленнєві висловлювання я описую як акти, за допомогою яких суб'єкт мовлення може порозумітись з іншими про щось у світі. Ці описи я можу здійснювати,

виходячи з перспективи того, хто діє, тобто першої особи. Цим відрізняються описи з перспективи третьої особи, яка спостерігає як діюча особа, діяч досягає мети завдяки цілеспрямованій діяльності, або як вона шляхом мовленнєвого акту порозуміється з кимось про щось» [82, с. 285]. Тобто знаходиться певний алгоритм акту або темпоральності дискурсу і соціальної дії, який інтерпретується як певний модус комунікації.

Відтак, трансцендентальна прагматика і взагалі мовленнєвий консенсус, консенсуальність і орієнтація на лінгвістику, семіотично-лінгвістичний поворот дає ще один вимір, але за ним ховається те, що інколи власне диспозитив як система взаємодоповнення етичного і естетичного, а також те, що ми називаємо прагматизм і, навпаки, антипрагматизм, або егоїзм і анти-егоїзм (альтруїзм) призводять до того, що відбувається втрата референції.

Звернення до денотату стає інколи не потрібним, а це свідчить про те, що символи, конотації, заміна предмета послугою, а послуг символічними мотиваціями призводить до того, що всіх реальних суб'єктів культуротворення дуже важко описати у рамках якоїсь однозначної системи гармонізації. Ми намагалися їх охарактеризувати як етико-естетичний простір, але це знов-таки призводить до того, що цей простір так чи інакше має свої імена, виписується в різних конфігураціях, які характеризують ту чи іншу філософську та культурологічні школи, орієнтований на тих реципієнтів, мультипрагматичну реальність комунікативного дискурсу, що, фактично, призводить до дивергентних інтерпретацій культури, де домінують маркетинг, менеджмент, реклама, дизайн і ін., що інколи усувають саму культуру в її суб'єктному вимірі.

Висновки до першого розділу

Дослідження довело, що сучасна культура структуруються як комплекс предметів та послуг споживання, що описуються

трансцендентальною прагматикою, комунікативна етика заміщує етику як таку. Естетика існує як чуттєвий простір ідентичності реципієнта і того посередника культури, який стає носієм цінностей культуротворення.

Гармонізація культурних практик потребує етико-естетичної детермінанти гармонізації глобальних проблем у глобалізаційних відносинах культури в цілому, особливо відносин таких культур, як пострадянські, посткомуністичні з провідними «розвинутими» західноєвропейськими культурами, потребують орієнтації на визначення категоричного імперативу, за Кантом, як продукуючої волі кожного окремого суб'єкта. Якщо позбавити етику цього принципу, то ніяка макроестетика не стане всезагальним регулятивом, більше того, вона буде шкідливим дискурсом, який абсолютно не потрібний нікому.

Інтелектуалізація послуги, її орієнтація на те, що послуга стає квазіпродуктом культури, тобто «послугою послуги», урівнює багато культур, вона стає тим маркером гармонізації, де відбувається інтенсифікація соціокультурної сфери за рахунок обміну послугами і уніфікації послуг та товарів, а також здійснення інформаційних та комунікативних спільнот і формування інформативно-комунікативних технологій, які фактично виводять послугу на рівень інтелектуального продукту XX – XXI століть. Отже, соціопрагматика культурних практик формує той симбіоз предмета, образу, слова, де формується синестезійна, поліфонічна дія знаків (семіоз), де контекст дискурсивних практик спонукає до визначення ціннісно важливих артефактів, які так чи інакше потрапляють в контекст етичних і естетичних відносин.

РОЗДІЛ II

АРТИЗАЦІЯ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК ЯК НАСТАНОВА КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ

2.1 Гетерохронія та гетеротопія сучасних практик культури

В цьому підрозділі ми намагаємося визначити культурні реалії хронотопу артизації, які можна зазначити в рамках теорії функціональної системи П. Анохіна як гетерохронію та в рамках епістеміології М. Фуко як гетеротопію [4; 226]. Йдеться про інший час (часовість та її типи в контексті культуротворення), інший простір (типи простору – картезіанський, ньютонівський, ейнштейнівський тощо), що складають основу інтерпретації сучасної культурної реальності. Отже, гармонізація культурних практик розуміється як можливість єднання різночасових та різнопросторових реалій культури в контексті тієї диференціації культурних практик де, власне, мистецтво, а ми маємо на увазі мистецтво класичне та авангардне, постмодерністське, стає моделюючим принципом.

Ідея просунутих практик вже свідчить про те, що тут діє, власне, не просто маскульт, а маркетинг, діють всі реалії так званого кураторства і всіх інших конфігурацій арт-бізнесу. Проте, вони аж не скільки не свідчать про гармонію культури, тим паче про гармонію арт-практик. Тобто поняття «гетерохронія» і «гетеротопія» дають можливість з різних позицій осмислити ту складну реальність, яка формується як надзвичайно гострий амбівалентний проект. Отже, можна говорити що аналіз системогенезу культурних практик є засадою інтерпретації цілісності культури в цілому.

Системогенез як структурні переутворення у функціональній системі визначив П. Анохін. Ця модель є певною надреальністю походження систем в їх філософському змісті [4]. Аналіз Анохіна орієнтований на біологічний просторовий континуум, але зараз саме в контексті генетичного алгоритму та нелінійних систем інтерпретації архітектури, культури в цілому ця модель

стає надзвичайно актуальною. Саме в просторі проектних систем архітектури, дизайну формуються сучасні підходи щодо осмислення систем цілісності культурних артефактів на підставі модельних аналогів з природними системами, зокрема біологічними об'єктами.

Важливо сказати, що хронотоп в культурології – це та конфігурація, де час і простір інтерпретуються як взаємозалежні реалії культури, що потрапляють в амбівалентний потік інтерпретацій. Всі номінації пов'язані з пошуком детермінант багатовимірності часу і простору як реалій культури. Дослідники починають шукати проектні патерни, гештальти, які в тій чи іншій мірі на слуху, стають системостворчими концептами, адекватним біологічним системам. Так, популяції клітини вже свідчать про випередження майбутнього, про відображення майбутнього як певний ідеальний (доцільний) проект розвитку системи. Ідеї П. Анохіна не застаріли, більше того, вони були актуальними в 60 – 70-ті роки ХХ століття в просторі механодетерміністських категорій культуротворення, вони актуальні й зараз в контексті біоценозу та техноценозу складних самокерованих систем.

Акцептор дії, за П. Анохіним, як певний алгоритм випередження майбутнього у гуманітарних дослідженнях, зокрема в естетиці розглядався як естетичний ідеал. Таких робіт було достатньо багато, варто назвати дослідження К. Шудрі, але пряма екстраполяція даних природничих наук в естетику нищить сутність культури і сутність підходу до розуміння онтологічної цілісності буття людини. Якщо у попередньому розділі ми говорили про етико-естетичні виміри культури, то зараз потрібно говорити що ті ж самі етико-естетичні виміри мають свою гетерохронію і гетеротопію як рефлексивні виміри, визначаються у різних часових та просторових координатах, тобто культурних артефактах.

На підставі реконструкції ідей П. Анохіна, М. Фуко можна створювати образ моделювання часу і простору культури як рефлексивну цілісність, що позбавить від зайвого натуралізму прямих аналогій та надасть інструментарій адекватного аналізу складних феноменів культури. П. Анохін

походить від досить близького сьогоднішнім культуротворчим реаліям феномену біологічно-фізіологічного функціонування клітини, а М. Фуко в його ранній роботі «Слова і речі» конструює певні епістеми рефлексивного аналізу гуманітарного знання в цілому [232]. М. Фуко засвідчує, що всі сьогоднішні реалії інтерпретацій культури свідчать про хворобу, «антропологічний сон» людини, намагається реконструювати інший простір буття в живописі, зокрема в картині Веласкеса «Меніни». В інших творах цей автор пише про інший простір ув'язнених, божевільних, взагалі людини іншої культури, що надзвичайно актуально для аналізу культури посткомуністичного простору, який потрібно співвіднести з системою топологічних матриць інших культур.

П. Анохін констатує: «Вся історія тваринного світу слугує наглядним прикладом удосконаленням цієї універсальної і найдавнішої закономірності, котру можна б було назвати випереджаючим відображенням дійсності, тобто в прискореному в мільйони раз розвитком ланцюгів хімічної реакції, що в минулому відображували послідовні перетворення цієї дійсності.

Повертаючись до висхідної передумови цієї проблеми, ми могли б сказати, що відображення, яке випереджує дійсність, є основною формою пристосування живої матерії до просторово-часової структури неорганічного світу, в котрому послідовність і повторюваність є основним часовим параметром» [4, с. 18].

Відтак, ритмізація, циклізація, орієнтація на те, що все в житті повторюється, впливає на адаптивні функції системи, а фактично стає засадою визначень проектування майбутнього у соціальних системах. П. Анохін механізм передбачення, або акцептор дій в певній мірі зробив алгоритмом функціонування системи, більше того він у нього універсалізується та визначається як випередження майбутнього в усіх біологічних системах. Гетерохронія говорить про те, що підсистеми біологічної системи живуть кожна в своєму часові і кожна по своєму реагує на виклики середовища. Система функціонує як цілісність, бо підсистеми

готові по-різному реагувати на ризики існування системного цілого, що означає функціонування системи в середовищі.

Генетичний алгоритм у системогенезі особливо приваблює як дієва конструкція культурних систем, адже потребує своєрідних опосередкуючих кореляцій. Ми не будемо говорити про етичні і естетичні, кореляції, все ж таки варто говорити про той алгоритм, який можна зазначити як ідеал-типизуючий об'єкт, ідеал утворення певної соціальної системи.

Це може бути культура в цілому, може бути мистецтво, може бути культурна практика, де на підставі функціонування певного ідеал-типизуючого об'єкта свого майбутнього існування (саме такі образи-навіювання створює панк-рок, кібер-панк, реп та ін.), кожен з них утворює певний алгоритм майбутнього, який вписується в екологічну систему протестних систем, що стає можливістю не просто тотального виживання, функціонування, а моделювання в рамках всіх передбачених і непередбачених катастроф, війн (політичних, ідеологічних, художніх, яких завгодно) всього того, що визначається як культурна цілісність.

Можна стверджувати, що культури зараз існують в рамках тої кризової системи конфліктології, яка несе в собі певні реалії ідеологічної цілісності і водночас реалізує етику естетичної ідеології. П. Анохін пише: «Важко знайти в історії цивілізації такий період, про який можна було б сказати, що саме тоді виникає ідея про цілісність і єдність світу. Вірогідно, вже при першій спробі зрозуміти світ людина, що мислить, зіткнулась з виразною гармонією між цілим універсумом і окремими деталями. Однак за самою суттю людського розуму вона завжди має справу з безпосередньо конкретним оточенням, з явищем ізольованої «ніші». І ці конкретні образи впливають на весь хід дій пізнавальної діяльності.

Безпосереднє, окреме мало практичне значення для удосконалення діяльності, що пристосовує людину до світу, і тому абстрактне «ціле» прийшло в її пізнавальну діяльність значно пізніше.

Вид дифузних недиференційованих форм ціле поступово набувало значення чогось організованого з постійними гармонійними взаємодіями своїх частин, що підкоряються власне своїм специфічним законам, невластивим деталям в цілому. Так, постійно підготовлювався той науковий рух, котрий в теперішній час отримав широку назву системному підходу» [4, с. 49].

Отже, можна сказати, що системний підхід в сьогодні стає полісистемним, коли будь-яка частина системи визначається як складова іншої системи: соціальної, культурної, економічної. Полісистемний підхід корелює з компаративістським підходом, коли починають порівнювати і шукати кореляції між різними культурними визначеннями, а також етичними, естетичними реаліями системного простору, які формуються в системах різних культурних практик. Саме етично та естетично соціальні системи схожі одна на одну. Більше того, усі ці реалії говорять про те, що система визначається у динамічному русі, де формуються досистемні конфігурації і конфігурації надсистемні.

Особливо чітко це визначається в контексті вторинних моделюючих систем, де досистемні конфігурації ще досі не отримали адекватного визначення руху знакових анотацій і не сформувалися як власна моделююча система. Адже, коли соціальні системи вже сформувалися і розгорнулися як завершена стильова і будь-яка інша конфігурація, то потім виникає досистемний період аналізу, коли системна конфігурація руйнується і формується ґрунт для майбутньої системи. Це прекрасно описує Лев Гумільов як стадія, яку він визначає як інерційну. Система у своїй динаміці має циклічний рух, має той темпоритм і той акт як часовість, де багатовекторність часу структурується передсистемними, власне системними і післясистемними актами, темпоральностями і діями.

Якщо їх співвіднести з простором оточуючого середовища, то можна визначити досистемний простір, системний простір і постсистемний простір як перманентні стадії функціонування соціальних систем та інтерпретативної

рефлексії, яка осмислює цілісність соціуму як культурну цілісність. Найпростіше це визначається в русі сприйняття. Так естетичне сприйняття, художнє сприйняття, коли ви бачите афішу, довгого готується до зустрічі зі сценою, акторами, а потім переживаєте все це в тому просторі, який здійснюється як поліакторна подія, взаємодія у сценічному вимірі. Згодом вдома формується генералізований образ побаченого, що постфактум узагальнює образ сцени.

Адже було б просто так розділити в рамках сприйняття і в рамках психологізації реальності системні блоки образної реальності, тоді як в культурі таку психологізацію здійснити неможливо, більше того, П. Анохін і М. Фуко говорить про те, що ця поліакторність, полівекторність, поліфонія, полісистемність і поліструктурність взаємодії систем культури на різних рівнях, будь-то мистецтво, чи інші культурні артефакти, потребують розуміння не почергового зчитування інформації, не хронометрії сприйняття, а симультантної диспозиції домінантних образів, гештальтів, патернів культури.

Категорія диспозитиву, за М. Фуко, свідчить про те, що формується симультантний образ вже на рівні переддій, на рівні післядії він вже майже не змінюється, але набуває складових інших інгредієнтів. Важливо визнати, що єдності гетерохронії і гетеротопії свідчить про симультантність, полівекторність, поліфонію функціонування соціальних систем культури. Відтак, хронотоп тут не може бути таким регулярним, яким він визначається в рамках теорії М. Бахтіна, А. Ейнштейна. Хронотоп структурується в рамках культурологічних систем як єдність точки, сакрального центру і одвічності, коли ми маємо найархаїчнішу систему, де ставиться вісь, яка символізує вівтар, і вона вкривається куполом неба (дольмени, зокрема, що символізують сакральну цілісність, вічність). І, навпаки, це єдність в одній миті та нескінченності, що характеризує наш час, коли рахуються хвилини, секунди, а нескінченність простору долається сучасними засобами пересування.

Отже, така дихотомія, контрфактичний простір культуротворення потребує своєї гармонізації. Ми знову запитуємо, як вона можлива? Якщо раніше ми намагалися знайти етико-естетичні регулятиви, то зараз їх здається замало. Важливо зосередитися на часових і просторових реаліях функціонування соціальних культурних систем, які вписуються і не вписуються в етнічні, національні етичні і естетичні реалії. Про що йдеться? Йдеться не про тотальну натуралізацію та про зведення функціонування соціальних систем до аналогії з фізіологічними системами, навпаки, йдеться про ту конфліктологію (диспозицію соціального та вітального), про яку писав Мішель Фуко, йдеться про той гармонізуючий принцип, який свідчить про темпоральності культуротворення, що точка та одвічність, мить і нескінченність є однаково цінними, однаково значущими і однаково можливими в сучасній культурі.

Ці темпоральності нікуди не поділася, архаїчний простір-час, простір-час постмодерний, її поліцентрацію можна побачити, зокрема у розвитку планів великих міст, коли вони спочатку були центрованими, потім виникає поліцентрація, а згодом – так званий «гнучкий план», екологічна біомаса текучого простору великого міста, де центр і периферія трансформуються вже в символічному, а не сакральному розумінні. Все свідчить про те, що потрібно визначити артизацію культурних практик як проект культури або мистецтва. Це проект того глобального натуралізму, який зараз формується в рамках візуального перевороту, зондування природи, формується як своєрідний симбіоз або синтез біологічних та філософських систем. Синтез антропних, тобто космологічних систем антропогенезу, що виходять на розуміння екзистенційної цілісності і єдності людини.

Втім, говорити про певні сценарії гармонізації майбутнього ще зарано, зокрема це надзвичайно складно у посткомуністичному просторі. Конфліктологія пріоритетів проектних стратегій, що відбувається між Заходом і Сходом, а також між Півднем і Північчю, не долається стратегемами глобалізації, навпаки, загострює проблему системотворчих

констант. Можливо антропний принцип як сукупність антропологічного, естетичного і етичного дає загальну платформу вивчення системогенезу культурних систем. Це є привабливим, важливо зрозуміти, що принцип доповнюваності як важлива антропна константа, який визначив в свій час Н. Бор, є не лише еkleктикою культурних кодів, а свідчить про те, що, коли так складно моделюється системогенез, то краще його визначити як відкриту системну цілісність, яку можна перманентно переструктурувати, доповнювати, до якої можна щось додати, яка визначається як полісистемне ціле.

Полісистемний підхід як єдність досистемних, системних і надсистемних якостей культурної цілісності фіксує єдність гетерохронії та гетеротопії як реальності культуротворення, але ще не визначає її цілісності. Що ж визначає цілісність культурних артефактів? Є багато рецептів: духовність, етична та естетична реальність та ін., чи варто їх перераховувати? Ми мусимо говорити лише про те, що в стані артизації, коли мистецтво стає моделюючим принципом, коли воно проектується на образи культурних реалій, коли етика мистецтва допомагає вирішити такі складні проблеми, як системогенез цивілізації, стає можливим розширити соціальні ступені свободи, зокрема в системах культури пострадянського простору.

П. Анохін пише, що, передусім, важливо визначити, як функціонує діяльність системи, як стають можливими всі її зміни, що презентуються в термінах результату, як визначається функція передбачення майбутнього у поведінці системи. «Ця діяльність може бути виражена повністю в питанні, що відображає різні етапи формування системи.

1. Який результат повинен бути отриманий?
2. Коли саме він має бути отриманий?
3. Якими механізмами повинен бути отриманий цей результат?
4. Як система повинна бути впевнена в достатності отриманого результату?» [4, с. 70].

По суті справи ці чотири питання вирішуються вихідним вузловим механізмом системи – функціонуванням акцептора дії. І разом з тим, в них виражено все те, заради чого функціонує система. Вчений зазначив фактично складові марксистської теорії діяльності, де є мета, засіб, результат дії, що власне її механізмами діяльності людини. Система орієнтована на отримання результату. Можна ще додати мотивацію результату, мету та інше що достатньо чітко було визначено і структуровано в рамках етики і естетики марксистського періоду. Але нас цікавить онтологічний статус діяльності системного типу, коли власне системність інтерпретується як певна темпоральність.

Так, ще немає результату, але є передбачення майбутнього, ще немає майбутнього, але вже є його цілісність. Відтак, передбачення як синхронізація досистемного, системного та надсистемного станів культуротворення, вчинкового, якщо вживати механізми системотворення М. Бахтіна, простору культури є засадою цілепокладання та цілездійснення. Тобто ми бачимо ті інструментальні реалії, які допомагають визначити результат як цілісність культури, як суб'єкт дії визначається як мотивована реальність, що призводить до певної конфігурації формування цілісності випередження реальності.

Все це, звичайно, вписується і не вписується в ту функціональну дієвість системи, яку описує П. Анохін, адже ми повинні запитати: а в чому ж полягає сутність системогенезу, за П. Анохіним? Він її бачить в гетерохронії. «Гетерохронія в буквальному сенсі – це зсув в часові закладки будь-якого органу або змін темпів розвитку в ембріоні даної особі в порівнянні з закладкою цього органу у попередників. З самого поняття можна визначити, що зсування в часові може або можливе в бік більш ранньої закладки органу, або, навпаки, в бік запізнення закладки. Ембріогенез вищих тварин дає багато прикладів, де є подібні зсуви в часові, наприклад, мозок ссавців хоч і розвивається на більш пізніх стадіях еволюції, закладається досить рано, в певному випадку ми маємо справу з

онтогенетичним прискоренням розвитку або акселерації. Усі первинні дослідження гетерохронії проходили виключно за відзнакою і відношенням до біогенетичного закону» [4, с. 137].

Отже, закладка є механізмом ювеналізації системи, її омолодження як певна проекція одвічних стереотипів на грецьке акме (верхівку розвитку), циклювання вічності. Тобто культура проживає свій час в різних часових і просторових вимірах, які так чи інакше асимілюють традицію, єднають в собі центрований, поліцентрований, поліфонічний просторові виміри, а також багатовимірність часу: часу циклічного, часі-вічності, часу-стріли. Це говорить, що цей соціокультурний потенціал як системогенез або хронотоп (часо-простір) просторово-часового континууму культури формується як дієвий, функціонуючий, як певна трансцендентальна нарація, завдана за межами культури, тобто межами існування «тут» і «зараз».

З одного боку, він тільки і живиться цим існуванням, а водночас завдається Абсолютом, етичним та естетичним ідеалом. Втім, П. Анохін бачив феномен моделювання системного цілого не просто як функціональне випередження майбутнього, а як його ідеалізацію. П. Анохін констатує: «Можна відмітити, передусім, що майже усі роботи, які стосуються проблеми кібернетики, беруть для обговорення окремі боки цієї теорії, але вони не стосуються принципового змісту керівних положень. Причиною таких справ є передусім нестача чіткості цього питання у Н. Вінера. Він не розвинув думку про те, на яких загальних засадах ґрунтується можливість переносу, співставлення і аналогії механізму порівняння автоматизму машинних систем з роботою таких же самих систем в живому організмі. Вірніше, він не достатньо розвинув цю теорію. Він не вказав також на ті межі, в котрих повинні залишатися співставлення та моделювання живих систем і машин.

В наслідку саме цієї нечіткості уява великої кількості дослідників була направлена головним чином у бік моделювання різних функцій цілого організму машинних систем і діючих моделей. Між тим моделювання – це

далеко не все, що несе в собі кібернетика і що від неї потрібно очікувати для взаємного збагачення різних наук.

Що таке моделювання? Як вважають деякі дослідники (см., наприклад, Беленеску), це – «відтворення» машинних пристроїв будь-якої діяльності організму, однак, в даному випадку поняття «відтворення» використане не в відповідності з точним сенсом, а лише тому, що воно скоріше заплутує питання, аніж пояснює його. Так як такі операції з нерозкритими поняттями починають в теперішньому часові заважати подальшому процесу взаємопорозуміння різних спеціалістів, саме тому я вважаю необхідним приділити їм декілька уваги» [4, с. 209]. Можна говорити, що моделювання може бути ідеальним, може існувати як матриця, як модельні зразки, як ми зараз бачимо в сучасних ідеал-типізуючих об'єктах.

Втім, концепція системогенезу формується як своєрідне забезпечування, дозрівання, прискорення розвитку певних структур в порівнянні з іншими підсистемами системи. Все свідчить про нерівномірність і водночас орієнтацію на різні виклики середовища, про те, що системи культури відображують реальність в її полісистемному вигляді, різних системних конфігураціях, які зосереджені в структурах історичного досвіду, а також культурно-генетично допомагають сформуватися системогенезу.

Отже, гетерохронія і гетеротопія поєднуються тими конфігураціями культуротворення, які можна визначити як системогенез у філогенезі та онтогенезі систем культури. Системогенез вписується в різні сценарії або конфігурації, наприклад, марксистського, постмарксистського та ін. реальностей інтерпретації культури, де ділові ігри, сценарій, дизайн-проекти, проектно-модельні практики, за Г. Щедровицьким, стають певними стратегемами тих соціокультурних системних досліджень, які так чи інакше проектують майбутнє у конфігураціях ділових ігор. Сценічні інструментарії, де є можливість аналізу конструювання майбутнього і вивчення моделей як проекту майбутнього на макро і мікро рівні реалізує модель системогенезу.

Це фактично визначає структуротворчу або полісистемну цілісність випередження майбутнього різними частинами системи. Зустріч з майбутнім в онтогенезі говорить про те, що в онтогенезі завдяки філогенезу продукується гомогенізована система або структура часового виміру культури, ті реалії культурного континууму, де спів'єднується циклічний час (домінанта ритму), час-вічність (домінанта форми), час-стріла (домінанта руху). Все це стає тими модальностями загального образу часо-простору (хронон) який говорить про гетерохронію як полімодальну культуротворчість, завдяки якій і створюється реальність культурного будування.

Можна говорити про те, що зараз виникає багато сценаріїв проектування майбутнього, зокрема такі дослідники, як Г. Почепцов свідчить, що майбутнє є певною сценарною реальністю, а сценарій як набір альтернатив потребує своєї гармонізації. Це свідчить про те, що зустріч з майбутнім виникає тут і зараз, формується як системогенез часових і просторових конфігурацій культури. Так, можна зазначити, що визначаються такі здійснення сценарію: «Визначити центральну точку рішення, перерахувати силові реалії середовища, визначити рушійні сили, розподілити ключові рушійні сили за ступенем важливості і невизначеності, обрати логіку сценарію, визначити наслідки його дії, підібрати визначені індикаторі сценарію» у [195, с. 17].

Відтак, можна стверджувати, що така сценарна реальність є своєрідним симультантним підходом, де сценарій розуміється як певний абрис або ті гешталти, які формуються на чистому листку, а гетерохронія, про яку говорить П. Анохін, знаходить свою проектну систему. На жаль, всі сценарні проекти майбутнього уникають системного розуміння часу, а гетерохронія як системотворчість часово-просторових операцій культури вписується і не вписується в маніпулятивний інструментальний простір тієї театрології сценарної реальності проектування майбутнього, яка формується в контексті

різних культурних практик (естради, шоу-бізнесу, ТБ, в просторі екранної культури взагалі).

Тобто ми маємо певну універсалізацію гештальтів як поетичних комунікативних засобів, які виникають в певних конструкціях арт-бізнесу і потім під дією артизації проектується на весь нормативний простір сприйняття інформації. Сюди ж входить реклама, піар інформація, інформаційний простір та ін. Можна стверджувати, що сценарій подібного типу є сценарієм, який не має в своєму інструментарії того хронотопу культуротворення, який описують П. Анохін і М. Фуко.

Можна вважати, що такі сценарні підходи стають своєрідними концепціями редукції культури і власне інтерпретації системогенезу на підставі штучних проектів і проектних засобів соціального дизайну, який зараз стає надзвичайно модною психоделічною реальністю трансформації реальності у віртуальну сферу моделювання. Так, прогностика у комунікації за допомогою віртуальних гештальтів свідчить про те, що відбувається трансформація реального світу, починаючи від кольорових і інших революцій, які поєднуються з політикою, екранним світом і водночас набувають своєрідного експресивного театрального-драматургічного дійства.

Отже, всі проектні конфігурації орієнтовані на ідеал, флеш-імідж як передбачення майбутнього, на ідеал-типізуючі конструкції майбутнього, але вони потрапляють у простір того системогенезу, який традиційно описується як біфуркації, революції, деформації, трансформації трансгресії соціуму, що потребують певних атракторів як зон спокою і релаксації (етичної та естетичної) реципієнта. Якщо це політична реальність, то вона відбувається і не відбувається, якщо це екранна реальність, то вона відбувається завдяки певним інтерпретативним контрпрограмам, які мають певний вигляд, з допомогою шоу, що орієнтується на пропаганду здорового образу життя, тих схем і коридорів поведінки, які локалізуються в імагінативному абсолюті екомайбутнього.

Скільки б ми не могли оновлювати моделі майбутнього у вигляді комунізму, «розвинутого соціалізму» або говорити про певний надпроект майбутнього, який приваблював би своїм егалітаризмом і евдемоністичною етикою, де всі є вільними, рівними, ми все одно потрапляємо в ситуацію, коли ці конструкції потрібного майбутнього проектується на історію їх існування, яку можна описати в рамках конфігурації тієї етики і естетики, що формувалася в Давній Греції і досягла розквіту у Новітньому часові. Всі національні етнічні та інші патерни, образи, конфігурації так чи інакше потребують певних визначень.

Хотілося б сказати, що в цьому контексті, звичайно, час деформує простір, гетерохронія актуалізує гетеротопію. Гетеротопія як світ інших просторових реалій символізує тривогу і неспокій, яка охоплює європейську культуру у ХХ столітті, а також говорить про те, що виникає цілісне уявлення про майбутнє, що своїми коріннями уходить в своє далеке минуле. Образ людини стає образом Освенциму, за Ж.-Ф. Ліотаром, який каже, що після Освенциму людина неможлива, але М. Фуко говорить ще більш радикально, що після середньовіччя людина вже більше неможлива. Він описує гетеротопічні, меланхолічні безумні фрагменти людського «Я» як безум. А культура інтерпретується як форма безуму взагалі, яку можна пережити, осмислити лише ззовні. «Це межа, досягнувши котрої розум винищується, стає відсутнім як поняття слабкого розуму, не має здібності до інтеграції, не дивлячись на повторюваність опису; буття і не-буття безуму не мають в ньому своєї єдності» [233, с. 264].

Фуко зазначив дуже багато, він зазначив маргінальне людство в цілому, зазначив маргінальне людство ХХ – ХХІ століть, позначив дизгармонізуючу роль гетеротопії як усунення об'єкта культури з арени його дії і події. М. Фуко в останній роботі «Герменевтика суб'єкта», яка вже вийшла постфактум після смерті, мабуть більш чітко визначив конфігурацію своєї думки. Гетеротопія досягає своєї проектної гармонізуючої конфліктології можливого буття, яке він так вдало формулює як турботу про

себе. «Відступимо трохи назад, назвемо, якщо ви не заперечуєте, філософію і форму мислення, котра завдається питанням не про те, яка розуміється, що є істиною, а що брехнею, не питанням, що може бути, або не може бути істинним і не справжнім, а може так чи інакше допомогти відрізнити істину від брехні. Назвемо філософією формою мислення, котра здається питанням про те, що дає суб'єктам доступ до істини, формою мислення, котра спромагається окреслити умови і межі доступності істини суб'єкту. Якщо назвати це філософією, то можна було б назвати духовністю ті пошуки, практику і досвід засобами яких суб'єкти відтворюють в собі самому ті зміни, що необхідні для того, щоб отримати доступ до істини.

Духовністю в такому випадку будуть називатися сукупність цих пошуків, практик, досвіду. Це можуть бути практики очищення, аскези, речення, звернення, мінімалізації образу життя і тому подібне, а із них складається ціна пізнання. При цьому справа йде не про пізнання і не про самого суб'єкта, що існує, а про ту ціну, яку він повинен заплатити, щоб отримати доступ до істини. Помітимо, що в духовності, по крайній мірі тої, що помітно йде до заходу, є три окремих риси. Постулат духовності зазначає, що істина ніколи не дається суб'єкту просто так. Вважається, що суб'єкт, який не може прийти до істини, не в праві претендувати на це. Вважається, що істина не дається суб'єкту простим актом пізнання, котрий є обґрунтованим і є легітимним, тому що здійснюється якимось і таким-то розбудованим суб'єктом. Вважається важливим, щоб суб'єкт змінювався, трансформовався, змінював місце в бутті і у відповідному сенсі і в певній мірі ставав відмінним від самого себе, щоб отримати право на істину.

Істина дається суб'єкту лише ціною введення в гру самого співіснування суб'єкта, або таким чином, яким він є він здібним почути та впізнати істину. Я думаю, що це і є найпростіша і найголовніша основна формули, за допомогою котрої можна визначити духовність, що спонукає до наслідків. Якщо притримуватися цієї точки зору, то не може бути істини без звернення або перетворення суб'єкта. Таке звернення, така трансформація

суб'єктів – це друга риса духовності, що може існувати в різних формах. Виражаючись досить приблизно, у загальній формі можна сказати, що звернення може відбутися в формі руху, котрий змінює положення суб'єктів, забирає його із наявних обставин або піднімає суб'єкта, або істина сходить до нього і озаряє. Назвемо поки що це досить умовно, це рух, де сходять еротичне, «ерос», любов, а потім вже виникає одна крупна форма в рамках котрої може утримуватися перетворений суб'єкт, щоб отримати доступ до істини, – це праця. Людина сама працює над собою, працює в себе і із себе, поступово перетворює себе в себе і в довготривалій праці над собою...» [234, с. 28].

Ми не будемо інтерпретувати всі постулати духовності, за М. Фуко, вони вражають тим, що перед нами справді цікавий проект зміни суб'єкта, де власне гнозис і гностичний рух, а зрештою і трансформація стану суб'єкта, дають можливість побачити ту істину, яку зафіксував Декарт як сумнів, Гайдеггер як турботу. Отже все дає можливість говорити, що М. Фуко в його останніх працях помітив ідею гармонії як зміну суб'єкта, як зміну того, хто гармонізує реальність і час, відмітив як зміну часу і простору взагалі. Адже суб'єктні реалії трансформації свідомості і фактично гармонізації глобалізаційних процесів культури утворюється як певний проект, а краще сказати модель турботи про себе, де суб'єкт стає ідентичним соціуму, зокрема полісу у давній Греції, культурі в цілому.

Весь цей контекст і консенсус суб'єктності культури, звичайно, є достатньо відмінним від соціопрагматики масової культури, ми говоримо про нього лише для того, щоб зазначити системогенез культурних практик як певну альтернативну стратегію. Не може філософія, навіть в таких рамках, як філософія функціональної системи, філософія маргінальних практик М. Фуко, його проект турботи про себе єднатися з системогенезом сучасних арт-практик, бо вони радикально інші. Ця радикальна диспозиція не вписується в конфігурацію диспозитива М. Фуко. Адже це ні в якій мірі не говорить про те, що Фуко зміг виписати якісь гармонізуючі рамки

культуротворчості, вони були лише спровоковані, зазначені і жорстоко описані в контексті «епістеми», «сну антропології», «безуму». В його роботі, де описується страта Дом'єна, роботі про еволюцію епістеми, універсальну епістеміологію гуманітарного знання ці проблеми стали екзистенційно трагічними. А, в останній роботі, яка присвячена проблемі турботи про себе, він починає з античності, доходить до середньовіччя і десь на межі середньовіччя і Відродження його інтерес до особистості згасає.

Чому так? Мабуть вже втрачається сам сенс натуралістичної парадигми турботи про себе як певної реліктової форми, яку греки пізніше зазначили формулою: «пізнай самого себе». Тобто турбота про себе і більш ранній комплекс виборювання самості онтологічно передує відомій тезі «пізнай самого себе». Отже, тобто національний суб'єкт культури як етично-естетичний максимум вимивається з цих реалій, замість нього ми потрапляємо в контекст культурологічних імплікацій, де взагалі про суб'єкта не йде мова, адже йде мова про поведінку, норми, рух, трансформацію суб'єктності, але не про суб'єкта культуротворення.

Це надзвичайно важлива і цікава тема, що спонукає говорити про те, що втрата суб'єкта в культурі постмодерну, втрата категоричного імперативу, як і взагалі суб'єктного руху етичної свідомості, призводить до того, що будь-які етичні і естетичні імплікації гармонізації сучасних глобалізаційних процесів, навіть в таких рамках, як артизація, визначаються механізмами культурогенезу – гетерохронією та гетеротопією, показують, як мистецтво може проектувати свій потенціал на весь культурний простір сучасних реалій культури. Культура повсякдення з її суб'єктом *Nominalis* теж є проблематичним цілим, і по великому рахунку трагічним поштовхом сучасних культурологічних інтерпретацій онтологічно найближчого до людині світу.

2.2 Системогенез сучасних арт-практик

Феномен артизації культури не відбувається безсистемно і не може бути описаний як певна спорадична реальність взаємодій, як зараз модно говорити – діалогу тих чи інших діячів, продюсерів, режисерів, акторів як суб'єктів дії та події. Можна говорити про певні об'єктивні процеси, які здійснюються в кожний період розвитку культури. Так, культура, виходячи з способів презентації інформації, із всього контексту взаємодії так чи інакше визначає домінуючі вісі, реалії, які можна умовно назвати лідерами мистецьких визначень, які стають ординарними механізмами культуротворення, шаблонізуються, а вже потім як маргіналії виходить на перший план, стають мейнстримом. Так, зокрема перекомбінуються і здійснюються структурні трансформації, розвиток або феномен культурних реляцій, де лідери, аутсайтери, маргіналії візуальної культури знаходять своє місце і кожен з них працює на системне ціле.

Одразу виникає питання, чи можна зазначити системне ціле культури як систему? Якщо можна, то тоді потрібно вийти за межі культури, побачити його в якомусь іншому реєстрі, метакультурних, надкультурних, докультурних реаліях свого існування, а у всякому разі охарактеризувати культуру з позиції якогось всезагального процесу самоздійснення людини в бутті культури.

Можна говорити, що культуру в тому контексті, в якому її зазначили як суб'єктний вимір (продукування стану, діяльності, поведінки), звичайно, має своєрідні виміри системи, які не може подолати людина цієї доби. Вона може стати, на позиції імагінативного абсолюту Данте, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, на позицію актора доби Відродження і намагатися не бачити реальності, не добачати наш час тотального нищення цінностей культури, час надмірного продукування антицінностей. Можна подивитися на наш час з Середньовіччя, античності, як це робили О. Лосєв, М. Бердяєв, всі ці реляції цілком можливі і в певній мірі допомагають осмислити сьогодення, його

динаміку, його онтологічні конфігурації образних трансформацій, надію і безнадію в тому, що зветься „розвиток культури”.

Втім, виникає провокативне питання, чи розвивається культура взагалі? На нього існує багато відповідей. Чи можна міряти культуру цінностями цивілізації, або співвідносити культуру аборигенів, культуру майя, ацтеків та сучасну культуру. Звичайно, можна, але на рівні диференційних дефініцій, на рівні образних засобів, образних визначень, на рівні моделей світу, і не більше того. Культура як цілісність є самодостатньою, вона не розвивається, є завданою диференціацією діяльності, поведінки і стану доби, формується як образна реальність культурогенезу, тому змінити людину цієї доби, звичайно не можна. Адже побачити зі сторони, оцінити перспективи розвитку, як вона може перейти в щось інше, це, звичайно, можливо.

Тобто трансцендентальний метод аналізу, який дає можливість відповісти, як можлива культура в цілому, культурні практики, арт-практики, зокрема, дифереціяція арт-практик, як вони з’являються у світ саме зараз, як вони з’являлися вчора, позавчора, п’ять століть тому і тисячоліття потому (феноменологічний метод) допомагає вийти за межі натуралізму культурного споглядання, відрефлектувати можливості культуротворення. На питання, як арт-практики переходили в інше, змінювали свій модус, свої трансформативні образні реалії, чого чекати від всіх цих змін, дає можливість відповісти діалектичний метод.

Ми потрапляємо в досить цікаву ситуацію, що не можна визначити ані систему, ані системогенез, не говорячи про надсистемні аспекти, про те, що є більшим, ніж культура. Звичайно, горизонтом цінностей в культурі є дух, Бог, Абсолют, інша культура як можливість зустрічі суб’єктів культуротворення. Надсистемний аспект презентує теологічний вимір, орієнтований на абсолютні цінності. Спокуса потрапити по той бік добра і зла завжди завжди існує в культурі як феномен і фактор культуротворчості, який описується, трансформується, має свої тексти, свої дискурси, свої розгалужені імперативи дії та поведінки, моделі стану.

Досистемний аспект, коли ми ще не бачимо системи, коли вона існує як гіпотетичне ціле, яке ми моделюємо, є дуже важливою реальністю, яка спонукає до обережного системотворення. Передусім потрібно не поспішати шукати витoki культуротворення, бо завжди виникає спокуса почати все спочатку, спокуса революційних трансформацій етичної та естетичної свідомості. Так, можна моделювати майбутнє, знаходячись в іншій ситуації, ніж сучасність, умовно означити точку рефлексивної інтерпретативної моделі в минулому, наприклад, зараз ми говоримо про систему культуротворчості XXI століття, а відходимо на півстоліття назад, дивлячись з середини XX століття, намагаємося шукати константи циклічних змін та трансформацій.

Таке двоосмислення співмірності поєднати культурні простори різного часу і визначити їх як певний стан становлення системи (якої, ми ще не знаємо, яку ще ми не уявляємо як цілісність) – це дуже важлива конфігурація проектного аналізу культурогенезу в цілому та його культурних практик, зокрема. Власне ми потрапляємо в той простір, який має назву системогенез, а це достатньо опрацьована парадигма. Адже в культурі модель системогенезу ще не задіяна в повній мірі. Йдеться про той вектор, коли важливо зазначити, що культура як цілісність, а ми визначаємо власне суб'єктні виміри, продукування як діяльність, поведінку як моральний аспект, стан як естетичний аспект, є конститутивним. Важливо визначити свою домінанту культуротворення у кожній практиці культурі, зокрема арт-практиках як квінтесенції культурної цілісності. Так, Л. Гумільов писав, що в архаїчних культурах, на ранніх стадіях культурогенезу під час етногенезу домінує поведінка [67]. Стан є вторинним, а діяльність теж відсувається на задній план.

У культурах інтенсивного розвитку, зокрема сьогоdnішній культурі, що орієнтована на поглинання інших культур, на взаємодію, на інтеракцію, щеплення власних інтенцій культуротворення, культурну колонізацію, постає проблема легітимності висхідних цінностей глобалізації. Наскільки вони є адекватними для всіх інших культур? Знов-таки колонізація, яка відбувалася

в культурі сучасності як захоплення образних території, колонізацію інтелектуальна, інформаційна, ідеологічна, культурна є рецидивом універсалізації екстенсивної метрики культуротворення. Навпаки, інтенсивна метрика має передумову того, що культури-лідери, звичайно, висувають на перший план, адже пропонують ясний, зручний засіб ідентичності неагресивної свідомості. Так, щоб пішли за тобою, щоб повірили, щоб почали платити гроші, має бути опрацьований зрозумілий код ідентичності в комунікації, що не може спиратися лише на логоценризм, на казуальні відносини тому, що не всі володіють ними, не всі повірять.

Історія доводить, що будь-який код ідентифікації спирається передусім на стан, адже він має бути неочікуваним, непередбачуваним, готовим до катаклізмів. Адже бажаний стан вже змодельований на вістрії рішучих коливань: емоційних, світоглядних і будь-яких інших. Звичайно, орієнтовані на поведінку реципієнти, робіть завжди «все гаразд». Поведінка, яка прикрашається рекламними роликами, посмішками, виблискуванням зубів, дає відсилку до античності, палеоліту, коли люди сміялись, щоб ще раз з'їсти, вбити звіря. Цей архаїчний, космологічний сміх і досі залишається актуальним ідентифікатором, провідною системостворчою реальністю, яка говорить: „будь таким як я, все буде гаразд...”. Не просто гаразд, а буде все набагато краще, ніж зараз.

Перед тим, як говорити про арт-практики, визначаємо культуротворчі та системостворчі доміанти, які втілюються в ці арт-практики, знаходять своє робоче поле, знаходять можливість формотворчості для поведінки, діяльності та стану у різних екстатичних та, навпаки, ностальгійних конфігурацій. Це і дає можливість осмислити те, що ми називаємо системогенез арт-практик культури.

Відтак, потрібно визначити головну дефініцію цього підрозділу – номінацію «арт-практика». Існує багато робіт, де практика стає епіцентром осмислення того чи іншого феномену культуротворчості. Постмодерністська реальність свідчить про те, що формується конфігурація інших парадигм

інтерпретації людської діяльності. Діяльність у просторі культури в цілому визначається як розмаїття практик, що диференціюються.

Так, є практики, пов'язані з обробкою землі, «обробкою» неба, тобто символічним перебуванням в небі, осмисленням, що таке небо, та ін., є практики, пов'язані з комунікативними технологіями, виробництвом в цілому. Тобто ми не можемо навіть описати все поле можливих диференціацій практики, які розгалужені і є розмаїттям самовизначень діяльності людини, існують як диференційні практики культури. Якщо ми говоримо про арт-практики, то це така абстракція, яка свідчить про те, що це весь контекст, який охоплюється мистецькими презентаціями, а не лише видами мистецтва, гібридами мистецтва з технікою, яким вважається дизайн, зокрема. Варто говорити про редукцію мистецького, естетичного та етичного потенціалу, що інколи відбувається в рекламі, дизайні, моді.

Арт-практики – це не лише те, що охоплюється мистецьким імперативом техне, тобто розуміння всього світу як мистецтва, зокрема діяльності людини як мистецтва, життя, поведінки, вчинків. Арт-практика – це модель, яка є орієнтованою на іншу прагматику, ніж традиційні види мистецтва, вона інакше диференційована та специфікована. Арт-практика, зокрема орієнтована на осмислення певного модусу споживання культурних цінностей, який має свій особливий ранжир, дискурс.

Тобто поле вимовляння, артикуляції специфічного мистецького вчинку, мистецької дії, мистецького стану стає іншим. Чому ми так наполягаємо – мистецька дія, стан, і поведінка, тому що мистецтво несе в собі свою мистецьку етику. Це етика самоздійснення митця. Наступний крок мистецтва – потреба оволодіти естетичною реальністю, вона спонукає до чуттєвої реакції, формує стан. Отже, мистецтво продукує щось, будує, створює історію артефактів у віртуальному просторі, в екранному світі, архітектурних реаліях тощо. Виникає досить серйозна і глибинна ситуація осмислення диференційної діяльності в мистецтві як арт-практики, яка і є, і

не є мистецтвом, має свої спонукальні, етичні, естетичні, праксеологічні реалії, що визначаються певними інституціями, корпоративними кодексами.

Так, починаючи з Середньовіччя, мистецтво переважно визначається моральними настановами, естетикою, тобто тими образними пріоритетами, на які орієнтована діяльність, визначається тим праксисом, який формує образне поле комунікації, яке згодом модифікують куратори, арт-диллери і весь той сегмент продуцентів, які займаються опосередкуючою діяльністю в художній культурі. Коли говорять, що є просунуті арт-практики та не просунуті, то це ситуативне визначення арт-ринку. Нам потрібне філософсько-культурологічне визначення арт-діяльності в цілому. Відтак, суб'єктом арт-практик завжди є „людина-оркестр” (синтетичний актор культуротворчості), яка структурує, функціонує, діє в завданому полі можливостей „арт”.

Суб'єкти практик культури специфікуються – це театральні, кінематографічні, фотографічні, хореографічні, музичні та ін. продуценти арт-простору культури. Ми потрапили в досить цікавий простір, де кожна практика, тобто те, що є своєрідним епіцентром відображення цілісності культури (в даному випадку ми говоримо про художню культуру), так чи інакше, здійснює себе в просторі інших подібних практик як своєрідний локус, а також художній універсум, певний імідж, система імагінації, система презентації інформації, система комунікативної єдності тощо. Ця система знаходить безліч функціональних складових – мистецьких і немистецьких, але вони свідчать, що абстракція «арт-практика» є евристичною, говорить про те, що в даному часові і даному просторі все залежить не лише від образних та організаційних засобів. Так, формуються такі синкрези, такі модуси культуротворення, які потребують тих чи інших етичних, естетичних, антропологічних детермінант.

Отже, будемо говорити, що весь арт-простір культури формується як певна хореїчна – від слова «хорея» – синтетична реальність мистецтв у Давній Греції, де домінують експресивні і конструктивні мистецтва.

В.Татаркевич зазначає: «Про первинний характер організації мистецтв у Давній Греції існують лише гіпотетичні свідки. Однак треба думати, що вони були іншими, ніж у пізніший період. Різні види мистецтв були більше пов'язані між собою, не такими виокремленими, як пізніше. Греки, власне, почали лише з двох мистецтв, одне було експресивним, друге – конструктивним. При цьому кожне з них включало в себе багато складових. До експресивного мистецтва входили поезія, музика і танок, а до конструктивного – архітектура, скульптура, живопис. Основою конструктивного мистецтва є архітектура, із котрою у процесі створення храму поєдналися скульптура і живопис. Основою експресивного мистецтва був танок, що підтримували музичні звуки і слова. Танок разом із музикою та поезією об'єдналися в єдине ціле, яке було єдиним мистецтвом «триєдиною хореею», так її назвав Т Зелінський. Це мистецтво виражало почуття людини як за допомогою звуків, так і рухів, слів, мелодії і ритмів. Слово «хорей» підкреслює суттєву роль танку, бо походить від «choros», що первинно означало «колективний танок», перед тим як стати колективним співом – хором» [213, с.13].

Експресивні мистецтва – це все те, що пов'язане з дією, драмою, презентацією подій, а конструктивні – ті, що утворюють реальність предметно-просторового виміру культури: архітектура, живопис, скульптура, графіка і весь синкретичний простір сучасних модуляцій образних констеляцій просторових та часових мистецтв. Звичайно, їх умовно поділяють на часові, просторові. Адже ця дефініція є штучною, і більше того, можна сказати – не елегантною. Якщо експресивні і конструктивні мистецтва визначені ще у Давній Греції, то це все ж таки говорить про їх внутрішню іманентну реальність образної типології, а дефініція просторових та часових мистецтва – це завданий кут інтерпретації, бо всі артефакти культури існують в певній єдності часо-простору (хронону, хронотопу).

Часові мистецтва начебто застигають у часові, тобто формуються в часові тут, перед нами, тут і зараз, а просторові мистецтва застигають у

просторі назавжди. Отже, скрізь існує часо-простір (хронотоп), адже він по-різному специфікується. Про гетерохронію і гетеротопію культури вже йшлося, але факт і сутність наявності квазіреалій хронотопу, хронону і часо-просторових відмінювань, звичайно, свідчить про те, що домінанта часу у експресивних мистецтвах спонукає до інтертекстуальності (просторова характеристика) видава, а домінанта простору у просторових мистецтвах – до форсованої темпоральності сприйняття мистецького твору (часова характеристика).

Адже завжди зберігається хореїчний контекст європейської культури, його не можна змінити, він і утворює ту систему культуротворчості, яка потребує свого системогенезу. Якщо йти, за П. Анохіним, і говорити, що мистецькі практики як підсистеми арт-реальності культури розвиваються нерівномірно, як і всі підсистеми функціональної системи (в даному випадку – культури). Отже, можна сказати, що у хореїчному комплексі є дві підсистеми: експресивна і конструктивна, адже у певний час культурних ініціатив випереджує або та, або інша. Яка випереджує себе у ХХ столітті? Це важливе питання, на яке не можна відповісти однозначно. Так, з одного боку, формується бурний злет експресії, цьому сприяють соціальні катаклізми – дві світових війни, це також надзвичайно гострі стильові трансформації художньої культури. Це узагальнення і водночас деструкція класики в стилі модерн, авангарді, що здійснює гостру демаркацію між класичною і некласичною культурою, формується постнеокласичний вимір культури, пов'язаний з постмодернізмом.

Відтак, можна зазначити, що весь цей перелік катастроф, трансформацій та трансгресій (соціальних, образних, ейдетичних) не є схематичним абрисом доби, умовним кресленням силуету змін. Втім, не можна сказати, що домінують експресивні мистецтва, бо просторові мистецтва стали найбільш гострим полігоном проектних тенденцій. Так, в архітектурі кінця ХХ – початку ХХІ століть формується той простір проектування майбутнього, де найголовнішим завданням є визначення

системогенезу конструктивно-будівної діяльності мистецтва як певного алгоритму, як передбачення тих чи інших алгоритмів культурної цілісності третього тисячоліття.

I. Добріцина пише, що змінюються настанови соціального формотворення культури: «Політика законодавчого розуму пов'язана з класичною філософією, котра виробляє правила риторики влади і сама вимушена бути владою відповідності (особливо Кант і Дюркгейм). Стратегія інтерпретуючого розуму стала об'єктом уваги філософії ХХ століття (Фрейд, Гайдеггер, Вітгенштейн, Рікьор, Гадамер, Дерріда, Дільтей). Розвиток інтерпретуючого підходу з'ясував суттєві зміни в розумінні навколишнього світу, а також в філософському і гуманітарному знанні» [2, с. 330].

В іншому творі цей автор уточнює свою думку: «Нові уявлення про світ, які виникають в рамках парадигми нелінійності, вносять тему онтологічної пов'язаності речей, намічають контури їхньої усталеності, хоч і дещо ефемерної і тимчасової. Важливо, що ідея Порядку присутня в нелінійній парадигмі не частково, а водночас з ідеєю Хаосу. Закономірність сприймається свідомістю в схожості «поведінки» систем: Всесвіт знаходиться в процесі творчості, як і суспільство, як і індивід» [79, с. 163].

Теоретик архітектури постмодернізму Ч. Дженкс відмічає стурбованість станом реципієнта, який потрапляє у простір постмодерністської архітектури. Мова йде про Аронофф-центр, що створив П. Ейзенман: «Після того як я відвідав забудову двічі, я прийшов до висновку, що сам об'єм будівлі невеликий і маленький внутрішній простір розбудовується буквально для однієї персони. При русі виникає швидка зміна вражень, що постійно викликає інтерес глядача. Граматика «розривності» і «шматковості» сприяє сплетінню своєрідного просторового орнаменту, який ніби охоплює ваше тіло, проростає в нього, щоб створити уявлення безладу. Ці форми середнього розміру і невеликий простір «вплітаються» один в одного ніби клітини шотландського плетіння. Форми «вибухають» і «перекидаються», сходяться і розходяться, як надкрила жука,

що вибирається з води» [Цит. за: 79, с.195]. Зрозуміло, постмодерна логіка генетичного алгоритму, що активно прищеплюється архітектурі пострадянського простору, не сприяє гармонізації арт-практик культури.

І. Добріцина констатує: «Нова наука побудована на парадигмі нелінійності, в рамках котрої розгортається уявлення про світ як множинність систем, кожна з яких живе за законами самоорганізації і переживає періоди стабільності і стрибкоподібних переходів в інший стан. Сам Всесвіт – це надскладна система. Вона може раптово «зсунути привід» і здійснити стрибок. Людський розум відсторонюється від такого уявлення, наша свідомість обходить гострі кути, вона не готова сприйняти складні математичні обґрунтування цієї вражаючої версії реальності. Проте, заручившись підтримкою найпотужного сучасного комп'ютера, людина все-таки дала волю всьому тому, про що навіть не мала можливості помислити. Сучасна фізика, математика вводять людину в дивний монадний світ, реальність втрачає попередню визначеність, стає загадковою, непередбачуваною» [79, с. 162]. Отже, соціальна та мистецька трансгресії призводять до того, що алгоритмом системогенезу арт-практик стають просторові мистецтва, зокрема архітектура, а вся «брудна» робота з їх культурної постмодерної культивуації переноситься в арт-простір часових видів мистецтв, зокрема арт-бізнес реклами, шоу-бізнес, естраду, видиво ТБ тощо.

Наведемо ще одну витримку з тексту І. Добріциної, де вона констатує, що міфологема складки, *pli*, є імперативним дискурсом, метафорогенним концептом, за Р. Бартом, який лише міфологізує ситуацію, а не прояснює формотворчі інтенції генетичного алгоритму: «В архітектурній теорії філософська концепція складки осмислюється метафорично. Метафорично усвідомлюються і «силові поля», що породжують «кванти». Їх слід шукати в поєднанні різних, на перший погляд, образів (значень), що перетворені продуктивною синтетичною уявою. На початку 90-х твір архітектури розглядається не як річ, не як об'єкт, а як певна топологічна структура, що

відразу ж вказує на спорідненість структури, створеної із структури «живого», граючого і породжуючого Всесвіту. Такий підхід, з одного боку, вбудовує архітектуру в сучасне уявлення про світ, а з іншого – є передумовою топологічності архітектурного дискурсу, жорстко пов'язаного з мовою комп'ютера, технікою і тактикою «стрибків» і «порогів» мережевої моделі, що розвивається. При тому, що в архітектурі поняття «складка» утримує в собі метафоричний зміст, поруч з ним спостерігається досить визначена націленість на нові технічні можливості комп'ютера, на новий метод породження форми» [79, с.181].

Відтак, генетичний алгоритм як орієнтація на конфігурації імперативної конструктивної свідомості архітектора-будівника соціальних, політичних, екологічних, естетичних, мистецьких систем та як інтенція формотворення Природи в її розшифровці в просторі комп'ютерних апроксимацій (кодів перекладу мов природи на мову культури) є тією стратегією, що лише претендує на роль акцептора дії в системогенезі культури, зокрема арт-практик, адже не є таким системотворчим витокком. Генетичний алгоритм залишається, підглянутим в природі принципом проектування. Як модель стохастичних біфуркацій, переходу з одного стану в інший, а також розуміння еволюції як, з одного боку, дискретного, а з іншого – континуального потоку трансформації мистецтва, найбільш гостро, найбільш чітко сформувався в просторових мистецтвах. Втім, примат континуальності та природності свідчить про часову складову, адже вона залишається лише страждальним контрвитокком формотворення.

Отже, музика, з її політональністю, атональністю, полістилістикою і взагалі з тою рефлексією, яка формується навколо музичного простору шляхом таких неординарних катаклізмів, як авангард-1, авангард-2, – це також прекрасний, чудовий досвід атональної музики А. Шенберга, а потім уже його заперечення у лідерів Ново-Віденської школи, зокрема П. Бульоза, К.-Х. Штокгаузена, свідчить про те, що культура шукає модуси

гармонізації, трансформації, і, більше того, систематизації проектно-модельних засобів формування музичного простору.

Слово «проект» звучить у теоретичних творах А. Шнітке, П. Бульоза, але воно прочитується лише імпліцитно як передбачення цілісності музики і культури в цілому, передбачення майбутнього за домінантою транспозиції, переходу з одної позиції на іншу. Саме в таких складних реаліях форсажу засобів арт-технологій формуються пріоритети системогенезу арт-практик в пострадянському просторі. Адже, на наш погляд, тут домінує арт-простір авангарду-1, тобто мистецтво конструктивізму 20-х років ХХ століття з його явно визначеними світоглядними пріоритетами, яких у стратегії формотворення генетичного алгоритму немає.

Всі аналітики арт-практик, музичної техніки зокрема раптом зіткаються з досить не простою проблемою. Гармонія завжди описувалася і описується зараз музикою сфер Піфагора, ідеологемами тих давніх моделей, які ніхто оминати не може. Вся деструкція музики, яка відбулась у ХХ столітті, яка позбавилася експресії, радикалізму надзвичайної динаміки, що ми можемо побачити у П. Чайковського, С. Рахманінова, а потім Д. Шостаковича, А. Шнітке та інших композиторів, захоплення мінімалізмом, алеаторикою, коли людина нічого не робить, а інтонує комунікативні потоки реакції на її бездіяльності (опус Кейджа), є той набір парадоксів, експериментів, які раптом ставлять питання: чи існує ще музика як культура в цілому, і музика, зокрема? Чому це музика, коли я можу вважати її не музикою, чому ця музика є сучасною, а може вона є просто відлунням архаїчних, ритмічних вібрацій і якихось інших вокальних артефактів, якщо вже перекладати сучасне формотворення на мову артикуляції вербального зразка. Тобто всі ці питання були поставлені не лише у музиці.

Архітектурні теоретики не раз задавала ці питання самі собі. Так, в дискурсі провідних архітекторів: Ле Корбюзьє, А. Аалто, П. Ейзенмана та ін. йдеться про те, що архітектура сучасного зразка, створена за моделлю

генетичного алгоритму, не може бути масовою, її уготована роль бути формотворчими домінантами – своєрідними драматичними екзерсисами в театрологія сучасного міста. Тут вже починається демаркація архітектури і дизайну. Як визначити їх відмінність? Визначають досить просто: архітектурні твори завжди прив'язані до землі, а дизайну – ні. Дизайн орієнтований на речове опосередкування, його твори завжди пересувається, або їх можна пересунути, а те, що пересувається має назву предметного світу, предметного середовища. Втім, якщо предмети навіть не пересуваються, але схожа на пересувні об'єкти, наприклад, зупинки автобуса, їх оформлення, малі архітектурні форми, то вони вважаються об'єктами дизайну.

Можна стверджувати, що архітектура вийшла за межі парадигми стильового формотворення, вже не існує ніяких ордерів, ніяких алюзій, ніяких цитат, ніякої деконструкції, що було прийнято в постмодерністському деконструктивізмі. Дизайн в архітектурі відмовляється від дуже багатьох конфігурацій, сам предмет стає візуальним артефактом, а візуальні об'єкти, які начинені кіборгами, що не мають смертної форми існування, мають естетичне визначення як адекватна культурно-історична реконструкція, естетична, етична, антропологічна реальність оточуючого середовища. Фантоми світу айфонів, намріяна реальність приходять в пострадянський простір у подібні політичних лідерів, рекламних роликів, шоу ТБ. Всі події: наукові, інформаційні, розважальні зчитуються з екрану, який рухає рецепцією, спогляданням, проектує поведінку, вчинки, дію.

Всі види мистецтва спровокували свій антисвіт, своє інше буття в просторі, вже не виникає інших видів мистецтв, виникають лише артефакти, арт-практики, їх симбіоз. Те, що відбувалось на початку ХХ століття, можна визначити як синтез мистецтв. Зараз відбувається синтез арт-практик. Синтез арт-практик в свою чергу визначається як системогенез, а системогенез визначається як поліреальність, яка характеризує систему в контексті різних означуваних. Це синтез спонукальних, продукуючих можливостей

експресивних та конструктивних видів мистецтв. Музою цієї образної конструкції є архітектура, яку потрібно розуміти в родовому конструктивно-проектному значенні.

О. Габричевський визначав архітектуру так: «1. Архітектура (від грецького *architecton* – головний будівник) – зодчество в широкому змісті цього слова, яке означає всі види будівництва як цілеспрямованої діяльності живих сутностей. Так, наприклад, можна говорити не лише про архітектуру людини, а й про архітектуру тварин, про архітектуру світозабудови. Лише у вузькому розумінні архітектура означає особливий вид просторових мистецтв, де створюється побудова, яка є не лише корисною річчю, але і об'єктом споглядання як художній твір, як наявна художня єдність просторових відношень; 2. Особливу естетичну категорію (частіше архітектоніка, архітектонічність, що виражає природу естетичного об'єкта, структуру як конструкцію як результат, або подобу розумної цілеспрямованої побудови» [49, с. 426].

Коли ми починаємо вбачати цей простір, то, звичайно, він свідчить про те що, той пантеон муз, який здійснився у ХХ столітті, доповнюється новими видами мистецтв. Так, з'явилося фото. Втім, чи доповнює воно пантеон муз традиційних зображувальних мистецтв? І так, і ні. Так, чисто технологічно – це паннатуралізм, але фото швидко долає межі натуралізму, переходить на вищі рівні символізму, які сьогодні зображувальне мистецтво не може досягнути. Тобто фото випереджує всі інші зображувальні практики. Якщо взяти кінематограф, так він поєднує в собі динаміку, експресивний, театральний екзерсис і водночас фото з його фотографією. Адже фотодискурс в кіно стає пам'ятником, скульптурою, монументом. Згадайте фільм «Броненосець Потьомкін» С. Ейзенштейна, де кожен кадр – це монументальний завершений простір, конструктивне мистецтво. В основі монтажу лежить конструктивізм.

Отже, системогенез культурних практик – це не проста агломерація засобів, не є просте випередженням майбутнього як домінанта тих чи інших

підсистем культурогенезу, які допомагають вижити культурі й мистецтву в цілому. Це зовсім не так, хоча адаптивна функція арт-практик – це обов'язковий фактор існування соціальних систем. Отже, зараз попереду йде віртуальне мистецтво, маст-медіа, шоу-бізнес тощо. Адже за всім цим стоять трішки інші реалії, мистецтво завжди розхитує поняття системи.

Про це добре писав Ю. Лотман, характеризуючи поетику мистецького твору, стверджуючи, що в творі завжди працюють два механізми: один намагається перетворити все на автоматизовану граматику (систему комунікації), інший руйнує та нищить її [130]. Не все в мистецтві охоплюється системою, існує надсистемний і досистемний простір, які і утворюють арт-конфігурації, арт-образи, арт-реалії. Саме тут найголовнішою є проблема випередження майбутнього. Патерни як зображувальні конструкції екранного світу, гешталти як певний протообраз, сконструйований як архетип екранного світу, здійснюють ту алгоритмізацію культуротворення, що зазначена як певний соціокод або код техногенної культури.

Отже, проектний потенціал митця і є тим фактором системогенезу арт-практик культур, що допомагає осмислити цілісність культури як існуючу, бажану, майбутню, втрачену гармонію. Так, віртуальна реальність спілкування з істотами, що не мають смертної форми існування, перетворює реципієнта на певного заіменнику буття людини. Міфологізація натурпродукту відео доходить до того, що радикально змінює реальність, адже потребує адекватної натуральної рецепції, натуралізації емоцій, визначення певного емоційного статусу споглядання, яке є істинним, а не створеним на екрані.

Антропологічна катастрофа в мистецтві з'явиться тоді, коли зникне школа, зникне традиція, зникне системогенез арт-практик, коли кожна з культурних практик як локальний універсам, що підтримує один одного і допомагає музиці стати архітектурою, а архітектурі ставати музичною, дизайну стати рекламою, рекламі стати музикою. Як би це не здавалося

патетичним та романтичним, але це так. Соціопрагматика реклами одна, а соціопрагматика музики зовсім інша. Гармонія має відповідати темпоритму, алгоритму, хронотопу і хронону доби. Отже, гармонія має бути визначена консенсуально, має бути визначена всіма видами мистецтв і всіма арт-практиками як певний консенсус.

Так ми переходимо до зовсім іншого синтезу мистецтв як синтезу потенціалу культурних інтенцій мистецтва в цілому, що здійснюється в кожному диференційному акторі культуротворення, будь-то суб'єкт того чи іншого мистецтва, будь-то школа, будь-то стиль і щось інше. Ми починаємо розуміти, що не синтез, не єднання, не композиція, не транспозиція цінностей культури вирішують естетичний консенсус, а вміння протиставити себе всьому світові, вміння побачити себе на межі всіх можливостей, на межі всіх інтенцій культуротворення. Це дає вісь, блискучий вимір художньої універсальності, ту реальність, яку ми можемо зазначити як системогенез арт-практик. Ми не дарма визначили функціональну соціальну систему головним концептуальним актором культуротворчості, але ми завжди говоримо, що мистецтво завжди хоче бути надсистемним і досистемним, говоримо, що мистецтво може відкинути будь-яку системність і створити іншу систему. Про це чудово говорить Ю. Лотман в книзі «Культура і вибух» [131].

Якщо арт-практика зазначена як певний диспозитив, тобто завершена гармонійна цілісність експресивних та конструктивних мистецтв, яка локалізується в кожному ідеалізованому та суб'єктивізованому просторі продукування культурних цінностей, художніх образів, то нам потрібно визначити, як це все-таки відбувається. Так, фото з'явилося у ХІХ столітті, в ХХ столітті воно увійшло в світ спочатку в просторі модельних аранжувань театральних, мистецьких, культурологічних та інших артефактів. Фото було мізансценою, картиною, асамбляжем тощо. Клієнт завжди потрапляв в ідеальний світ, намальований задник свідчив про лазурне небо, море. Ви сідаєте, а інколи ви вставляєте в проріз своє обличчя, адже це вже більш

маскоподібний пляжний хід. Втім, за будь-яким кадром фото стоїть досить цікава реальність, людина хоче жити в світі ідеалу, людина хоче бути щасливою, їй потрібно зафіксувати в просторі цього хотіння, і це досягається шляхом театралізації фотореальності.

Коли розігрується мізансцени прощання з людиною, яка вмирає, або вже померла, ми не відчуваємо справжнього відчаю. Все зрежисовано. Мізансцени весілля, навпаки, спонукають до тотального щастя попереду. Так, зараз розквітає жанр весільного фото, де структурується ціла низка подій, де фото і людина живуть в подієвому просторі як тотально щасливі істоти. Це хороший жанр, але дуже мало справді хороших весільних фотографів.

Художнє реконструктивне фото – це цікавий арт-простір, де інколи відбувається буквально повторення картин, де люди сідають в пози картин Рембрандта, Караваджо. Так, ми знаходимо іншу ситуацію: караваджизм з його люмінізмом не зовсім поєднується з люмінізмом натуральним, бо він є духовним. Не можна повторити у фото люмінізм живописний, коли світло драматургійно впорядковано, драматургія світлотону є протилежною природному освітленню. Метафізичне світло картини відрізняється від освітлення софітом. Те ж саме робить Рембрандт, тільки з однією відзнакою: у Рембрандта речі начебто світяться з середини, а у Караваджо вони мають якісь інший, не планетарний простір освітлення. Фото духовного образу люмінізму залишається в рамках натуралістичного освітлення, і ніякий філософський, екзистенційний, естетичний люмінізм тут не є можливими.

Кінематограф начебто динамізує фото, але – начебто. Кінематограф зробив і багато, і мало. Так, німе фото – це геніальний простір, де домінує синкретизм зображення і слова, який наступними технологіями був здоланий, але перемога вдалася пірровою. Отже, у німому кінематографі кінообраз був скульптурним, самодостатнім, виніс на перший план фотографію, якщо ні ієролігографію слова, слова як образу світу. Картина ніби озвучується з гучномовця тоталітарних культур. Цей період був героїчним,

монументальним, де трагічно неподоланий синкретизм слова та зображення породжував міфопоетику екранного видава, яку ніхто не міг по-справжньому завершити. Сучасний кінематограф (кольоровий уже пізніше, а раніше – чорно-білий, спочатку на плівці, а потім цифровий) загубив всі досягнення кінопоетики, нібито повернувся у стан народження кіно – вульгарний балаганний період розволікань та реклами.

Що ж відбувається? Натуралізація, редукція кінообразу, натурпродукт відео все більше і більше збільшує локуси імагінації, ідентичності «Я» і «Ти», «Я» і «Іншого», «Я» і «Всесвіту», людина губиться в усіх можливих та неможливих світах кінодискурсу, який раптом дає такий інтелектуал, як А. Тарковський. Тобто, ми знаходимось в позиції, що інновації виникнення нових культурних арт-практик, які дають можливість новітнього артистизму, новітнього самовизначення «Я» артиста, актора, режисера, художника, актуалізуються, коли згасає тоталітарний логоцентризм, синкретизм, адже дають дуже мало, а інколи нічого не дають, а лише бульваризують та натуралізують екранну реальність культури. Екран ми розуміємо в широкому сенсі як відображення реальності.

Дуже цікавим є визначення фото у Р. Барта, який пише, що фото – це безум [13]. Ми бачимо начебто факт ніщовіння буття зображення, бачимо віддруковану фотореальність, особистість, яка існувала багато років, але це особа вже вмерла, і всі фото вписується в одну еволюційну гілку синхронії життя і смерті, яку можна зазначити як «системогенез» у онтогенезі. Зрозуміло, що людина вмирає завжди, зрозуміло, що жанр теж вмирає, вмирають стилі.

Про яку систему йдеться? Про який арт-синтез йдеться – надсистемний, досистемний, той, що провокує можливість метафізичного питання: як можливе буття системи, цілісного образу людини, культури, світу (досистемного, системного, надсистемного), який говорить про те, як ця система уходить з цього світу і чим вона взагалі може замінитися. Відтак, виникає діалектичний локус культуротворення. Важливо визначити,

наскільки важливе щось, як воно вмирає в образі свого іншого буття і що породжує після смерті? Діалектика породження – вмирання культурних артефактів, зокрема фото є в певній мірі передбачення майбутнього як надсистемного цілого, що сколихує, вражає і потребує якихось пояснень.

Відтак, симбіоз, синтез, єднання внутрішнього потенціалу арт-практик як системогенез розхитує систему і знизу, і зверху, він дає можливість побачити, як може бути щось, як воно було, чого не може бути. Ось в чому головне завдання мистецтва. Адже про це ніхто не дбає, а потрібно було б задуматися. Чи варто культивувати Гаррі Поттера, всі екзерсиси рекламного типу навколо цього персонажу? Чи можна зупинити потік руйнування архітектури, ансамблів таких міст, як Київ, де нещадно знищуються будинки доби модерну, попередньо доводячи їх до стадії смітника (чого вартує стан будинку в стилі неоготика, еkleктики ХІХ століття біля кас попереднього продажу на бульварі Т. Шевченка...). Важко відповісти.

Дратує також брутальне поглинання архітектурних творів графоманією реклами, брутального політичного дискурсу. Синтез книжкової продукції і взагалі візуальної, вербальної інформації вражає графоманією візуальної агресії. Отже, ми дійшли до достатньо категоричного і більш однозначного висновку: системогенез арт-практик є поліфункціональною реальністю культуротворення, що свідчить про те, що система в культурі завжди виникає як полісистемне ціле, а кожна практика існує в певному арт-просторі. Консенсус універсального та локального, етичного та естетичного, антропного та теоморфного в культурі здійснює кожна арт-практика на свій страх і ризик. Консенсуальність культуротворення презентує диспозитив універсальності і локальності в мистецтві. Це й є запорукою системогенезу арт-практик як формування полісистемної цілісності художньої культури.

2.3 Арт-терапія та ескапізм як стратегії культури творчості

Ми продовжуємо тему артизації культурних практик, і, зокрема артизації культури в цілому вже в іншому вимірі, який можна охарактеризувати як певну соціопрагматику соціальної дії та соціально дієвих тенденцій в мистецтві. Арт-терапія – це переважно комплекс медичних, педагогічних засобів використання мистецтва з метою гармонізації стану та системних захворювань організму. Найчастіше арт-терапію визначають як певну субструктуру психотерапії, де широко застосовуються мистецькі технології (музичні артефакти, ліплення з глини або пластиліну, малюнок фломастерами, іншими матеріалами, фотографія як навчання «бачити світ» по-новому, у неочікуваному ракурсі, літературна творчість – поетичні, драматичні та ін. засоби відображення та моделювання естетичної ситуації). В медицині навіть виникає нова професія «гештальт-терапевт», де лікар стає медіатором в контексті кризових відносин людини і світу та намагається їх гармонізувати шляхом відшукування особистісних сенсів, потреб як певних мистецьких моделей світобачення. Творчість набуває суто інструментальних ознак. Так визначають «казкотерапію», «драмотерапію», «бібліотерапію», «ігротерапію», «кольорову терапію» тощо. Отже переважно використовуються мистецькі технології, поетичні та естетичні засоби як певний терапевтичний інструментарій психологічного моделювання стану людини.

Утім, мистецтво як цілісність творчості та феномен культуротворчості не стає певною цілісною моделлю світобачення та корекції цього бачення, а переважно «використовується» як певний тезаурус образних артефактів, що спонукає до отримання бажаного ефекту та афекту гармонізації психічного стану реципієнта. Проблема арт-терапії потребує культурологічного аналізу в контексті її психологічних та естетичних складових.

Спробуємо визначити медично-терапевтичні, психологічні, естетичні аспекти арт-терапії як певну культурологічну цілісність за певною

мистецькою домінантою. Так, О. Іонов констатує: «У групі хворих на шизофренію характер і способи художньої експресії протягом арт-терапії мали порівняно невисоку динаміку. Звертало на себе увагу те, що протягом усього процесу більшість хворих використовувало обмежений набір кольорів і матеріалів. З самого початку хворі прагнули жорстко контролювати образотворчий процес, що проявлялося у виборі переважно щільних матеріалів. По ходу арт-терапії хворі освоювали більш пластичні матеріали. Створювані образи на початкових етапах характеризувалися аморфністю, розпливчатістю меж, «стікання форм», «орнаментальністю», змішанням різних стилів, фантастичністю. Проте, на більш пізніх стадіях образи могли носити символічний, архетипний характер, набували структурності і завершеності» [94]. Автор визначає застосування засобів арт-терапії в суто психотерапевтичному просторі як певний рух від емотивного до знакового, символічного використання інструментарію мистецьких технологій в таких маргінальних групах, як пацієнти з психічними захворюваннями. Він відмічає, що домінантним стає «вербальний і проєктивно-знаковий способи комунікацій. Рідше використовувалися проєктивно-символічний спосіб, сенсоромоторний та драматично-рольовий способи» [94].

Педагогічні засоби арт-терапії теж легко описуються в рамках емотивної, суто тактильної рецепції при ліпленні, зокрема як виникнення сенсорних, кінематичних гештальтів та патернів пластичного образу в процесі навчання пластиці, хореографічних вправах, малюнку тощо. Так, Л.Лебідева відмічає, що методами аналізу застосування арт-технологій у педагогічному процесі стають: «1. Теоретичний аналіз (системний, ретроспективний, порівняльний, описовий та графічне моделювання), логічні методи аналізу та формування категорій, понять.

2. Емпіричні методи: вивчення вітчизняної та зарубіжної літератури, документів, фактичних матеріалів, праксиметричні методи (аналіз продуктів діяльності, вивчення стану проблеми в масовій педагогічній практиці), діагностичні методи (бесіда, анкетування, тестування, методи самооцінок і

експертних оцінок, контент-аналіз і якісний аналіз текстів, малюнків, шкали формальних елементів, графічні проєктивні методи, різні види спостережень, включаючи самоспостереження (інтроспекції), лонгитюдне «Я» та ін.). Обстеження, педагогічний експеримент (експериментальні методи).

3. Методи математичної обробки даних: зважене значення середнього арифметичного, методи багатовимірного статистичного аналізу – метод рангової кореляції (коефіцієнт Спірмена), багатофункціональні статистичні критерії (кутове перетворення Фішера), методика імплікативних решіток» [114]. Отже, очевидно, що у такий спосіб фіксуються суто об'єктні, предметно-дієві константи творчої діяльності.

Арт-терапевтичний процес має формуватися поетапно:

«1. Підготовчий етап включав першу зустріч з пацієнтом, отримання від нього первинних даних і визначення показань для арт-терапії. На першому етапі арт-терапевтичного процесу (згідно системним визначенням А. І. Копитіна, 2002) відбувається як моделювання системи психотерапевтичних відносин і її структурно-функціональних параметрів (обумовлених знайомством клієнта і психотерапевта, позначенням достатніх кордонів арт-терапевтичної роботи, визначенням взаємних зобов'язань сторін і основних правил їх поведінки)» [114].

Методологія педагогічного застосування засобів мистецьких технологій теж описується підійманням від емпіричного до знаково-символічного мислення: «Педагогічна модель арт-терапії як альтернатива психотерапевтичної та соціальної моделям побудована на педагогічних засадах – вихідних положеннях, які відповідають вимогам гуманістичної педагогіки.

Словосполучення «арт-терапія» в педагогічній інтерпретації розуміється як турбота про емоційне самопочуття і психологічному здоров'ї особистості, групи, колективу засобами художньої діяльності (спонтанний малюнок в поєднанні з іншими видами творчості).

Оскільки символічна мова малюнка точніше, ніж слова, передає зміст внутрішнього світу особистості, природний і привабливий, зрозумілий в будь-якому віці людям різних культур, використання учителем терапевтичного малювання в позакласній роботі дозволяє розширити діапазон гуманістично орієнтованих способів досягнення педагогічних цілей.

2. Педагогічна арт-терапія є системною інновацією в освіті і характеризується: 1) комплексом теоретичних і практичних ідей, нових технологій; 2) різноманіттям зв'язків з соціальними, психологічними і педагогічними явищами; 3) відносно самостійністю (відособленістю) від інших складових педагогічної дійсності (процесів навчання, управління та ін.); 4) здатністю до інтеграції; трансформації» [114].

Естетичний модус арт-терапії можна визначити як простір „катарсичної реальності”, яку визначив Л. Виготський. Саме Л. Виготський є засновником інтегральної теорії психології мистецтва, де домінантною стає знакова діяльність. Фактично людина-творець у Виготського визначається як людина, яка працює зі знаками. Мистецтво існує тільки заради катарсису, тільки заради очищення почуттів і тільки заради того, щоб людина могла стати людиною. Як потрібно себе поводити в просторі мистецького твору? Дихати нормально – стверджує Л. Виготський в аналізі новели Буніна «Легке дихання» [46].

Якщо говорити про види мистецтва як функціонування в соціумі, то вони модифікують конфігурацію публічного соціуму як універсуму цілісності нації, культури, світу в цілому, родинний простір, а також всі проміжні конфігурації, – поле дії естради, ТБ, шоу-бізнесу та ін. Можна все спростити, говорити про галереї, музеї: власні музеї, музеї традиційні – державні, такі, як Ермітаж, Третьяковська галерея, які були спочатку власними музеями. Можна говорити про нетрадиційні музеї, які виникають постфактум, в домівці митця відтворюється образ життя цієї людини. Але ця музеєфікація, біополітика, фактографізація того життя, що пройшло, пригнічує утилітаризмом та локалізмом арт-проектів. Отже, варто говорити

про арт-терапію як катарсичну реальність вивільнення усіх негативних сил, яким мистецтво дозволяє сублімувати і допомогти людині осмислити сенс, мотивацію життя.

Важливою є реальність не практики втечі (тут з'являється наступна номінація – ескапізм), а цілісне гармонійне проникнення мистецтва у комунікативне середовище. Так, виникає образ присутності, Dasein, за М. Гайдеггером [236]. Присутність у нього одна із головних ідей філософії, яку підхопило дуже багато інтерпретаторів і послідовників, де підручність, «постав», надійність, зручність стають засадами спілкування як традиційний дрескод.

Коли ви йдете в Третьяковку, потрапляєте в залу О. Кіпренського, м'яко проходите через величезний простір люмінізму із світлових і кольористичних спокус, то перед вами виникають чудові візії портретів, особливо автопортретів. Ви бачите, що після цієї зали, ви не вийдете просто так людиною, ви виходите очищеним, бачите, що цей світ навколо не змінився, він буде таким, яким був завжди, адже щось змінилося у вашій душі. Арт-терапія відбулась не просто як лікування вашої душі, а як тоталогія мистецької, естетичної функції, яка проявляється в тому, що веде до катарсису, очищення почуттів, очищення свідомості, очищення від всіх негативних забруднюючих помислів.

Ви входите в зал Олександра Іванова, і знов вас очікує широка могутня пастораль, пісня єднання людини та Абсолюту. Всі персонажі виписані досконально, класично, скульптурно. Навіть і Гоголь зображений поруч з вершниками, як якась антична скульптура. М. Гоголь сказав якось, що «Христос ніколи не посміхався». Про що йдеться? Йдеться про те, що арт-терапія – це не примітивний сленг сучасного арт-бізнесу, який не розуміє, що сутність мистецтва не є лікування, – у мистецтва є катарсична функція бути очищувальною містерією надлюдського існування в культурі. Чому надлюдського? Тому, що мистецтво завжди приводить людину до меж культури і Абсолюту, як у картині Іванова.

Мистецтво продукує, зберігає культурно-історичний потенціал людства, можливості бути людиною над світами. Якщо тільки ми погодимося на те, що прийшли в якусь арт-амбулаторію чи якусь клінічну арт-лікарню і встали в чергу, дочекалися якогось арт-терапевта, який нам щось скаже, от тоді і загине мистецтво. Мистецтво не має терапевтичних коридорів лікарняних закладів, не вписується ні в який коридор чи терапевтичний кабінет. І не якісь арт-краплі, примочки, будь які інші маніпуляції з гештальтами арт-практик не допоможуть людині, байдужої до свята добра і краси в мистецькому творі.

Якщо говорити, що ескапізм – це просто втеча від реальності, то теж це не зовсім так. Коли говорять, що ідеал жінки – еротичної російської Венери, ідеально вразливої, намалював майже паралізований художник, у якого була віднята нижня частина, який рухався лише на колясці, – Борис Кустодієв, то це так. Коли ми бачимо прекрасний фільм Лені Ріфеншталь «Тріумф волі», як із лазні вибігають могутні тіла, які нагадують античних героїв, то ми можемо сказати, що так їх могла побачити лише жінка, лише вона, лише Лені Ріфенштайл. Що ж тут поєднується? Бажання і неможливість досягти ідеалу візуально. Ці образи не дають втіхи сексуальних бажань або надбажань, вони свідчать про бажання намріяні, занадто ідеальні, занадто абсолютні для пересічної людини. Ескапізм – це завжди втеча в світ ідеалу. Тут поєднуються ідеал чоловіка як надгероя, і образ реципієнта, який отримує катарсис.

Світ Л. Ріфенштайл – величезний, його не можна вписати ні в яку «фашистську естетику», про яку пише С. Зонтаг. Головне те, що ескапізм як втечу від реальності не можна інтерпретувати буквально. Це не утопізм, не якась мистецька утопія, не інший простір. Це той простір, що існує «тут» і «зараз», адже існує як ідеал. Мистецтво свідчить, що гетерохронія, гетеротопія є абсолютно функціональною реальністю. В гетеротопії мистецтва у-топос елімінується. Можна жити вдома і бути давнім греком, бути великим інквізитором, за Ф. Достоевським, тікати від реальності,

гортаючи сторінки роману. Тим паче, сьогодні віртуальна реальність дає всі можливості. Ескапізм планує сьогоднішній код культури як багатовимірну проектно-модельну реальність самоздійснення реципієнта.

У-топос, гетеротопія і ескапізм свідчить про те, що простір культури (роману, картини, екрану кінематографу, ТБ) залишається домівкою, помешканням глядача, але в цьому у-топосі існують можливості зміни просторових координат власного «Я». В просторі *virtus* виникає цікава ситуація культури без звичного адекватного простору, без землі обітованої, без батьківського материка, без культурного часу, де ми народилися і де можемо померти. Людей швидко привчили бути кіборгами завдяки ідентичності з віртуальними істотами, що не мають смертної форми існування.

Ми всі бажаємо якогось віртуального арт-лікаря, який хоче нам допомогти. Коли говорять, що Ван Гог продав лише одну картину, то це не зовсім так. Ця легенда створена ще за ті часи вдалим торговцем його картинами, а зараз кожна з них продається за декілька мільйонів доларів. Треба було жити як проповідник, без сім'ї і ходити в борделі на останні гроші, як це прекрасно намалював Р. Гутуззо, треба було вбити себе (до речі зберігся пістолет, яким він застрелився), вуха відрізати... Якою фантазмагорією сповнюється життя художника, щоб привабити увагу до нього у пересічного споживача цінностей культури.

Втім, вуха Ван Гог не відрізав, шматок його (мочку) йому відхопив Поль Гоген, який й розбурхав легенду про неадекватність майстра. Ван Гог був успішним продавцем картин, тобто арт-ділером. Адже інтерпретаторам потрібно «втікти» з ним у світ легенди, зробити з нього дивака та божевільного. Ескапізм тут свідомо сформований як втеча від бруталної реальності, в якій справді відбулося диво творчості такого чудового художника. Потрібно було якось наблизити навколишнє середовище до світу ідеалу. Адже це вдалося, і не вдалося. Екологія вуличної апроксимації життя все вимірює мовою підземного переходу та музикою вуличних артистів.

Так, сучасна інсталяція творчості Ван Гога в нашому часові побуджує до катарсису завдяки романтизації та вестернізації його у комунікативному просторі культури, який лише дає можливість відчувати, що ж за цим стоїть. Добре, якщо ми починаємо інтерпретувати і говорити, що це катарсис, який описав Лев Виготський. Після твору Л. Виготського «Психологія мистецтва» вийшло декілька робіт, де катарсис був більш диференційований, особливо цікавим є дослідження С. Грузенберга, де він розглядає катарсис як моральну та естетичну анестезію [46]. Ескапізм і є певна анестезія, всі просто «відморожені» в просторі арт-легенди про Ван Гога, надягають зашморг на голову і «вколюють» якісь арт-препарати вульгарного бачення геніального художника.

Втім, моральний катарсис є проблематичним в оцінці творчості Ван Гога. Як пояснити та подолати моральні переживання Ван Гога, який не став священнослужителем, не став проповідником? Його просто зганьбили. Чи можна говорити про сублимацію, за Фрейдом, що митець став проповідником в мистецтві? Так. Можна говорити й про сповідь митця, адже не просублимацію, інакше б він не пив абсент (суміш алкоголю з полином), який й спровокував самогубство. Поляризувати, систематизувати, привести демаркацію між Ван Гогом митцем і Ван Гогом арт-ділером і можливо, і не можливо. Все залежить, як ми дивимося на нього та його творчість – із середини полотна, або із середини оточуючого середовища.

Адже спрацьовує лише один канал ідентичності. «Я» і «Ти» Ван Гога існували в одному просторі творчості. Ніяких посередників, ніяких вульгарних інтерпретаторів, ніяких примітивних невротиків, неврологів і психотерапевтів від Фрейда, які себе називають психоаналітиками, тут не потрібно. Ван Гог – здоровий, могутній як художник і слабкий як звичайна людина, що виживає у цьому світі. Отже, здається, що мистецтво в такому, будемо казати, тотальному вимірі катарсичної анестезії потребує осмислення. І, звичайно, саме ескапізм як вміння стати над буденністю, втекти в світ ідеалу визначає його конфігурації як синтез буття в світі і над

світом. Всі інші конфігурації арт-реальності культури можуть бути, а можуть і не бути.

Ми пам'ятаємо героїчний вчинок львівського директора музею образотворчого мистецтва Бориса Возницького, який в страшні тоталітарні часи знайшов і зберіг твори Пінзеля. Цей вчинок теж є катарсичним ескапізмом, втечею від брудної ідеологічної реальності. Зараз, коли відбувається реконструкція загублених пам'яток лише у віртуальному просторі, ми розуміємо, скільки втратило суспільство з більшовицькою агресією і взагалі з катастрофічним самознищенням релігійного етосу, мається на увазі естетичних реалій традиційної культури.

Що ж буде далі, як буде формуватися мистецька реальність пострадянського простору? Дуже складно відповісти. Виявляється багато проміжних супровідників, або сталкерів великої культури, які ремонтують, підказують, пояснюють. Всюди можна почути один і той же мотив: «як мистецтво повинно допомагати?». Воно ніколи нікому не допоможе. Мистецтво – не лікар і чекати від художника, що він буде лікарем – це марне завдання. Чекати навіть від проповідника бути лікарем – марне завдання. Про це блискуче доводить досвід Ван Гога.

Чому ж існує арт-терапія? Це сучасний жаргон, сучасна лексика, сучасне бажання вчепитися за щось, аби не згубити себе, аби не втратити своє «Я». Цей «антидепресивний» ефект та афект мистецтва не слід перебільшувати. Психологи та естетики починають працювати в сфері мистецтва як арт-терапевти, виникає ціла низка диференційованих досліджень, де мистецтво інтерпретується в елементах стану, тобто – це екстаз, обурення, піднесення, самозаспокоєння, рівновага, гомеостаз тощо.

Так, твори Феофана Грека інтерпретують як сучасного актора арт-бізнесу. До речі, в кінематографі це теж явно визначено, якщо глянути фільм Андрія Тарковського «Андрій Рубльов». В екранному просторі відбувається експресивна психологізація мистецьких презентацій творчості, але творчість великого останнього візантійського ізуграфа на російській землі існує поза

всіма реляціями людських доль. Важко уявити й Андрія Рубльова невротиком у якомусь монастирі. Це самозаглиблений дух, який жив в своєму самодостатньому просторі. Теж саме стосується і Діонісія, всіх інших могутніх художників Давньої Русі.

Називати їх великими недоцільно, всі вони могутні і вони створюють простір середньовічної християнської естетики в зображенні, іконі, фресці. Але не про це йдеться, йдеться про те, що арт-терапія (ескапізм – одна із диференційних її онтологій) не є функціональним утилітарним симбіозом якоїсь диференційної психології або медицини від мистецтва. Це, на наш погляд, одна із симбіотичних практик, яка свідчить про те, що людина має отримувати катарсис. Все інше не має значення. Очищення почуттів, вихід в світ ідеалу, отримання співбуттєвої аури, реальність «Я» і Абсолюту як всезагальної єдності «Я» і «Іншого» – це завдання мистецтва.

Дж. Гібсон вивчає типологію бачення у різних просторових зонах. Топологія споглядання є суто культурною динамікою, що призводить до синтезу предмета і образу. В цьому й полягає екологія сприйняття. «Усі доступні зони локомоції шляху утворюють безліч потенційних точок спостереження. Кожна тварина пересувається в межах свого місця існування, загалом, по тих же самих шляхах, що і будь-яка інша тварина цього ж виду» [56, с. 112].

Якщо говорити про ескапізм, то ця категорія є евристичною, бо втеча є культурно означеною, адже вона не є такою егалітарною, як здавалось би. Її можна зазначити як втечу художника від хвороби, як це було, наприклад, з психічно хворими та багатьма оригінальними художниками. Справа не в кількості імен, річ в тім, що ескапізм як трансценденція, долання межі, втеча – це є не лише мистецький феномен, а й релігійний. Будь-яка релігія розподілялась на світ «тут» і «там», хоча іманентизм *religare* не допоможе в тлумаченні мистецького ескапізму.

В мистецтві Абсолют, ідеал, Бог знаходиться і «тут» і «там». Панентеїзм уособлював, поєднував ці світи, а атеїзм розділяв їх,

стверджував, що людина існує в світі, відокремленому від Бога. Річ в тім, що мистецтво не просто поєднує ці світи, не просто їх долає, як традиційно ми вважаємо. Мистецтво є гармонійною єдністю, коли бажання втечі різко припиняється. Ми дивимося на роботи одного з улюблених художників і стає легше жити в його світі, цей світ нескінченний. Отже, реципієнт тікає не від себе, не від свого «Я», не від обставин, часу, простору. Він тікає в світ над світом, навчається бачити світ іншим, навчається естетично рефлектувати над всіма світами. В цьому й полягає суть мистецького універсалізму.

Ян Вермеер Дельфський – «Лист, який читає дівчина біля вікна». Сірі кольори, безподібний світлотон, жоден кінематограф, жодна фотокамера не може наблизитися до цього філософського, рефлективного світлотону, простору світлодії. Як він можливий? Як єдність «Я» і «Ти», як простір самоздійснення в просторі Вермеера, як можливість втечі в ідеальний світ. Мистецтво живе на межі побутових, буденних, соціальних імплікацій і світу ідеалу, Абсолюту. Так, не можна собі уявити, щоб був на аукціоні продавали картину з дівчинкою, що читає листа. Це національна гордість, хоча продають що завгодно. Важко уявити, що цю роботу можна продати, взагалі, вона є безцінною.

Втратити цей світ не можна. Втім, ми бачимо, що ситуація ескапізму більш конфігуративна і трагічна, ніж з арт-терапією в цілому. Чому? Ескапізм – це не просто втеча, це трансценденція межі Абсолюту і Людини, це своєрідний шлях подорожування, коли людина має вийти з дому і вже не повернутися в нього, має пересікти якусь надзвичайну межу. Адже, коли цих меж багато, коли все стає пригодництвом, коли все перетворюється на вестерн, можна розгубитися. Ми відчуваємо, що мистецтво не може бути розвагою, а може бути камертоном людяності, камертоном осмислення, бачення людської цілісності в просторі культури і безкультурності, буття і небуттєвості людського існування.

Арт-терапія, арт-реальність, артизація і ескапізм – це такі вимірювання життя, що піднімають буденність в світі культури, мистецтва над деструктивними можливостями небуття. Але не можна принести роботи Рембрандта в кожную домівку, треба просто піти в Пушкінський музей, а потім купити якийсь альбом. Щоб якось осмислити принцип поліфункціонального, надфункціонального, позафункціонального існування мистецтва, не потрібно його єднати ні з якими медичними, терапевтичними, соціологічними та іншими реаліями.

Інколи домінує вульгарний та невульгарний соціологізм в моді, дизайні, рекламі, знов інтерпретація мистецтва як дії, впливу, сугестії перемагає його естетичні реалії. Мистецтво не впливає, мистецтво не діє. Мистецтво відкриває можливості бути. Це відкриття належить всім: і тому, хто його створює, і тому, хто може створити в собі можливість самовідкриття власного «Я», яке відбувається як самоздійснення вчинку бути разом, бути поруч.

Тобто ескапізм, втеча, трансценденція, перехід, намагання жити в іншому світі і арт-терапія мають загальну засаду гри. Гра – це знаходження в цьому та іншому світі, це можливість самоідентифікації «тут» і «там». Психолог Д. Ельконін так описував правила гри. В нього було троє дітей, це був блокадний Ленінград, вони всі загинули. Він пізніше згадував, як грався з ними. Старша ховалась за його пальто, середня за якусь курточку, а наймолодший просто так стояла. Коли старша говорила: «де я», то молодша відповідала: «я тут», середня мовчала, бо вона вже була обізнаною в правилах гри. Раптом приходив батько і говорив: «от я вас всіх бачу». Різниця ідентичності «Я», що знає правила гри, і наївного «Я» розгортається в цікавий ряд метаморфоз гри [253]. Не будемо їх описувати.

Подієва реальність гри в мистецтві розгортаються приблизно так: є наявна реальність, акт сприйняття картини Рембрандта, зокрема, є постнаявна реальність, коли після перегляду картини реципієнт стає іншим. Цей ігровий простір всіх можливих «Я» «до» і «після», «тут» і «зараз»

свідчить про те, що мистецтво живе в просторі алгоритмів переддії та післядії.

Мистецтво може мати терапевтичну функцію лише постфактум. Може допомогти хворим – душевно, духовно, навіть тій людині, яка знаходиться в якомусь стані (зазнала психічних катастроф), коли воно інтонує його настрій, його бажання, спосіб бачення та імponує йому. Адже всього цього не можна вимагати від мистецтва. Мистецтво існує само по собі, а людина, яка приходить в його світ і потребує ліків, вона лише може отримувати катарсис, очищення почуттів. Цього достатньо.

Висновки до другого розділу

Гетерохронія і гетеротопія – це радикальний і кардинальний, метричний вимір мистецтва у контексті можливих онтологічних перетворень часу і простору в мистецькому творі. Людина живе завжди в іншому часі та іншому просторі, завжди резонує поліфонію часових та просторових відмінювань в культурі. Завдяки цій поліфонії утворюється власне те, що ми називаємо хрононом, хронотопом, адже мистецтво концентрує часовість та просторовість в певній іконографічній системі, що має свої ступені свободи, має образи наявного і утвореного світу. Постнаявний простір художнього образу відкритий до катарсичних перетворень особистості. В цьому і полягає сутність арт-терапії.

Проектний потенціал культури, орієнтація на провідні алгоритми формотворення є еквівалентним стохастичним, хаосогенним теоріям сучасної культурології, які призводять до того, що культура починає заперечуватися як така. Так, архітектурна практика тікає від стильотворення в культурі. Акцептор дії культури не може бути естетичним ідеалом або якоюсь гармонійною конструкцією. Це, частіше всього, та доля, той еквівалент системотворення – системотворчий проектний алгоритм, який

можна концептуалізувати, а можна і не концептуалізувати, адже він здійснюється у творчості митця.

Тип передбачення майбутнього у проектних постмодерних альясах гарантований творцем і споживачем. Так, такі постмодерні арт-практики, як енвайронмент, перформанс, пастіш, палімпсест – це постмодерні реалії, які так чи інакше розшаровують, структурують, диференціюють, але не дають можливість зрозуміти самодостатності образної типології мистецтва.

Реципієнт в сучасній культурі знаходиться в ситуації певного розмаїття практик культуротворчості. Це ретроспективні, креативні інтенції, декомпозиція, деконструкція, що здійснюють тотальну інсталяцію образотворення, яка свідчить про сценізм, театралізацію культури. Будь-яка сцена розуміється переважно як комунікативний простір. Масмедійний комунікативний простір поглинає всі інші практики в своєму функціональному вимірі презентації образу.

Креативна парадигма усунення реального часу та простору, заміна його сконструйованим хронотопом є засадою естетики та соціопрагматики сучасного мистецтва. Втім, прагматизм мистецтва не свідчить про те, що мистецтво водночас стає «лікарем», стає засобом втечі від реальності. Мистецтво лише відкриває шлях до ідеалу, що визначено як функціональна особливість сучасних арт-практик.

Ескапізм як втеча, трансгресія, перехід всіх можливих та неможливих меж, як можливість переінсталювання свого «Я» призводить до того, що в сучасному екранному просторі ТБ, в форматі шоу-реаліті та ін. людина взагалі втрачає можливість бути собою. Якщо мистецтво не допомагає ідентифікації людини і світу, то вона може розгубитись в ситуації культурного буму інсталяцій та перформансної інформації.

Як мистецтво допомагає самоідентифікації реципієнта? Будь-які мистецькі твори: чорний квадрат Малевича, вакханалії Рубенса, фрескі верхнього палеоліту говорять лише про одне – про людину тієї чи іншої доби. Людина, що існує на межі всіх втеч і всіх спокус бути щасливою,

раптом розуміє, що вона схожа на героїню картин Рубенса і когось іншого. І мабуть в цьому і полягає міметична функція арт-практик, найголовніша роль мистецтва, що призводить до катарсису – очищення почуттів.

РОЗДІЛ III

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ПОСТСУЧАСНОСТІ У ПОШУКАХ ГАРМОНІЇ

3.1 Гармонія в сучасних експресивних видах мистецтв

Мова буде йти про хореографію як своєрідний симбіоз, який на новому рівні постсучасності, тобто постмодерної культурної думки висуває обрій вже новітньої хореї. Хореїчність, хореографічність, експресивний вимір танку, танцю – це ті настанови, які стають системотворчими у сучасній культурі, де всі арт-практики так чи інакше рефлектують досвід кінесики танцю як внутрішній стрижень формотворень. Спочатку о дефініціях. Танок – це більш сакралізована реальність, а танець – дефініція більш широка. Досвід вивчення хореографічної культури пов'язаний з культурно-історичною реконструкцією систем нотації танцю як сукупність писемних практик хореїчної реальності культури в цілому. Запис танцю починається ще з палеоліту і продовжує своє існування в культурі XXI століття. Система нотації танцю як певний код переведення динаміки в графематику, а також своєрідна палеографія танцю – це одна із цікавих реальностей, що пройшла через століття.

Системи нотації та їх реконструкція дають надзвичайно багато, щоб зрозуміти, як гармонія руху перетворюється у певний візуальний вінтаж. Візуальна ретроархаїзуюча транскрипція запису танку дає можливість осмислити його як певну хореїчну, хореографічну культуру, як новітній синкретизм, що дає системний вихід в простір інших видів мистецтва, зокрема музики, літератури, архітектури, тобто тих видів мистецтва, в яких існує розвинута система письма. Зокрема нотація руху, жестиальності, кінесики потребує свого цілісного уявлення як філософсько-антропологічна реальність. Тобто ритмологія танцю, потенціал культури, що визначається в

танку, свідчить про те, як спонукальні конфігурації руху, його конструкції дають можливість визначити синтезуючу роль танку.

Танок як найглибинніший вид культури продовжує існувати в постмодерні і визначається тими глибинними трансформаціями фундаментальних образів, уявлень культури, які формуються в танці. Отже, можна зазначити своєрідний прорив модерного танку в сезонах С. Дягілева, особливо це пов'язано зі вчинком Джорджа (Георгія) Баланчина, який в Америці утворює свою школу неокласицистського балету. Танок стає своєрідним архівом культуротворчих інтенцій, несе в собі образи, маркери тих конфігурацій, які нашаровуються, формуються в просторі сценізму того чи іншого твору.

Синтез мистецтв починається з експресивних мистецтв, які в давні часи утворюються за домінантою танку. Ритмічна формотворча імпульсивність танку, звичайно, дає можливість визначення тих ознак образності, які зараз потребують свого здійснення в інших арт-конфігураціях. Тобто можна говорити про граматику танцю, що сформувалися ще за часи Середньовіччя, в потім були розвинуті у Новому та Новітньому часові. Зараз вони стають своєрідними архітектурними строями ритмологічного, ритмопластичного світу хореографії. Такі механізми побудови танку, як аритмія, ритмічна цілісність, конкретність ритму, ритмологія, ритмопластика, ритмобуття, формування ритму як такого, дають можливість розгорнути його в певних культурних артефактах, які нагадують нам орнамент фрески, рельєфи вже у візуальному просторі сучасних інсталяцій, що дають можливість різких контрпозицій сучасної культури. Синтез артефактів сучасної культури походить від триєдиної хореї як синкретичної єдності танцю, музики, співу, де фактично сама графематика, запис, нотація руху, піктографізація як певна дискретизація руху та його пластичних еквівалентів, які занотовані, дають ту можливість записати його експресивну архітектоніку як певну гетеротопію та гетерохронію.

Такі балерини класичного типу, як Тамара Карсавіна, та «босоніжка» Асейдора Дункан намагалися осмислити широкий контекст трансформації танцю у ХХ столітті. З різних позицій вони пишуть про одне – системотворчу роль ритму, пластики як архетипів культури в цілому. Це рефлексія з середини практики, особливо це стосується Карсавіної та її спогадів. Сергій Худеков написав неперевершену історію балету кінці ХІХ – початку ХХ століть. Його візаві – це коди хореографічної ідентичності танку всіх культур і народів, архітектонічність, пластичність, ритмічність, експресія. Ці виміри хореографічної культури і зараз існують в контексті різних самовизначень постмодерністських шкіл танцю.

Танок як тілесне кінетичне буття людини переводить модальності візуальних образів у внутрішній ритмологічний простір культури, буквально «протанцює» всю віртуально-візуальну культуру. Танок поєднує макро- і мікро-космос і власне тіло людини, що танцює на сцені, танцює в модальності образних імплікацій, синергії, синестезії. Танцює так, що ми не помічаємо, і лише своєрідна нотація, фіксування часу і простору конфігурацій тілесних імплікацій залишає слід в пам'яті. Додамо, що відеозапис – теж своєрідна система нотації руху, віртуально зрежисованного на екрані.

Важливо зазначити, що такий образ хореїчності виводить поняття «хореографія» за межі сценічного простору. А з іншого боку, навпаки, розширює категорію сцени до комунікативного простору, де візуальний поворот робить її надзвичайно експансивно-драматичним концептом. Цей концепт намагаються осмислити дуже багато наслідників. Відтак, якщо говорити про якісь радикальні речі ритмології експресивних видах мистецтв, то, звичайно, треба окреслити обрій, горизонт культурологічної інтерпретації.

Здається, що тут може допомогти схема А. Тойнбі, викладена в його роботі «Осягнення історії», де він говорить, що найбільш конструктивним принципом культуротворення є трансформація дії. Щоб феномен

трансформації дії мав місце, необхідні індивідуальні або колективні події, котрими буде здійснена творчий акт як відповідь на виклик [208]. Цілісна фаза дієвої трансформації культури є рух уходу і наступного повернення. Ухід і повернення можна розглядати як двоактний ритм творчих актів, що здійснює процеси зростання ступенів свободи. Втім, ця бінарна, дихотомічна система хронотопу культуротворення визначає переддію і післядію, а власне сам процес події, зокрема танку не помічається. Отже, виклик і відповідь, рух і спокій, час і простір є своєрідними детермінантами віртуальної реальності танку, яку можна побачити, починаючи із фресок печер Аджарти і закінчуючи вже сьогоднішніми останніми реаліями інтерпретації танку у сучасних системах хореографії.

Хорея залишається в межах театральних систем хореографічної майстерності як певний інструментарій підживлення мистецтва танцю. Культурний і образний контексті тих чи інших реформаторів хореографії, якими були Моріс Бежар, Ролан Петі, Рудольф Нурієв, був побудований як образ уходу і повернення, образ часу, що утворює реальність абетки, алфавіту танцю, запозичується з грецької культури, класицизму, модерну.

Виникає монтаж атракціонів, гострих пластичних екзерсисів, хореографічних систем, які сформувалися в культурі ХХ століття. Ритмологія танцю – це та система, яка свідчить про те що, танок має метрику (екстенсивну – горизонтальну та інтенсивну – вертикальну), рух, динаміку, зберігає ритмоустрій як пластичне осмислення цієї реальності. Так чи інакше, категорія «ритм» стає наскрізним системоутворюючим фактором пульсації часу і простору, а власна метрика, система вимірювання часу та просторових реалій визначених в графематиці, пластиці, архітектоніці, дають можливість говорити, що відбувається певне чергування візуальних картин, мізансцен, чергування ходу і повернення.

Якщо пластика в Давній Греції, Давньому Римі, була елементом космологічно-культурного образотворення, а весь космос уявлявся як певна скульптура, антропоморфний простір, то вже пластика середньовічного

зразка динамізує та трансформує антропоморфний простір. Втім, раніше в Греції динамізували пластику Давнього Єгипту та архаїчних культур. Так, ритмодинаміка конфігурацій зображень у Давньому Єгипті прочитується як монтаж проєкцій: плечі – у фас, обличчя – у профіль, стегна, ноги – у профіль. Семантично важливі та ціннісно значимі частини тіла подаються у фас, а більш похідні – у профіль.

Синтагматика розподілу на зони сакральні зазначена. Бокові проєкції в давній Греції інтерпретуються як той ритм, який закладений у тіло людини. Ми вже бачимо внутрішню динаміку тіла, вібрацію хвиль складок тканини. Тобто формується та система, яка починає динамізувати простір. В Новому часові після Середньовіччя системи пластики надзвичайно трансформуються, це можна побачити в стилі модерн, а діяльність А. Дункан доводить, що разом з архітектурою, живописом відбуваються найяскравіші трансформації танцю.

Д. Баланчин перевтілює модерн у неокласику і до останніх років свого життя зберігає цей образ у танку. В. Ніжинський приніс у хореографію кінематографічні елементи, монтаж – це своєрідне повернення до Єгипту. Відбувається гостра трансформація кінематики, фасаду і бокових конфігурацій тіла, а їх сценічна розкадровка дає можливість більш архаїчних, орієнтованих на магію, ритуал, міф, інспірацій тих великих нормативів, нотацій записів руху, які шукають свої нарації у визначенні хореїчного простору.

Симбіоз, цілісність, пластичність, ритмологічність – це ті категорії, які свідчать, що категорія танцю стає одною із гармонізуючих, домінантних реалій сьогодення бачення культури в цілому як організму тілесного антропоморфного простору. Рушійний простір дискретизується в рефлексії, в ньому знаходиться траєкторії динаміки, знаходяться пластичні зони, епіцентри динаміки і спокою. Таким чином, архітектонічна цілісність рушійного, динамічного тіла людини створює певну тотальність порядку культури і порядку всесвіту.

Отже, в середині ХХ століття людина починає тяжіти до нотації власної динаміки не лише в танку, але танок стає певною метамовою, де мову міміки, пантоміми, силуету ми бачимо у блискучих чорно-білих стрічках кінематографу. Зображення дає експресивний простір, який потім переходить в систему вже новітніх, віртуальних, дизайнерських знахідок, зокрема до школи Швейцарського графічного дизайну.

Важливо також підняти тему амбівалентності та полівалентності гендерних ознак танку. Отже, розподіл на чоловіче та жіноче не був актуальним в палеоліті. Ми так звикли до понять «матріархат», «патріархат», чоловіче, жіноче, гендерне, що ми не можемо зрозуміти, що в ті часи існувала зовсім інша конфігурація, яку можна вивчити як полівалентність, тобто синкретизм чоловічого і жіночого витоків. Тобто, гендер характеризувався як своєрідний метасимвол, який вводив людину у простір уходу і повернення, адже смерть помічалась як ухід без повернення.

Полювання, які зображені в ритуальних печерах, так чи інакше, вводять нас в драму життя і смерті. Можна побачити на різних зображеннях один і той же мотив, де вбитий бізон, поруч вбито декілька людей – чоловіки і жінки, але знизу ми бачимо своєрідну нотацію події: померлих, будемо казати, героїв, які пройшли через ці випробування, позначали у вигляді фалосів, тобто образів вертикального самостояння людини в світі, а в іншому випадку – птахами на жердині, які фактично емблематизують жінку.

Полівалентність створює своєрідну хореїчність танку жіночих і чоловічих постатей, їх взаєморозподіл і взаємозаміну, де біполярність, дихотомічність, розчленованість створюють той загальний ритм чергування, що моделює устрій космогенезу у вигляді якогось загального великого танку. Ця міфологічність проходить у хореографію на межі ХІХ – ХХ століть, всі великі хореографи, великі системи танку так чи інакше тяжіють до міфотворчості. Ззовні міфологічність виражається як певна кінематизація, кінематографічне причитування ритму. Делькроз і інші теоретики

ритмопластики по суті прийшли до новітнього космологізму як засади танку. Адже в середині теоретичної конструкції ми бачимо той абсолютний міф, імагінативний Абсолют, де абстрактні скульптури ритмопластики здійснювали цілісність танку.

Дослідники, єгипетської і месопотамської культури Г. Франкфорт, Г. А. Франкфорт, Дж. Уілсон, Т. Якобсон пишуть: «Давні люди, як і сучасні дикуни, завжди розглядали людину як частину суспільства, а суспільство включене в природу, залежно від космічних сил. Для них природа і людина не протистоять одне одному. А тому їм і не повинні відповідати два різних способи пізнання. Природні явища постійно мислилися в поняттях людського досвіду, а людський досвід – поняттях космічних явищ. Саме тут ми торкнемось надзвичайно важливого для нашого дослідження розрізнення між давніми і нами. Фундаментальна різниця у відношеннях сучасної і давньої людини до навколишнього світу полягає в наступному: для сучасної людини – світ явищ є в першу чергу «Воно», для давньої, примітивної – він є «Ти» [229, с. 25].

Це відношення «Я» і «Ти», або зустріч двох воель, двох образів світу, двох носіїв цілісності, стає знов міфологічним, міфотворчим простором міфогенезу, хореїчного бачення людини. Отже, міметична жестиальність, єдність як полівалентна образність чоловічого і жіночого у танку створює не просто гендерний симбіоз, а нове прочитування образу кола танку як замкненого жіночого витоку, що є образом світу, образом Великої богині, образом повтору, уходу і повернення, а водночас розриву ладу, порядку в світі. Так, якоюсь мірою зупинки виходу із цього кола, протиставлення цьому колу – це, з одного боку, є моделі уходу і повернення, а, з іншого – це звернення до адаптації міфологічної цілісності культури, що зберігає танок в евритмічних реаліях, які так чи інакше повторюються і дають можливість побачити наскільки космологізм є актуальним зараз.

Танок лежить в основі тої жестиальної драматургії, що орнаменталізує все сутнє, свідчить про орнамент всього сутнього, який здійснюється і в

XXI столітті, і в неоліті, і в палеоліті. Важливо зазначити, що всі формотворчі пластичні екзерсиси, архітектоніка, тобто їх устрій, розгортка структурної цілісності моделі універсуму відображують ритмічний час і простір, моделюють ухід та повернення, все те, що можна зазначити як вертикальну метрику. Горизонтальна метрика як зсування динаміки на межу формуються у просторі сучасної культури у підвищенні темпу та атлетичних форматів танку.

Як у класичній культурі, так і в культурі молодіжній (хіп-хоп), культурі етнозангажованої, в реконструкціях втрачених мотивів танку, хоре-діях, в хоре-співах, в хореї як глибинному фундаментальному космологічному устрої утворюється комунікативна єдність людей як ритмічно-танцювальний образ, сутність якого полягає в імагінативній орнаменталізації часу і простору. Тобто, космологічна єдність стає наскрізною інтуїцією хореїчності культури в цілому.

Відтак, танок є одною з глибинних інтенцій християнської літургії. Не можна недооцінювати його значення у нотаційному, будемо казати, палеографічно зазначеному вигляді. Граматологія, внутрішня співмірність бачення різних видів мистецтв як ритмодії є завжди пріоритетною для культури. Письмо як нотація руху взагалі визначається двома видами фіксації: континуальним наскрізним потоком і дискретним, розбитим на фази, на чергування фасових та бокових зображень фігури та ін. Феноменологічно домінує континуальний, динамічний, архітектурно задіяний жест номінації і дескрипції руху, і водночас дискретизація, монтаж, візерунок залишаються одним із тих важливих засобів дискретного опису синхронії внутрішньої літургії хореїчного простору, який власне здійснюються як драматично-фіксований, нотований та візуально сформований образ ідеалу, Абсолюту.

XVII столітті в Італії стає батьківщиною опери, де балет спочатку не розумівся як окремий жанр хореографії, але існував як певна острівна онтологія, вставка, доповнення оперного мистецтва. Згодом він

виокремлюється від опери, стає самостійним жанром. Але тепер в операх вставки балетного характеру не лише збагачують драматургію, але й стають певною емблемою оперного мистецтва, де вокал потребує пластичного доповнення. Хореографія Відродження, бароко свідчить про те що, хореографія, дивертисменти як видовищні субструктури були монументальним величезним простором, який раптом стискується, позбавляється широкої графематики і синтагматики площі, починає жити, як в печері, достатньо у вузькому і структурованому просценіумі. Просценіум – це своєрідна вертикалізація сцени, межа сцени, де обрив вниз хореїчної ями, вихід на глядача завжди говорить про межовість того комунікативного простору, який визначається як сценічна вигорodka або сценічна реальність помосту, піднятого над образом буденності.

Сцена як поміст, піднятий над землею, переутворюється у комунікативні строї рефлексії хореографу вже не піднятої над світом, а зануреної у пристрасті хаосогенного середовища. Втім, цей стрій має бути осмислений як культуровимірний простір. Тобто відбувається рух від синкрез хореографічної культури до синтезу, від її міфологізації до індивідуації. Це той концептуальний простір, який формується у поезиці танку В. Ніжинського, Д. Баланчина, С. Ліфаря і ранніх танцювальних екзерсисах ХХ століття. Отже, важливо зазначити міфогенез, хореїчність як глибинні імпульси своєрідного неодіонісизму, ескалація пристрастей, що походить від Давньої Греції, адже було помічено сучасними хореографами як певний фактор виховання смаку.

Ф. Ніцше гостро помічав поштовх, який походить від діонісійського хмелю: «Було більш виграшним для естетичної науки, якби не лише шляхом для логічного розуміння, але і шляхом безпосередньої інтуїції ми прийшли до порозуміння того, що поступовий рух мистецтва пов'язаний з подвійністю аполлонівського і діонісійського витоків, подібним же чином, як народження стоїть в залежності від подвійності статей, у безупинній боротьбі і лише періодичному наступаючому примиренні. Назву цю ми запозичуємо у греків,

пояснюючи тому, хто в силах зрозуміти глибинні езотеричні вчення в сфері поглядів на мистецтво не з допомогою понять, але саме в чітких образах світу богів.

З їх двома іменами божеств мистецтв Аполлоном і Діонісом пов'язане наше знання про ту величезну протилежність в походженні і цілях, яку ми зустрічаємо в грецькому світі між мистецтвом пластичних образів – аполлонічним – і непластичним мистецтвом музики – мистецтвом Діоніса; ці два різні напрямки діють поряд, частіше у відвертому розбраті між собою і взаємно побуджуючи один одного для нових породжень, щоб увіковічнити боротьбу названих протилежностей, тільки мабуть поєднані одним загальним словом «мистецтво»; доки, зрештою, чудодійними метафізичним актом еллінської «волі» вони не з'являться поєднані у постійну подвійність, і в цій подвійності не складуть нібито діонісійського, нібито аполлоністичного твору мистецтва трагедії» [165, с. 59].

Ми не дарма привели таку довгу цитату, щоб зрозуміти, що гормонізована, завершена аполлонівська пластичність і розчинений хаос діонісизму на сцені не можуть існувати один без одного. В європейській культурі вони існують поруч. Вяч. Іванов довів, що діонісизм як богосходження, як певний прорив, є жертвна містерія європейської культури: «Вишукуючи точного і справедливого відображення діонісійської ідеї, її сакральної формули, які б поєднували всі прояви цього містичного почуття як в окремих культурах, так і в міфу, всенародному духовному розумінні і творчості, – ми зупиняємося на понятті «пристрастей», з його корелятивним терміном, який є «очищенням», і визначаючи природу та конкретно-обрядовий сенс цього явища, приходимо до висновку, що віра в бога, що страждає, є, передусім, патетичним і катарсичним принципом еллінського релігійного життя» [165, с. 200]. Катарсична природа експресії танку проявляється як невгамовний діонісійський екстаз та структурна режисура руху.

Можна продовжити цитувати Вяч. Іванова у зіп'явставлені з ідеями Ф.Ніцше, їх сентенції визначають ще один контекст експресії як витоку формотворчості – діонісійський вимір, співмірний хаосогенному середовищу мутагенного простору сучасної культури, в якому виникають атрактори – зони гармонії, спокою, атракції, уходу від світу [92]. Виникає надсвіт – креативні епіцентри культуротворчості, які моделює сучасна система хореїчного, орнаментального та динамічного, ритмічного бачення світу. Ритмологія – це система інтерпретації, що характеризує ту цілісність, яка виникає в насиченому образотворенні під впливом синестезії, єднання зору та слуху, кінесики та пластики як певної співмірності інтенцій формотворення. Ритмологія – це та цілісність, яка поєднує в собі вид, форму, орнаментальність як розчинений простір тілесних презентацій.

Отже, експресивні види мистецтва, а їх квінтесенція – хореографія – це внутрішній симбіоз слова та дії, пластичної, візуальної експресії. Все це можна визначити як своєрідне структурування естетичної реальності. Якщо звернутися до глибинних онтологічних імплікацій, то можна визначити, що ритмологія починає свої формотворчі експресивний рефлексивний імпульс оцінки сутнього в піфагорейзмі. А. Ахутін пише: «Якщо б світ був одночасно музичним інструментом і звучним твором, і всі єства у ньому, включаючи богів і людей, були б свого роду, звуковими єствами, що входять у відносини гармонії або дисгармонії, яка визначається точними числовими відносинами, то піфагорійці, і справді могли б бачити музику як філософію (точніше саму софію, мистецтво світоустрою), в теорії музики – чисту космологію (теорію всезагальної побудови сутнього), а в арифметиці – початки подібної теорії, або теоретичну онтологію і ноологію, тобто теорію того, що несе в собі витокі всіх «епістем» і «технік» [11, с. 295].

Отже, аскетика і терапія піфагорейського образу життя, гармонія як ритмопластика, форма, міра – це ті інтуїції, які поєднуються з ейдесом (розумним видом), поєднується з імагінацією, переведенням руху експресії в образ, а образ визначається як полімодальна цілісність, яка структурується і

характеризується його внутрішньою динамікою, де екстероцепція, інтероцепція, пропріоцепція як психологічні визначення полімодального зчитування образу дають можливість зондувати зовнішній світ, внутрішній світ, мати вертикальний образ самостояння людини в світі. Відтак, в такому синтетичному просторі відбувається внутрішнє танцювання (згадайте, що всі діалоги Платона протанцьовувалися) імагінативного Абсолюту як образної єдності людини і світу.

Цього вже достатньо, щоб зрозуміти, що динаміка танку, яку потрібно інтерпретувати як метафізичну універсалію культури, структурує ту конфігурації культуротворчості, які можна зазначити як ритмологію, рушійний і водночас пластично-динамічний простір пересування, мандрування, а також статичності, фіксації зображень, конфігурацій і тілесних визначень, орнаментальності всього сутнього. Про орнаментальність як настанову культурного будівництва, де фази орнаменту відповідають космогонічним циклам пише Ю. Легенький: «Орнаментальні фрази розчиняються, виникає світ самодостатнього розшарування лінійного, пружного руху. Тобто можна сказати, що парадигма обміну спонукає до зовсім іншого типу орнаментальності сутнього. Меандр є скрученим, обернутим навколо власної осі, простором саморуху елементу орнаменту. Ритмічний алгоритм елементів орнаменту закручується, повертається, знов закручується і знов повертається» [117, с. 123]. Фактично орнамент інтерпретується як танок, саморушійний елемент гармонійного динамічного цілого античного космосу.

Можна зазначити що, ці публікації говорять про те, що ритмологічний образ світу, так чи інакше, шукав свого доповнення. І це доповнення вже в давньогрецькому світі визначається як аретея. «Аретея» – добро, добродій, якість, доброзичливість, здібність – фізична і моральна, мужність, хоробрість [170]. Аретея корелює з латинським «virtus», що власне є синонімом «аретея» і фактично повторює всі його значення. Тобто ми бачимо що, віртуалізація сьогоденної реальності або локалізація хореїчного

комплексу орнаментальності буття, несе в собі комплекс аретеї, давньогрецької категорії, яка більш глибоко свідчить про арт-терапію як внутрішню структуру образу танку.

Відтак, арт-терапія здійснюється як можливість праці з віртуальними об'єктами, які космологізуються і структуруються як певні імагінативні ритмологічні системи. Тобто така віртуальна конфігурація, як аретезація, в певній мірі визначає найголовніші цінності танку, що виноситься назовні. Це свідчить про те, що віртуальна реальність як реальність експресивна, як сучасний міф, в який можна увійти, а вийти не можна (вихід визначається засобами рекламних вставок, реінтеграції, дезінтеграції зображувального ряду) свідчить про певний прорив континуальності послідовного потоку образів. Отже, аретея – це своєрідний давньогрецький вимір, який свідчить про індивідуально-особистісний вимір здійснення танку (танку візуального, актуального, кінематичного).

Тобто танок приходиться майже у всі види мистецтв та жанрові визначення сучасних арт-практик, стає інтерпративним механізмом культуротворчості. Граматика танцю, набір формотворчих елементів, його пластичні, архітектонічні, сценічні, синтетичні реалії породжують хореїчність, орнаментальність, яка дає можливість тої арт-терапії, яка здійснюється на глибинному рівні синестезії як певних метахудожніх та полімодальних імплікацій образу, що походять від синкретизму і симбіозу артефактів художньої культури. Їх можна визначити як хореїчність або орнаментальність буття.

Носов пише про онтологічний статус аретеї як поліонтичний, тобто поліфонічний вимір суб'єктності події на сцені. Він говорить про два типи соціопрагматики танцю: «Аретея» має два сенси. Перший – тип практики, практична частина віртуалістики, другий – власне практичний вплив. Потрібно відмітити, що в полісемантичності слова немає великої нестачі. Наприклад, термін «терапія» свідчить про розділ медицини і про конкретний засіб лікування хвороби» [170, с. 195]. Так, поєдналися реалії арт-терапії та

диференційної терапії культури. Учений говорить про єдність онтичного і онтологічного, єдність Абсолюту та його імагінативних субструктур, образних реалій. Це може бути художній образ, може бути образ, зафіксований на плівці, цифровому відео. Адже, якщо виникає вимір абсолютного, ідеального, то виникає велика форма як той ґрунт, який стає основою моделювання світозабудови. Тоді фактично формується та реальність, яку можна назвати аретесею, арт-терапією як своєрідний, експресивний потік виникнення міфотворчої реальності танку.

Можна сказати що категорія „поліонтичне” – це достатньо цікава реальність, коли онтичне як внутрішньо існуюче у свідомості буття, за М. Гайдеггером, плюралізується. Тобто віртуальна реальність танку як поліонтичне, що здійснює поліморфну модель міфологізації реальності в експресивних видах мистецтв, характеризується терміном «аретея».

Якщо пунктирно зазначити хореографічні системи, які виникають на початку ХХ століття, а потім вже формуються постмодерній хореографії, то це рефлексія хореографів. Г. Баланчин – один із цікавих неокласиків не був таким ортодоксальним, як Ніжинський, створював інсталяції одвічної гармонії. Після того, як Баланчин важко захворів, С. Дягілев його замінив С. Лифарем, хореографу нічого не залишалось, як кинути сцену в Парижі і створити свою школу. Після смерті Дягілева Г. Баланчин від’їжджає у США, створює оригінальний балет, готує свої кадри. Фактично у цій небалетній країні створюється стаціонарний театр, що символізує злет хореографічної культури.

В. Гаєвський так відмічає доробок Г. Баланчина: «Необхідно додати, що Баланчин як хореограф мислив не просто як музикант, він стає співучасником музичного процесу в балеті, співучасником поміркованим і, разом з тим, надзвичайно вольовим. Він не просто реформував хореографічну мову. Реформи проводилися так, що танок стає відповідним нормам сучасної музики, новим почуттям ритму. Неокласицизм Г. Баланчин перекладав як на традиційні партитури, так і на авангардні. Бах, Моцарт,

Чайковський, Бізе переводилися в хореографічний план частково, саме тими засобами, що і Стравінській, і Веберн, і Хіндеміт. Стиль у Баланчина був присутнім з самого початку, але з роками він ускладнювався» [50, с. 100].

У 1904 році, Г. Баланчин ставить «Чотири темпераменти», блискучий балет, який утворюється в його концепції тілесної, ритмічної композиції. Виникає певне хореїчне багатоголосся, де балет стає своєрідною системою зіткнення мізансцен як пластичних організмів, певних конфігурацій поетики жестів, розгорнутого динамічного простору експресіоністичних ритмічних ліній і чітко зазначених домінант системотворчих структур. Тобто його роботи «Серенада», «Чотири темпераменти» розпочинають нову лінію образності, яка трансформує класичну культуру балету. Після балетів «Фавн», «Аполлон», які ставить В. Ніжинський, можна говорити про два паралельних стиля або світоглядних інтерпретацій танку. У Ніжинського домінує графіка, силует, ерос як імагінація кубізму. У Баланчина ерос перетворюється в етос, що трансформує всю систему. Тобто можна говорити що це онтичні, духовні трансформації, які спонукають до трансформації іконографії, а фактично і самого стилю хореографічної культури.

Більш пізня хореографія, зокрема балети в певній мірі вже розхитують поетику класичному типу. Такі балети, як «Пікова дама» Алана Петі, перетворюються на своєрідний полістилічний напрям. Культ масовості, серединного рівня, вуличної повсякденності набуває своєрідної екзальтованої реальності. Традиціоналістський пафос Мориса Бежара тяжіє до філософських, культурологічних інтерпретацій фольклору, які, так чи інакше, теж існують між гламур і треш-культурою. Революція Бежара не була попсовою, вона була занадто інтелектуалістською, залишилася в рамках хореографічних систем, адже, як не дивно, була орієнтована на естетику неокласицизму Дж. Баланчина, хоча для нього вона виглядала б дуже екстравагантною.

У незалежній Україні синтетичні тенденції особливо яскраво визначилися в синтетичному жанрі стендап. Це гумористичні номери розмовного жанру, головними характерними особливостями яких є наявність великої кількості інтерактивних, яскравих костюмів та присутність як м'яких жартів, що можуть бути побудовані на інтелектуальній грі слів, цікавих історіях і витончених сюжетах, так і брудних, які нерідко переходять всі морально-етичні межі, примушуючи глядача відчувати дуже змішані почуття. Стендап як новітня форма розмовного жанру на естраді набуває все більшого поширення, збираючи мільйони глядачів по усьому світу, адже в ньому завжди розкриваються актуальні, гостро соціальні, близькі глядачу теми. Сьогодні у телевізійному просторі можна спостерігати безліч гумористичних передач, шоу, естрадних концертів, в яких стендап є невід'ємною складовою сценічного дійства.

До репертуару стендап-коміків, як правило, входять авторські монологи, короткі жарти, історії та імпровізація з залом. Стендап можуть виконувати коміки, які використовують в комедії музичні інструменти (музична комедія), червономовлення, фокуси та інше.

Прорив у формі стендапу відбувся в Америці в кінці 60-х-початку 70-х років ХХ століття з появою Ленні Брюса – сатирика з витонченим гумором, хулігана та лихослова. Ленні Брюс неодноразово піддавався арештам за непристойність своїх виступів. Цензура була нещадна до Брюса і його матеріалу. На його концертах чергували поліцейські, які були готові схопити виконавця після першого вимовленого нецензурного слова. Однак він знайшов спосіб обійти заборони: за законом Брюсу було заборонено вживати нецензурні слова, перебуваючи на сцені, а тому під час виступів він використовував мікрофон з довгим шнуром, який дозволяв йому час від часу виходити з клубу на вулицю і звідти вимовляти все, що було заборонено на сцені.

Не можна також забувати величезний внесок Енді Кауфмана, який використовує кілька альтер-его у своїх виступах, які, по суті, не можна

назвати стендапом у звичному розумінні поняття. Однак саме він є одним з першовідкривачів формату «Deadpan-комедії», в якому комік навмисно зображує відсутність емоцій, зберігаючи серйозний вигляд під час чергового жарту. Цим прийомом надалі користувався не один стендап-виконавець, згадаємо того ж Джиммі Карраабо Стівена Райта. Розвиваючись, комедійні клуби Сан-Франциско і Нью-Йорка відкривали свої двері для прихильників неполіткоректного гумору, за який деяким, навіть, доводилося відповідати перед законом [212].

Вплив засновників розвинуло таку форму як стендап. Тож з'являється нове покоління стендап-коміків: Едді Мерфі, Білл Хікс, Робін Вільямс, Крісс Рок і Луї Сі Кей, які зі своїми сатиричними монологами розбивали існуючі стереотипи і змушували глядача задуматися про те, що відбувається навколо. Коміки вбирали в себе реалії навколишньої дійсності, жанр набував нових сценічних прийомів і методів, а в процесі сміливих експериментів з даною формою, народжувалися абсолютно нові формати виступу [227]. У кожного з них свої особливості, переваги та арсенал виразних засобів. Серед найвідоміших видів стендапу треба відмітити: цілісний монолог, уанлайн (“в один рядок” – набір з коротких жартів), імпровізація або оригінальний підхід (музичний або візуальний стендап).

У величезній кількості комедійних персонажів, так чи інакше пов'язаних зі стендапом, не так легко знайти щось спільне. І все ж можна виділити декілька особливостей, притаманних більшості виконавців. Серед них – мода на яскраві сценічні образи і костюми, що є прямою спадщиною клоунського минулого. При чому кожному коміку властиво вибирати неповторний, яскравий стиль, який легко запам'ятовується глядачеві – незабутній червоний костюм Річарда Прайора і яскраві блискучі наряди Едді Мерфі вважаються їх візитними картками.

Специфіка проведення стендап-концерту свідчить про безпосередню близькість публіки і андеграундну атмосферу, що сформували особливий попит на перевагу чорного і “блакитного” “black comedy / blue comedy”

гумору в матеріалах більшості популярних виконавців. У підвалах застарілих барів не соромилися говорити на тему расизму і гомофобії, сексу і наркотиків. Можливо, подібна свобода і призвела до зростання популярності стендап уявлень, адже завжди те, що заборонено, приваблює найбільше. Бажаючих послухати колочі, а часто і просто образливі монологи майстрів чорного гумору збиралося все більше і більше. Звичайно, були і винятки, прихильники м'якої комедії, заснованої на інтелектуальній грі слів або більш витончених сюжетах.

Головною характерною особливістю стендапу прийнято вважати присутність великої кількості інтерактиву – взаємодії з аудиторією, при якому жарти народжуються зі спільних імпровізацій з аудиторією, будуються на живому спілкуванні або все тому ж висміюванні окремих гостей з аудиторії. Одним з найбільш іменитих майстрів імпровізації прийнято вважати Робіна Вільямса, популярність якого полягає у його неперевершеному вмінню складати «на ходу» короткі сценки за заявками аудиторії. Такий формат так зацікавив аудиторію, що втілюється в появу величезної кількості спеціалізованих колективів і театрів імпровізації, які відкривають свої двері поціновувачам гумору, що народжується прямо на сцені.

У сучасному світовому стендап-мистецтві існує безліч талановитих стендап-коміків. Серед них можна виділити наступних, чії виступи вражають індивідуальністю та оригінальністю: неординарний підпільно-інтелектуальний англійський комік Стюарт Лі створює яскраві стендап-видовища. Його можна віднести до числа «серйозних» коміків, які використовують гумор як спосіб розкриття серйозних проблем, на протигагу «просто-комікам», «розважальникам». Його виступи вирізняються неквапливим темпом, що створює ілюзію імпровізації. Стюарт активно використовує «постіронію», тобто іронію над іронією, іронія над собою.

Виступи австралійського коміка Тіма Мінчіна вирізняються епатажністю, яскравістю, неординарністю. Сам Мінчін описує свою

творчість як «смішне кабаре-шоу» і бачить себе в першу чергу музикантом і автором пісень, а не коміком; його пісні, за його словами, «так виходить, що веселять». Він обґрунтував синтез музики і сатири в одному з інтерв'ю: «Я хороший музикант для коміка і хороший комік для музиканта, але якщо займатися чимось одним, не знаю, наскільки добре це вийде [156].

Луї Сі Кей – головний американський комік 2010-х років. Перший значний успіх Луї пов'язаний з підкреслено чесними, часто непристойними, самозневажливими жартами про сімейне життя: батьківство, розлучення, сексуальне життя в шлюбі і т.д. Він практично ніколи не виходить за рамки комедії спостережень, але, демонструючи цінності та смисли, які стоять за будь-якою повсякденною ситуацією, виходить на майже екзистенціальний рівень буття [132]. Улюблений прийом коміка – шокувати глядача. Він зрозумів це після багатьох років посередніх виступів, коли вважав за краще відразу і ненависть, чим байдужість публіки. Він шокує, а потім змушує сміятися над цим. Луї Сі Кей розвіює будь-яку оману і висміює те, про що не прийнято говорити погано. Наприклад – маленькі діти. У Луї ростуть дві дочки і, навіть, коли старша була ще немовлям, він “підірвав” зал чесними і точними спостереженнями про неї, висловленими в дуже жорсткій формі.

Переходячи до розгляду сучасного стану стендап-програм у вітчизняному просторі треба зауважити, що історія розвитку такого популярного жанру дуже специфічна, коли мова йде про Україну. Подібні до стендапу форми розмовного жанру зародилися ще в старовинних народних гуляннях, скомороших ігрищах, де разом з танцями, піснями, грою на різних інструментах (дудках, домрах, гудках, гусях), з водінням ведмедів, звучали частівки та розповідалися гумористичні монологи. Надалі ця форма історично розвивалася, формувалася та вдосконалювалася як складна організаційна структура вже у Радянському Союзі. У цей період велику кількість монологів жорстко скасовували цензурою, а недоліки текстової складової доводилося наповнювати акторською грою.

Сьогодні на естраді та у телевізійному просторі України можна спостерігати безліч гумористичних передач, шоу, естрадних концертів, в яких стендап є невід’ємною складовою дійства. Щоб краще оцінити сучасний стан естрадного стендапу як новітньої форми розмовного жанру на естраді, перейдемо до детального розгляду найпопулярніших стендап-шоу в Україні:

“Розсміши коміка” – гумористичне розважальне шоу, в якому будь-яка людина з почуттям гумору має можливість виграти грошовий приз. Для цього учасникам потрібно змусити сміятися чи хоча б викликати легку посмішку зіркових коміків. Експертами з жартів на шоу “Розсміши коміка” виступають Володимир Зеленський і Євген Кошовий.

“Розсміши коміка. Діти” – розважальне гумористичне шоу виробництва студії “Квартал 95”. В проекті беруть участь артистичні діти у віці від 5 до 13 років. Їх завдання – протягом хвилини змусити посміхнутися хоча б одного з двох членів журі. Зоряні коміки проекту – Володимир Зеленський і Євген Кошовий. Ведуча – Настя Каменських.

Студія “Квартал 95” – це поєднання гарного гумору і позитивного погляду на життя, актуальності і гострої політичної сатири, а також орієнтація на загальнолюдські і сімейні цінності. “Квартал 95” завжди включає в програму виступи стендаперів. Найбільш відомий серед них – Валерій Жидков. Студія була заснована в 2003 році Володимиром Зеленським, Сергієм і Борисом Шефір і на сьогоднішній день посідає лідируючу позицію у вітчизняному естрадному просторі.

“Вар’яти” – це єдине в країні гастролуюче україномовне шоу. Створено в 2010 році кращими представниками українського гумору. Шоу позбавлене російської мови та нецензурної лексики, практично відсутні жарти “нижче пояса” та на політичну тематику – переважає побутова тема. Очільник шоу- відомий український телеведучий Сергій Притула. Сьогодні до складу Вар’ятів входять артисти: Володимир Жогло, Володимир Ковцун, Віталій Тильний, Сергій Полупан, Валентин Сергійчук та Сергій Притула.

За сім років існування артисти об'їздили майже всю країну і провели близько ста концертів. Гумор Вар'яти-шоу зрозумілий кожному. Стосунки між чоловіком і жінкою, тещею і зятем, батьком і сином, начальником і підлеглим – більшість історій для своїх мініатюр артисти беруть з власного життя. Тому це шоу по-справжньому можна назвати народним. “В нашому арсеналі гумористичні сценки, монологи, пісні і все те, що здатне викликати у публіки здоровий сміх, який переходить в гомеричний регіт” — говорить про шоу Сергій Притула [67].

“Мамахохотала” – перша в Україні студія, яка вивела жанр стендап-комедії на TV. Протягом 3-х років було проведено велику кількість як сольних, так і спільних стендапів і відкритих мікрофонів. Перший сезон шоу Мамахохотала складався з стендап виступів коміків студії. Стендап Євгена Яновича – “Перший. Сольний. Смішний” був знятий і показаний в ефірі телеканалу НЛО TV. Над проектами студії “Мамахохотала” працює колектив з понад 30 осіб. “Мамахохотала” була створена в 2012 році, перетворившись з успішної команди КВН в гумористичну студію. У 2012 році Forbes відзначив “Мамахохотала” як один з найуспішніших студентських стартап-проектів в Україні. У 2015 році гумористичне шоу студії “Мамахохотала” було номіновано на національну премію “Телетріумф”.

“Вечірнє гумористичне шоу Мамахохотала” – естрадне гумористичне шоу, створене на базі студії “Мамахохотала”. У репертуарі шоу: мініатюри з повсякденного життя, обговорення актуальних тем, а також неперевершений Рафік Рафікович зі своїм оригінальним музичним репертуаром і роялем.

“Великий Український стендап” – низка живих концертів у жанрі стендапу від фіналістів першого сезону телепередачі “стендап Шоу”, організаторами якого були Андрій Шабанов та “Новий канал”.

“Стендап Сутичка” – естрадне стендап-шоу, жорстка і безкомпромісна сутичка кращих стендаперів Києва. Артисти не тільки розповідають свої гострі жарти, але і імпровізують на очах у глядача, і саме глядач вирішує хто вийде переможцем у цій стендап сутичці.

“Великий підпільни йстендап” – гумористичне сценічне дійство для поціновувачів нової української комедії.

Що ж до безпосередніх майстрів цієї форми серед український стендаперів варто, перш за все, відмітити виступи його засновників: Верка Сердючка, Дядя Жора, Сергій Притула, Андрій Молочний, Валерій Жидков та ін. Розглядаючи молоде покоління майстрів, вражають виступи таких виконавців: Бекір Мамедієв, Юрій Громовий, Свят Марченко (“Мамахохотала”), Андрій Колмачевський (переможець “Ліги Сміху” у складі команди “Два капітана-1955”), Володимир Ковцун “Владзьо” (“Вар’яти”), Наталія Гарипова (переможниця проєкту “Розсміши коміка”) та ін.

Проаналізувавши історію виникнення та становлення стендапу, зокрема в Україні, можна стверджувати, що за весь час існування ця форма експресивних видів мистецтв пережила немало труднощів на шляху свого розвитку. Зародившись у мюзик-холах на території Англії та прийшовши у США разом з артистами водевілю, стендап перемістився на сцени комедійних клубів та клубів для робітників, де виступи артистів-коміків постійно піддавалися жорсткій цензурі. Не зважаючи на це, дана форма продовжувала розвиватися, набуваючи все більшої популярності. Завдяки величезному вкладу засновників стендапу, він постійно удосконалювався, набував нових сценічних прийомів та методів. З’являлися нові покоління стендап-артистів з новими баченнями та підходами, завдяки чому, в процесі сміливих експериментів, створювалися нові формати та стилі виступу.

Сформувавшись і затвердившись у системі сценічних мистецтв Заходу, стендап набуває широкого розмаху і у вітчизняному культурному просторі. Сьогодні на естраді та телебаченні можна спостерігати безліч гумористичних передач, шоу, естрадних концертів, в яких стендап є невід’ємною складовою дійства. Майже в кожному розважальному закладі проводяться стендап – вечірки. У різних містах країни стає традиційним проведення сольних стендапів молодими коміками. Сучасні українські

стендап-коміки вражають глядача своїми яскравими та неординарними виступами.

3.2 Генетичний алгоритм у сучасних конструктивних мистецтвах

Отже, ми попередній розділ присвятили майже цілком танку та естрадним екзерсисам. Зараз варто теж обрати мистецтво, яке є лідером у просторових мистецтвах. Звичайно, таким є архітектура. Постмодернізм висуває архітектуру на перший план як плацдарм проектних, а також самодостатніх естетичних експериментів, які створюють тотально напружений драматичний простір зондування лабораторії природи, використовують стратегію генетичного алгоритму і намагаються здійснити так звану «нелінійну архітектуру». Все це є пошуками нової гармонії, нової проектної і водночас будівної парадигми, де гармонія стає певною натурреальністю, яка спирається на ту глибинну натурфілософію, яка і присвячена «обслуговуванню» цього дивного процесу радикального заперечення культури в цілому.

Самовизначення новітньої проектної культури як цілісності посткультурної реальності, за В. Бичковим, деконструкція як провідний принцип постмодерністської естетики в цілому, гіперкритичний інструментарій застосовується у проектних реаліях культури сучасності. Стильове формотворення стає маргінальним типом мислення та усувається як головний елемент постмодерністської творчості. Вже нікого не цікавить планування, тектонічні злами форм, зсув і трансформація конструкцій. Навіть звернення до авангардних проектів, як це було в класичній деконструкції від архітектури, вже не цікавить продуцентів образів нелінійної архітектури.

Це радикальний, будемо говорити, ухід від постмодернізму. І. Добріцина в книзі «Від постмодернізму до нелінійної архітектури» зазначає, що архітектура вже не може характеризувати себе як альтернатива

попереднім стилям, як їх перевтілення, деконструкція, вона стає радикально іншою. Цей радикалізм архітектури, звичайно, цікавий власно створенням тих систем організації, які формуються як певна проектна надреальність культуротворення. Якщо музика, література, навіть образотворче мистецтво все ж таки винесли на перший план систему деконструкції як систему симулякрів, іронію, гру та успішно продовжують функціонувати за правилами постмодерністської парадигми, то архітектура радикально заперечує поетику постмодернізму, уходить від систем діалогу (полілогу) культурних цінностей.

Якщо раніше ти ж самі провідні модерністи пост-архітектури Роберт Вентурі, Френк Гері говорили, що вони створюють систему діалогу з попередніми культурами, що головне звернутися до Іншого, до радикально Іншого нової доби, то зараз про цей діалог не йдеться. Актуальність звернення архітектури до натурфілософських теорій підживлюється таким екстремальним типом проектної реальності, як феномен поля, складки, за Ж. Дельозом, а також феноменом тіла без органів А. Арто, феномен різомі, що стає засадою теорії тисячі можливих площадок формотворення (плато) для зростання проектних парадигм, які змагаються одна з іншою.

Можна стверджувати, що Пітер Ейзенман і Заха Хадит з їхньою ранньої поетикою деконструкції теж поступово переходять у вимір нелінійної архітектури. Приклад застосування генетичного алгоритму у Пітера Ейзенмана – це Аронофф центр, у Заха Хадит – всі її останні роботи. Прикро, що її смерть обірвала багато розпочатих проектних ідей, зокрема стадіон в Токіо. Адже, зараз після смерті провідного архітектора західної цивілізації її проектні моделі починають адаптувати молоді архітектори. Так, з одного боку, домінують, якщо не інопланетні конфігурації – гіперпластичні, нелінійні форми, а з іншого – та драматична низка формотворчої експансії, яка складає вже стратегію пост-пост-модерністського руху.

Чому пост-пост? Тому, що це вже не постмодернізм, це інша реальність, яка осмислюється в роботах Р. Вентури, Ч. Джексона, Д. Лебескінда, К. Куракави, Ф. Гері і багатьох інших архітекторів як ареал „метамодерну”. Скрізь є наявними аспекти зондування досвіду природної лабораторії формотворення, її креативності. Дослідники, які займаються нелінійною архітектурою, зокрема І. Добріцина, Г. Лінн, Г. Мілінецький, Л. Стародубцева, Л. Тарасова, Л. Черногор та ін., намагаються характеризувати широку конфігурацію архітектури постмодернізму та пост-постмодернізму, яка утворюється в різних реальностях формотворення – у містобудуванні, архітектурі будинків, дизайні.

Якщо, за Ю. Габермасом, відношення модерну і постмодерну утворюють широкий вибір, мімікрію раціоналізованих візуальних моделей, то пізніше виникає трьохчастна система: класичний, некласичний, постнекласичний світ, пов’язаний зі стильовими вимірами. Важливо визначити іманентні, глибинні переходи з одного простору формотворення в інший. Постмодернізм власно – це та стильова номінація, де постмодерн як епохальне явище асоціюється з деконструкцією. Отже, ми зазначили дихотомію „деконструкції – генетичний алгоритм” як реалії, котрі структурують сучасний підхід щодо конфігурацій гармонії, визначення адекватних механізмів формотворення у конструктивних мистецтвах.

Якщо говорити про модерністський імпульс, то, звичайно, краще починати з Ле Корбюзьє, який чітко зазначив це в певних максимах. Наприклад, чого варті його метаморфози «дорога ослів і дорога людей», якщо осел іде, блукаючи, то людина іде рівно. Чого варті його п’ять принципів архітектури, чого варті його дихотомія природи і культура, де Корбюзьє фактично фабрікує утопію «зеленого заводу». Це є зародки екологічного підходу [118]. Г. Земпер в «Практичній естетиці» створює ейдос позитивістської еволюції в культурі, де тектоніка стає засадою формотворення, пов’язаного з дизайном, з машинною генерацією гармонії [85]. У. Морріс уникає крайнощів техносфери, техногенезу, говорить про

красу землі, про симбіоз художнього образу і техніці. Історія ремесел у нього – це скоріше утопічний і водночас міфологічний образ майбутнього як розумного, більше того, міфологічного ремесла, що утворюється у просторі культури [159].

Деструкція класики, декомпозиція, руйнування класичних композиційних систем, механізмів формування класичних структур перетворюється в деконструкцію як певну перекомпоновку елементів твору. Стають найважливішими пріоритетами: віталізм, біоніка і моделюючі принципи організму, де віталізм як застигла модель космосу корелює з теургізмом – божественним витком творчості, а цей виток творчості знов-таки шукають в природі.

Ранні роботи К. Малевича, фактично його маніфести, які стали засадою новітньої архітектури, роботи К. Мельнікова, Е. Лисицького були більше метафорами, ніж архітектурою, хоча у Мельнікова вони вже побудовані. Д. Аркін пише про те, що формується новий тип підходу до архітектури [7]. О. Габричевський визначає архітектуру досить широко, як побудову взагалі. Книги З. Гідіона, Р. Вентури, Ч. Дженкса, К. Фремптона стають тими джерелами, які формують архітектурний постмодернізм як тип рефлексії [41; 58; 78; 231]. Книги «Сучасна архітектура» К. Фремптона, а також «Простір, час, архітектура» З. Гідіона – це своєрідні компедії або архіви часу архітектурної творчості [231; 58]. В наше завдання не входить дати хоч будь-який приблизний опис джерел, головне визначити основні тенденції гармонізації архітектурної творчості в просторі ХХ століття.

Якщо модерністська архітектура вбачила гармонію на підставі прямого куту, то постмодерністська архітектура визначала її спочатку в рамках семіотичного повороту, а потім вже в рамках візуального повороту, що так чи інакше трансформується в архітектурній практиці як вибір пріоритетних формотворчих парадигм. Культуротворчі настанови архітектурного дизайну пов'язані з тим, що такі радикальні засоби моделювання простору, як аллюзіонізм, натяк, іронія стають вже є не такими важливими, вони працюють

як інерційна фаза, що зберігається у просторі архітектурної гармонії. Адхок – привлаштування до данної мети – це термін, який вводить Ч. Дженкс, що визначає буквально орієнтацію на споживача. Принципи ахокізму є принципи тої соціопрогматики, яка, так чи інакше, пов'язана з американською культурою. Втім, принципи позиції постмодернізму Дженксоном сформовані досить давно (1966 рік). Він їх визначає тринадцять:

«Основні цінності:

1. Амбівалентність має більшу перевагу ніж одновалентність, уява краще ніж смак.
2. «Складність та протиріччя» краще простоти та «мінімалізму».
3. Теорія складності і теорія хаосу є більш засадничими в поясненні природних явищ, ніж лінійна динаміка; це означає, що «істинно природне» в своїй поведінці швидше є нелінійне, ніж лінійне.
4. Пам'ять і історія органічно пов'язані з нашим генетичним кодом, нашою мовою, нашим стилем і нашими містами і тому пришвидшують нашу вигадливість.

Лінгвістика та естетика:

5. Вся архітектура створюється та сприймається за допомогою кодів, звідси – «мови» архітектури, звідси – символічна архітектура, звідси – подвійне кодування.
6. Всі коди відчують вплив семіотичної спільності і різних типів культур, звідси – необхідність плюралістичної культури для проектування, заснованого на принципах радикального еkleктизму.
7. Архітектура – «мова» для публіки, звідси – необхідність в появі постмодерністського класицизму, який частково заснований на архітектурних універсалиях, частково на образах прогресуючої технології.
8. Архітектура потребує орнаменталізації (надання образних рис, патерналізації), яка повинна бути або символічною, або

«симфонічною»; звідси – доречність звернення до сучасних інформаційних теорій.

9. Архітектура потребує метафоричності, яка повинна наблизити нас і до природних, і до культурних проблем; звідси – використання зооморфної образності, будинків «з людськими обличчями», звідси ж – іконографія високої технології. Все це – замість метафори «машина для житла»

Урбаністика, політика, екологія:

10. Архітектура повинна формувати місто, звідси – контекстуалізм, колажність, неораціоналізм, малоквартальне планування, змішання типів користувачів і типів будівель.
11. Архітектура повинна кристалізувати соціальну реальність в сучасному місті глобального типу – гетерополісі, що дуже важливо для плюралістичності етнічних груп, звідси – партиципаційний підхід до проектування і адхокізм.
12. Архітектура повинна враховувати екологічну реальність нашого часу і вміти підтримувати свій розвиток, зелену архітектуру і космічний символізм.
13. Ми живемо в дивному Всесвіті, що творить, самоорганізується та готується до різних варіантів визначеності, звідси – необхідність в космогенній архітектурі, котра прославляє критицизм, процесуальність і іронію» [78, с.72].

Отже, фактично це ранній період постмодернізму, де еkleктика стає основним принципом формотворення. Джексон лише передбачав ту радикальну еkleктику, яка сформується пізніше в просторі трансформації культури як її заперечення або деконструкція. І ще пізніше в вже пост-пост модерністській фазі еkleктизм першої фази постмодернізму набуває ознак неокласики. Навіть П. Козловскі говорить про «постмодерний класицизм» [107]. Еkleктизм пост-постмодернізму – це конформізм як довіра до природи, це головний хіт візуального повороту як те, що можна пов'язати з довірою до

картинки, яка занурює реципієнта в простір підглядування в лабораторію природи.

Але як це зробити? Потрібен сталкер в світ нелюдських відносин, потрібен той, хто допоможе зробити механізми окуляцентризму (довіри до природи, картинки) легітимним кодом робінзонади в нову сакральність Універсуму. Цю функцію виконують кібернетичні коди, або засоби віртуальної кібернетики, пов'язані з комп'ютерними технологіями. Адхокізм, орієнтація на споживання інформації, цінностей культури, на екранний простір призводить до того, що дизайн об'єктів архітектури в плані візуальних інсталяцій і візуальних імплікацій стає креативним імпульсом програм, які формуються в рамках проектів сучасної архітектури.

Колаж, бріколаж як іронічний монтаж, палімпсест та інші реалії постмодерністської поетики існують, як елементи гармонії, або елементи поетики архітектури. Але, у всякому разі, вони не є домінантними. Якщо у постмодернізмі вони були найголовнішими, то в пост-постмодерністичній фазі відбувається усунення як модернізму, так і постмодернізму. Втім, не потрібно думати, що натуралізм як продукуючий принцип є інноваційним за сучасної доби. Натуралізм був популярним ще в культурі Давнього Риму, а у добу Відродження стає філософським та художнім принципом в натурфілософії Леонардо да Вінчі, зокрема.

Орієнтація формотворення на природне тіло, трансформативну естетику дає можливість не просто цитування і трансформації шляхом деконструкції попереднього тексту, шляхом віртуальної ідентичності, психоделічного дизайну, шляхом радикальної довіри до візуальних артефактів, а прямого запозичення природних проектних констант. Окуляцентризм стає головним і з найважливішим принципом гармонізації реальності проектних процесів.

Варто зазначити, що вперше феномен деструкції або деконструкції був зазначений у М. Гайдеггера в його роботі «Буття і час». Існування поблизу буття, теорія Dasein свідчить про фундаментальну онтологію, тобто

існування свідомості як породжуючого креативного і водночас онтологічного витоку. Втім, у пост-постмодернізмі все те, що можна визначити як антропний принцип, стає дефакто постреаліями експлікації свідомості в контексті природи, а це не є творчість як така. Це своєрідний аналог креації за умови застосування технологій генетичного алгоритму. Саме це висуває на перший план антропний принцип, де все те, що існує в світі, не може існувати без людини, без його світу, принципів буття, які не можна назвати тектонічними, деконструктивістськими, адже вони є модельними та трансформативними.

Трансформація відбувається не як модернізація, транзит, пряме запозичення моделей із гарно темперованого клавіру природної гармонії, або гармонійного потенціалу проектної реальності природи, а як опосередкована трансгресія межі природи та культури. Взагалі теорія проекту стає більше реалістичною, напруженою, орієнтованою на конфігурації драми дихотомії людини і природи. Відтак, в контексті просторових мистецтв надзвичайно актуальною є теорія вестиментарного коду семіології Р. Барта. Учений розподіляє цілісність культури, зокрема модних артефактів на три частини: предметну конфігурацію, візуально-зображувальну і вербальну, а також знаходить генеративний принцип, який пов'язує з риторикою. Ми бачимо домінанту семіологічного повороту, але трьохелементна система допомагає побачити принцип гармонійності симбіозу, який формується в усіх нелінійних конфігураціях культуротворчості [14].

Р. Барт “приручив” міф, перетворив його на бінарну знакову диспозицію міфотворчих архетипів: «Нагадаємо тепер, що в будь-якій семіологічній системі постулюється відношення між двома елементами: означуваним та означальним. Це відношення пов'язує об'єкти різного порядку, і тому воно є відношенням еквівалентності, а не рівності. Необхідно застережити, що всупереч звичайному розумінню цих слів, коли ми просто говоримо, що означуване виражає означальне, в будь-якій семіологічній системі є не два, а три різних елементи; тому те, що я безпосередньо

сприймаю – не послідовність двох елементів, а кореляція, яка їх об'єднує. Таким чином, є означуване, означальне і є знак, який є результатом асоціації перших двох елементів» [12, с.76].

Наступний крок редукції натурального міфу та перетворення його у рефлексивний – виявлення елементного складу міфогенної системи: «В міфі ми теж знаходимо ту трьохелементну систему, про яку тільки що йшлося: означуване, означальне, знак. Але міф є особливою системою, сутність якої полягає в тому, що вона створюється на основі певної послідовності знаків, яка існує до нього; міф є вторинною семіологічною системою. Знак (тобто результат асоціації концепту і акустичного образу) першої системи стає лише означальним в другій системі. Варто нагадати, що матеріальні носії міфічного повідомлення (власне мова, фотографія, живопис, реклама, ритуали, будь-які предмети і т.д.), якими вони б не були різними, як тільки вони стають частиною міфу, зводяться до функції означування; всі вони є лише висхідним матеріалом для побудови міфу; їх єдність полягає в тому, що всі вони наділяються статусом мовних засобів» [12, с.78].

Отже, єдність денотату та сегніфікату міфологізується, концепт як міфогенний або метафорогенний принцип, за Ю. Лотманом, абсолютизується. Первинний міф елімінується, використовується лише його мова, знакова структура, яка утворює матричну систему. Адже і ця реальність швидко усувається мовою сконструйованого міфу. Нам потрібен Барт лише для того, щоб зазначити складові тих підсистем, з яких формуються проектні системи, або надсистеми художнього мислення в просторових мистецтвах, а також моді, яка є проміжною сферою арт-практик. З одного боку, дискурс моди є надзвичайно структурним, пластичним, це скульптура костюма, це тіло людини, але в русі вона (скульптура) сповнена експресії і презентує власну подію зустрічі з навколишнім середовищем, іншою людиною. Сучасна нелінійна архітектура набуває ознак моди, одягу. Вона є динамічною, розкутою візуально, презентує тіло космосу, антропоморфну, заоморфну, космологічну

цілісність, антропну, тобто залежну від людини, реальність космоморфогенезу, яка і формує єднання людини і універсуму, людини і космосу.

Якщо Барт описує семіологічну систему, як єдність двох систем: першої натуральної і іншої – семіотичної, то можна сказати, що в принципі ця система у проектному просторі не змінилася. «Із схеми можна визначити, що в міфі є дві семіологічні системи, одна з яких частково вбудована в іншу; по-перше, це мовна система, мова (або інші, подібні їй засоби репрезентації); я буду називати її мова-об'єкт, оскільки вона надходить в розпорядження міфу, який будує на її основі свою власну систему; по-друге, це сам міф; його можна називати метамовою, тому що це вторинна мова, якою говорять про першу. Коли семіолог аналізує метамову, йому не потрібно цікавитися будовою мови-об'єкта, враховувати властивості мовної системи; він бере мовний знак в його цілісності і розглядає лише з точки зору тої ролі, яку він відіграє в побудові міфу. От чому семіолог з повним правом однаково підходить до письмового тексту і малюнку: йому важлива в них та якість, що вони є знаками, готовими для побудови міфу; і той і інший наділені функцією означування, обидва є мова-об'єкт», – констатує Р. Барт [13, с. 79].

Пошук цієї першої картинки і складає систему так званих фрактальних реалій продукування проектного простору. Можна сказати, що це елементаризм, своєрідний віртуальний редукціонізм. Так воно і є. Якщо усувається вся культура – це радикальній редукціонізм, але цей редукціонізм виправдовується тим, що радикалізується проект. Тобто проект стає натурфілософським вчинком, антропним атрактором єдності людини та природи. Цей екологізм зачаровує, адже не надовго, він цілком залежить від медіатора, того хто, підглядає у щілину між світом природи і культури. Так на основі своєрідного проектного вуайерізму здійснюється гармонізації світу архітектурного середовища.

Втім, скільки б ми дивились на картинки зчитоки інформації генетичної гармонії клітини, що походить від біології, мікробіології, ми

помічаємо, що тут немає найголовнішого, – немає гравітації, немає низу і верху, немає структур, які б моделювали гравітацію. Це відриває архітектуру від землі, відриває від традицій формотворення. Архітектура, зокрема дигітальна, стає вже дизайном, який втрачає риси культури. Можна стверджувати, що саме такі картини дають передбачення майбутнього у проєкті, а також дають всі можливості охарактеризувати натурфілософський підхід як сучасну парадигму формотворення.

Отже, дисциплінарні практики, норми, заборони, дискурси як сугестивний вплив – це той проєктний інструментарій, який стає інструментарієм втілення гармонії в проєктний процес. Все це, звичайно, приходить з семіології, адже, коли надцінністю проєктної реальності стає феномен, пов'язаний з окуляцентризмом, а міф-знак піддається або деконструкції, або усуненню, то відкривається поле для симуляції реальності. Симулякр автономізується, стає самодостатньою естетичною реальністю, в якій розшукуються мікроінтервали тої мікрогармонії, яка пов'язана з фракталами. Фрактали типологізуються і описуються як мікроконструктори світу.

Архітектори розподілилися на два табори – ті, хто йде за природними модельними (дигітальними) артефактами і ті, хто створює свій світ дигітальних конструкцій з їх допомогою, організмизм дигітальних систем використовується лише на правах моделюючої системи, як це відбулося в Аронофф центрі Пітера Ейзенмана. Адже запліднювання природним гармонійним витоком стає домінантним. Ми бачимо або повний глобалізм дигітальних технологій за домінантою натурфілософії, або альтерглобалізм, тобто поміркований глобалізм, який формується як певна кореляція природної креативної лабораторії і лабораторії проєктної традиційної. Гармонія знаходиться в складному стані трансгресії межі, описується текстуально, візуально, предметно, моделюється на екрані. Гармонія стає міфогенною настановою, міфотворчим процесом.

Тут важливо запобігти підміні, симуляцій. Жан Бодрійяр відмічає: «Підробка працює поки що тільки з субстанцією і формою, а не з співвідношеннями і структурами, але на цьому своєму рівні вона вже тяжіє до контролю над безконфліктним суспільством, що виліплене з непідвласної смерті синтетичної речовини; цим непорушним артефактом гарантується вічність влади. Таким же дивовижним людським винаходом стала і пластмаса – речовина, що не знає зносу й перериває цикл взаємопереходу світових субстанцій через процеси гниття і смерті. Ця позациклічна речовина, що навіть у полум'ї залишає нерушимий залишок, – дещо небувале, цей симулякр втілює в собі в концентрованому вигляді всю семіотику світобудови» [28, с.117]. Звичайно це написано в 60-ті роки. Зараз пластмаса не виглядає вже надсубстанцією, але в той час вона спонукала до осмислення протореальності як певної десубстанціоналізації натуралістичного зразка. Зараз шукають цю протосубстанцію вже як суперсубстанцію, як сконструйований, тобто здійснений в лабораторій шляхом певного синтезу сембіоз.

Приблизно так формується гармонія артефактів проектної культури в просторі дигітальних технологій. Спочатку створюються проектні симулякри (апроксимації, віртуальні шаблони), які потім натуралізуються шляхом використання технологій генетичного алгоритму. Таким чином формується те, що можна зазначити як динаміка розшуку метамови, або глибинної мови природи, яка вбирає в собі всі інші культурні артефакти, більше того, усуває їх і домінує як проектна настанова.

«Так, в добу Відродження, – пише Ж. Бодрійяр, – разом з природністю народилась і підробка. Підробка існує на всіх рівнях, від несправжнього жилету (лише спереду) до ліпних інтер'єрів і грандіозних театральних машин бароко. Насправді, класична доба була передусім епохою театру. Починаючи з Відродження театральність охоплює всі форми соціального життя і архітектури. Саме тут, в злетах ліпної скульптури і мистецтва бароко, метафізика підробки розпізнається як нове намагання людей Відродження до

світської деміургії, до перетворення будь-якої природи в одну-єдину субстанцію, що за своїм театральним характером подібна до соціального життя, уніфіковану під знаком буржуазних цінностей, незалежно від різниці по крові, рангу і касті» [28, с.115– 116].

Підробка, симуляція, заміна одного іншим – це кут європейської цивілізації сучасності. Парадигма обміну зберігається, починаючи з античності, але обмін є неадекватним, коли предмет замінюється зображенням, а зображення замінюється словом, слово стає корелятивом креативного творіння за зразком протохристиянських цінностей. Втім це не та перша кореляція в міфогенезі, за Р. Бартом, а подаба цієї кореляції. В дискурсі вживлюється конститутивний механізм дигітальних технологій. Тобто рефлексивний міф стає натуралізованим маркетом спонук до споживання бажаної реальності. Це і створює ту «пластмасу», ту субструктуру, яка здається звичайно вічним матеріалом, адже насправді пустим всередині.

Жан Бодрійяр знаходить гарну метафору такої творчості – ліплення з гіпсу. Це реальність пошуку медіаторів, пластичних форм, більше того – символічних та знакових пластмас, мас, які є пластичними, оптично трансформативними, несуть в собі оптику доби – паноптикум проектних стратегій. Так, у добу Відродження, Бароко створювали низку підробок кольорових грійзалей, які свідчать про те, що людина обставила себе якщо не симулякрами, то в всякому разі, віртуальними копіями. Можна сказати, що драматизм симулятивної драматургії підробки, віртуальної метафізики світотворення тяжіє до того, що відбувається інверсія предмета і образу. Всі намагання знайти моделюючу систему, знайти протосистему проектування як найголовніший архетип, якій би утворив вертикаль легітимації дигітальної реальності, є проблематичними.

Нелінійна архітектура, побудована на фрактальних системах дискурсу, парадигма утворення цілісності і гармонії визначають три етапи культуротворчості: посткласичний, некласичний, постнекласичний. Ці реалії

достатньо відомі, але їх важливо зазначити як гармонізуючі принципи. Перший принцип можна зазначити як перше спрощення або радикальну еkleктику, другий принцип як образ квітучої складності, за К. Леонт'євим (вже знайдено механізм переведення декомпозиції в деконструкцію), третій принцип – це знаходження другого спрощення, тобто знаходження протосубстанції, що знайшли в проектній стратегії генетичного алгоритму. Тут відбувається заперечення коду культури взагалі, утворюється прямий діалог з креативною лабораторією природи, що продукує надзвичайно гострі моделі формотворення.

Цей період постмодерну не закінчився, буде новий цикл, знов сформується декомпозиція нелінійних систем, виникне стадія знаходження новітніх субструктур, вже дискретних, відбувається заперечення окуляцентризму, візуальних цінностей і всього того, що ми пов'язуємо з картинкою. Знов проєктанти опанують логоцентризм, відбудеться пошук метамови і знов відбудеться повернення до патернів, алгоритмів, які будуть імагінативними локаціями креативного витoku вербального дискурсу, або слова як логосу. Чому можна так передбачити розвиток системогенезу художньої культури? Тому, що фази заперечення попередньої культури почалися ще в неоліті, де натуралізм зображення змінився символічним відображенням реальності. Вся історія мистецтва підтвержує цю логіку, яку К. Леонт'єв визначив як іманентний синтез стадій розвитку систем культури: первинне спрощення (катакомбний період), квітуча складність (надлишкова гармонія), друге спрощення (звернення до першого періоду, метафізичних витоків) [121].

Звернемося до Малевича, який в теорії супрематизму, тобто надмоделі конструювання світу, намагався визначити конотативні конфігурації формотворчості модерністського мистецтва: «Ми йдемо до супрематії кожного мистецтва».

Предмети залишилися торговцям і клопітливим господаркам, художніми ремісникам.

З ними залишилися: горе, жах, злоба, любов, моральність і всі норми добродіяння.

Вся сутолока буденності.

На сутолоці, анекдотах, розмовах було засноване все те геніальне мистецтво, до якого так заманювали вас художні ремісники.

Нам же ця основа не потрібна, як і форми природи.

Воля наша творити – вище, і мета її зовсім інша.

Природа є декорація, а наша творчість збільшення життя.

Ми готуємо свідомість до розуміння більших витоків, ніж земні.

Свідомість нових живописців горить полум'ям кольору.

Живий і вільний...

Звуки музика лунають гучніше, настирливіше і складніше, чим [може сприйняти] слух нашого старого вуха.

Живописці дадуть нове обличчя живопису, композитори – нове вухо чистій музиці.

На цих двох початках будуйте нові театри самодостатнього мистецтва, звільненого від пліток і буденності.

Ми порушили зерна в просторі, і вони дали нові паростки» [139, с. 87].

Це цілком ноологічна конструкція у словесному дискурсі, адже швидко відбулось нове заперечення, заперечення вербального дискурсу та логосу супрема як надмистецтва. Текст маніфесту «Пластичний динамізм 1913», прочитаний у Флоренції: «Пластичний динамізм є одночасно дія руху, яка характеризує предмет (його абсолютний рух), що змішаний з трансформаціями, котрі предмет набуває по відношенню до його рушійного і не рушійного оточення (його відносний рух). Тому не вірно, що лише тільки декомпозиція образу предмета створює динамізм. – Безперечно, декомпозиція і зміни в самих собі володіють значною цінністю, і тому наскільки далеко вони розривають безперервність лінії, зупиняють ритм силуету, настільки ж збільшується взаємодія, що вказує на можливі напрямлення норми» [1, с. 179 – 180]. Ключовим словом є декомпозиція. Це

початок століття, спочатку авангадні концепції виглядають не як деформація, трансформація і тектонічні зсуви, а як членування, анатомізація, яка призводить до деструкції, дисгармонії.

Відтак, зараз культура повернулася до цього принципу – все поле формотворчих потенцій розчленовано, з'являються тисячі можливостей, тисячі плато, за Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі. Четвертий вимір часу заперечує трьохвимірність гармонії просторовості мистецтва архітектури. Ми бачимо декомпозицію, яку не можна звести до деформації, трансформації. Це той динамізм, де четвертий вимір, говорячи мовою футуристів, дає принцип рефлексії демонтажу, який знов стає важливим. Адже в нелінійній архітектурі заперечується вся культура, демонтується і деструктується постмодерна поетика.

Щоб більш адекватно описати нелінійність як феномен культуротворення, звернемося до футуристичного маніфесту початку століття:

- «1. Зруйнувати культ минулого – одержимість античним, педантичним, академічним формалізмом.
2. Повністю знецінити всі види імітації.
3. Розвивати всі спроби оригінальності, навіть ті, що є надлишковими, навіть бруталними.
4. Носити з гордістю і мужньо звання безумного, яким намагаються примусити замовчати новаторів.
5. Вважати художню критику непотрібною і шкідливою.
6. Повстати проти тиранії слів: «гармонія», «гарний смак» і інших безпринципних висловів, які можуть бути використані, щоб зруйнувати твори Рембранта, Родена, Гойї.
7. Очистити все поле чистого мистецтва від усіх тем і предметів, які використовувались в минулому.

8. Підтримати і прославляти наш сьогоднішній світ, світ, котрий рухається, щоб бути безкінечно і піднесено трансформованим завойовниками науки.

Мертвий повинен бути похований в глибинних надрах землі. Передбачення майбутнього повинно бути позбавлено і вільно від мумій! Згуртуємося для молодості, сили і відваги!» [1, с. 168 – 169].

Це 1910 рік – молодість, ювенальність класичної культури замінюється рівно через століття втомою від творчості, втомою від креативу, навіть більше, втомою від норм культури. Після жорстоких випробувань риторикою деконструкції мистецтво знов радикально рве з минулим. В чому полягає сутність як деконструкції, так і генетичного алгоритму? Деконструкція була пов'язана з тим, що вона максималізувала, довела до межі трансформацію тексти, образу попередньої культури (авангарду), а генетичний алгоритм пов'язаний з тим, що він мінімалізував трансформацію і довів її до фрактальної внутрішньої гармонії універсуму, що є аналогом зрушень в креативній лабораторії клітини, яку не можна зазначити не як проект, не як творчу, не як креативну гармонію, а як стрибок, стахостичні зміни топології проекту як цілісності. Тобто художник стає магом, чаклуном, із авангардного метафізика перетворюється в ремісника віртуальних об'єктів, а його досвід творчості стає досвідом співпраці, новітнім діалогом з тими медіаторами, посередниками, які утворюють можливість новітньої проектної гармонії.

Тобто головним гармонійним засобом стає не композиція, а поетика. Але знов-таки поетика не як набір норм, формул, кліше, правил, а поетика як роблення, як онтологічний продуцент будь-якої творчості, якщо не ремісниче, то натурфілософське здійснення можливого як проекту. Така поетика в архітектурі і є дигітальним зануренням у світ генетичного алгоритму. Тобто постмодерн виступає як певний маньєристичний дискурс, трансформативна естетика, яка походить від того, що вихідним є щось більше, ніж результати будь-якої творчості, а це все залежить від того, що ми обираємо за протосубстанцією.

Якщо протосубстанцією було слово, то це креативний дискурс, якщо протосубстанцією був дух, то це класичний підхід, адже тут протосубстанцією є природа як креативний, продукуючий, якщо не механізм, то імпульс. Ця імпульсовидна, драматично-стахостична реальність, коли ми не знаємо, які відбудуться зміни у проектному просторі, коли діалектика переходу в інше непередбачувана, спонукає до розшуку атракторів, зон комфорту, спокою, втечи від тотальної стохастичної реальності дизгармонії. Все це свідчить про те, що розшукуються системи, які, так чи інакше, орієнтуються на натурфілософію, на природну реальність з її передусталеною гармонією.

Чи можна сказати, що постмодерн – це цілком європейська парадигма, а генетичний алгоритм і нелінійна архітектура більш орієнтовані на Схід, на субстаційний, натурфілософський підхід, який можна зазначити в рамках європейських рефлексивних систем *religare* як своєрідний панентеїзм (божество існує „тут” і „там”)? Так, утворюється новий природний самодостатній проектний організм, моделюючий природний образ, який є своєрідним екстрактом, алгоритмом, що формує зіткнення верху і низу – утворює певний жест культуротворення, або функціональний етос, який утворює образ самодостатнього синтезу культури і природи. Не які попередні позитивістські констатації постмодернізму: втрата метафізики, чутливість, подвійна рефлексія не спрацьовують для опису цього явища.

Це цілком арефлексивний код, орієнтований на інтуїцію, на віртуальний простір, на аретею, на те, що можна зазначити як тотальне метафоричне мислення. Це мислення пройшло вже стадію «качки», «гарно декорованого сараю», де сарай, за Р. Вентурі, та качка – це скульптурний організм архітектурного простору, а гарно декорований сарай – певна проектна конструкція, яка заснована на принципі застосування культурних архетипів.

Дженкс в його книзі «Мова архітектуру постмодернізму» говорить про те, що орнаменталізм і все те, що пов'язано з еклектикою, усувається.

Тобто комунікативні механізми як формальні структури дискурсивного аналізу в архітектурі усуваються надзвичайно швидко, надзвичайно драматично. Все іде до того, що зміни відбуваються настільки радикально, що залишаються локальними зони «не зустрічи».

Потрібна зона «мертвого» примітивного ландшафту урбаністичної типової архітектури, щоб цей підхід працював. Тобто можна стверджувати, що текст архітектури поєднує в собі негативний простір радикального заперечення культури, тотально-комунікативний функціональний простір генетичних стрибків, стохастичних перерв у гомогенному вимірі формотворення, де гармонія є суто типовою, повторювальною, схематичною.

Л. Стародубцева пише: «Тотальний дизайн, концепція «всеосяжного проектування», розроблена 1927 року інженером Річардом Бакмінстером Фуллером. Сутність концепції «тотального дизайну» – в інженерному підході до створення цілісного середовища, в пріоритеті техніко-функціональних цінностей при формуванні споруди.

Конструктивні системи і структури Р. -Б. Фуллера, блискуче задумані і досконало технічно виконані, часто застосовуються в архітектурі. Щодо самої ідеї «всеосяжного проектування», то сфера її застосування її в архітектурі надто обмежена. Концепція Фуллера придатна для сфери дизайну, що проектує речі для різного предметно-просторового середовища, але не для архітектури. Адже крім утилітарних, архітектура завжди виконувала естетичні завдання, і одне з них – зв'язок з оточенням, творення «унікальної» речі в «конкретному» середовищі» [210, с. 139]. Отже ми бачимо, що гомогенізація, тоталізація дизайну, проектування в цілому і знаходження унікальної домінанти є проблемою фактично завжди, а зараз вона стає надзвичайно актуальною.

Гармонія стає контрфрактивною, надзвичайно поляризується, її означувальні – домінанти гомогенізації і гетерохронії, визначення проектною цілостності постфактум, коли постмодернізм (але не постмодерн) вже

фактично здійснив свою місію. Домінанта гетерохронії і взагалі вихід за будь-яку систему, вихід за всі системи культурних кодів – це в певній мірі дає можливість новітнього образу обраних цінностей. Що ж тут є головним? Головне те, що всі ці конфігурації не є унікальними, вони повторюють здобутки попередньої реальності культуротворчості. Неонатурфілософія проектного мислення виходить на те, що застосовуються фото, відео, кіно-реальність, а сам натуралізм як натур-продукт спонукає систему до самоорганізації, внутрішньої синергії проектних систем.

Отже, всесвіт архітектури інтерпретується як певна метареальність культуротворення, яка, однак, залишається суто в рамках рефлексії. Мей Вен Хо намагається пояснити зв'язок біології з нелінійними системами: «В нашому тілі 75 мільярдів клітин, котрі складаються з астрономічного числа самих різних молекул. Щоб зрозуміти, як координуються всі необхідні нам процеси, уявіть собі величезний супероркестр, в якому грає безліч інструментів різних розмірів – від маленької флейти довжиною 10-9 см. до фаготу або контрабасу в 1 метр і більше» [263, р. 47].

Відтак, такий відвертий позитивізм запозичення природних констант, свідчить про те, що утворюються певні силові поля проектування. Поле стає плато, генеративним механізмом проектного процесу. Тобто сінергітичний підхід, підхід аналогових систем дає утворення тої топологічній філософії, яка осмислюється як стратегія деформації і водночас генерації проектної моделі на основі аналогів з біонічними системами.

I. Добріцина так описує наймодніші системи проектування у вимірі нерегулярних систем, зокрема це стосується моделі Д. Кіпніса: «1. Кіпніс порівнює різні стратегії щодо внесення нового в архітектурну свідомість. Він зазначає, що постмодернізм був прогресивним тому, що зміг побудувати особливу стратегію, що дозволяє «зануритися в існуючу систему влади з метою підірвати її», для чого застосовувалася жорстка тактика реінтеграції (багаторазового повторення), рекомбінації (перестановок, що повторюються). Постмодернізм був прогресивним, не зважаючи на те, що концепція Світу, на

яку він спирався, була недосконалою. Нігілістична стратегія деконструктивізму будується на відторгненні програми нового, відторгненні новизни як такої. Всі «нові» інтелектуальні, стратегічні і навіть соціальні структури генеруються не як раніше – за допомогою принципово нових пропозицій, – а виключно шляхом постійної стабілізації вже існуючих форм. Однак за доволі короткий час цей експеримент з формою сам себе знищив.

2. Кіпніс вважає, що нова архітектура повинна шукати способи генерації такої гетерогенності, яка б була спроможна спиратися на інтеграцію в будь-яку фіксовану ієрархію. Архітектура повинна не встановлювати, а лише пропонувати принципові основи формотворення. Він вказує на зміщення орієнтації теорії архітектури – від деррідеанства до Дельоза – і на зв'язок цього філософа з новою наукою, першочерговою турботою якої, як він вважає, є проблема генерування якісно нової форми – морфогенез. Ці безцінні для архітектури ресурси поки ще не засвоєні її теорією, нові смисли проростають самі, ніби зсередини архітектурної дисципліни, в експерименті.

3. Найважливішим стимулом до новизни, вважає Кіпніс, є розуміння очевидної кризи і занепаду стикової техніки колажу, який певний час був символом архітектурної гетерогенності.

4. Кіпніс бачить «складку» як засіб формотворення, як стратегію гладкозмішання, при якій з двох або більше типів структурної організації вибудовується дещо принципово нове. Наприклад, гомогенна сітка накладається на гетерогенну і ієрархічно завершену геометричну побудову – ефект, який використав Пітер Ейзенман в Ребстоці» [79, с. 182 – 184].

Мануель Де Ланда пише про генетичний алгоритм: «Модель еволюційного процесу в певному сенсі все ж таки повинна заміщувати традиційного проектувальника. Використовуючи її замість звичних проектних методів, архітектор-художник зможе створювати якісно нові форми і робити це набагато продуктивніше. Але залишається деяка важлива частина процесу, в якому осмислений і зважений проектний підхід буде відігравати вирішальну роль» [261, р. 9].

Феномен нелінійності як натурфілософська комбінація перетворює проектний устрій, де антропний принцип, зазначається головною місією творчості. Отже, пошук першосубстанції, першого витoku – це ті проектні гармонізуючі реалії, які просувають, з одного боку, біоценоз популяційного мислення уперед проектних стратегій, а, з іншого – формують сучасний позитивістський проектний аналог натурфілософії, а також трансформують проектний процес як своєрідний метапроектний організм.

Цим можна в принципі закінчити опис мутагенних процесів в проектному просторі архітектури. Натурфілософія проектної рефлексії свідчить про те, що нелінійні системи є, якщо не антисистемами культури, то заперечують картезіанський простір проектування і формують новий простір, який можна назвати фрактальним. В чому суть фрактального простору у мутагенному процесі парадоксальності і непередбаченості гармонізації культуротворення як архітектурного проекту? Тут можна побачити своєрідну містифікацію категорії «поле». Це вже не поле, це нігілістичне прочитування можливості тяжіння в полі до епіцентру формотворення, який знаходиться невідомо де: не в центрі, і не на периферії.

Втім, закінчимо цей розділ констатацією І. Добріциної: «Пануюча сьогодні архітектурна поетика, навіть при використанні цілого ряду послуг комп'ютера, не виходить за межі жорсткого моделювання. Все ще не перше місце ставиться евклідове розуміння форми і простору. Проте відсутність гнучкості канонічної орфографії, що застосовується до теперішнього часу, не зможе охопити сутність нового типу простору, який архітектор починає осягати в нелінійних досвідах» [79, с. 279]. Можна стверджувати, що намагання субстантувати проект у просторі неонатурфілософського підходу є запозиченням позитивістських констант і алюзій в контекст метафізики проектування, що призводить до ще більшого архаїзму, ніж ми бачили в модернізмі. Все свідчить про те, що створюється новий архаїзм, нова субстанція дизайн-проекту екранного типу, де гармонія формується як топологічний інваріант віртуальних перетворень проектного образу. Це

свідчить про те, що форма в процесі «стрибків», трансформацій, топологічних переходів в іншу візуальну реальність зберігає константні риси світозабудови культури як висхідний архетип та алгоритм проектування.

3.3 Категорія «гармонія» у просторі сучасного музичного синтезу

Колись греки говорили про музику, що вона звучить у космосі і розуміли її як гармонію в цілому, саме цей підрозділ розрахований на те, щоб дати можливість усвідомити сутність звучання музики та всіх її перекладів на мову можливостей іншого буття, окрім звучної матерії. Отже, проблема – звучний, чи незвучний простір стає для музики ХХ століття надзвичайним феноменом. Матерія звукодобування та звукомислення є у музиці складною драматичною і надзвичайно трагічною, особливо у ХХ столітті.

Космічний сферизм, який створювали філософи, сферизм, сфайрос, що відрізняється від хаосу, число, сутність числа, його завершеність і цілісність, математична і теологічна реальність як певна цільова причина, ентелехія, за Арістотелем, є те, що колись давно бачили у музиці греки. Ми бачимо, наскільки глибоко, фундаментально, наскільки по-справжньому універсально число володіє світом. Драми і трагедії, космос, хаос у грецькій культурі розумілися як діалектичний синтез, лад, устрій, космос, що створює синтез музики, має вираження та визначається в етичних, естетичних відношеннях людини до світу.

Можна говорити про те, що людина в цьому світі не є одинокою, вона поєднується з всесвітом в комп'ютерних технологіях, стає тим гармонізатором музики, що піднімає музику над світом, говорить про Абсолют, красу гармонії та добро. Ідея поєднання краси, морально-етичного абсолюту порівнюється з музичністю, що не може знайти добра, ніяк не може зрозуміти музики, яка дорівнює Всесвіту. Отже, звучання можливості бути, за Платоном, обмежене [181].

Ритм сам по собі, звук сам по собі, число само по собі водночас також є музикою. Тобто слід пам'ятати про те, що всі аспекти конфігурації музичного буття набувають ритмічної артистичної реальності. Арістотель визначає музику як творчість, яка є верхівкою поетики. Втім, поетика у нього була верхівкою всього сутнього. Це дало цільову причину, мімізис, тобто ту силу гармонії наслідування, яка раптом перетворюється на катарсис. Тобто все свідчить про те, що Арістотель визначає систему музикування як космологізм, де є єдиний Абсолют, всезагальний ейдос, число, єдиний розум, світовий космос і, зрештою, людина як завершення цієї стратегії космогенезу дають ейдологічну і відночас музичну цілісність світу. Тобто ми бачимо, що космічна людина є музикантом, частиною світу, є еросом, любов'ю, першопричиною всього сутнього.

Потім у Григорія Сковороди людина стає зовсім іншою, народжується всесвітній гімн в ім'я слави Божої. Гімн є співвідношення світобудови з самою собою, гармонія єднається з протилежностей. Більше того, ми можемо бачити, що у спокії та руху є неосяжне змішування протилежностей. Зрештою, О. Лосєв деталізує проблему спокою і руху, каже, що вона є «алогічною» [129]. Говорить, що рух є спокійним, а спокій рушійним і, зрештою в кінці всіх діалектичних інтроверсій намагається визначити музичний світ як гармонію, яка приходить у світ, набуває завершеності реальності.

Людина доби Відродження, як пише Лосєв, ставить за мету художнє володіння природою, адже чудово розуміє неможливість цього намагання в абсолютному смислі. Отже, звідси випливає незадоволення людини Відродженням, неможливість для неї зупинитися на тому чи іншому досягнененому результаті. О. Лосєв пише: «Людина доби Відродження, яка ставить за мету художнє оволодіння природою, чудово розуміє, що це взагалі неможливо в абсолютному смислі або можливо лише в певних відносинах. Адже звідси витікає, і це цілком природно, незадоволеність людини Відродження і неможливість для неї зупинитися на тому або іншому

досягнутому результаті. Здавалось би, якщо мова іде лише про земні речі, а ці речі для людини цілком можна з'ясувати, але тут повинна бути певна задоволеність своєю творчістю. Адже будь-який, хто вивчає мистецтво Ренесансу, на здивування наштовхується на величезну незадоволеність, яку переживають художники Відродження, не дивлячись на принципи гармонії і симетрії» [136, с.75 – 76].

Саме такою є музика Баха. Десятки симфонії Моцарта свідчать про знаходження Абсолюту, апелюють до живопису, що звучить і приходять у музичний світ звучної та незвучної матерії. Відтак, відбувається дивобачення осягнення Абсолюту. Тобто ми розуміємо, що складність мистецтва і складність музики в цілому як чітко структурованого виду мистецтва і занотованого, описаного та структурованого звуку потребує свого антиподу, якогось ідеального матеріалу, який зникає, і не те, що не звучить, не має ніяких ознак сутнього.

Все це Шеллінг називає Універстум: «В абсолютному всі особливі речі тільки тому дійсно розподіляються і дійсно співпадають, що кожен предмет складає для себе весь універсум, абсолютно ціле. Вони розподіляється, бо жодна одинична річ як така не є дійсно окремою, але абсолютно окремо даний лише універсум, якщо він не дорівнює будь-якому предмету, і тому не має нічого, чому він міг би бути протиставлений, або уподібнений. А дійсно єдині особливі речі тому, що кожна має в собі одне і саму себе як цілісність.

Саме тому тут також усунуто будь-яке число або числові відносини. Особлива річ в абсолютності, її не можна визначити через число; якщо її розглядати з точки зору особливого в ній, то ця річ є абсолютно цілою і нічого не має окрім себе; якщо ж її розглядати з точки зору всезагального, то вона перебуває в абсолютній єдності зі всіма іншими речами. Таким чином, вона сама лише заключає у собі єдність, множинність, але цими поняттями не визначається» [246, с. 88 – 89]. Тобто ми бачимо, що Шеллінг конструює Універсум як можливість бути, як число і трансцендентальний абсолют, що має і не має ґрунту. Тут є потенціал конструювання, або абсолютного

бачення гармонії. Німецька класика показала, що діалектика переходу в інше та сам універсалізм структурування іншого буття є основою і засадою музики.

Ніцше пише, що музика піднімає людину вище всіх видів мистецтва. Музика є тим синтетичним витокком, що піднімає абстрактний суб'єктивізм над будь-якими можливостями бути, є теологічною здатністю змінюватися. І ця здатність не закінчиться ніколи. Синтез платонізму і німецького ідеалізму у Шеллінга і Гегеля відновив О. Лосєв, він сказав, що цей синтез та реальність у самотті звуку дає можливість знову і знову бути ідеальним і цілісним. Лосєв намагався подолати трансценденталізм німецької класики і феноменологію сучасного зразка, за Гуссерлем, яка чіпляється за можливість бачити, за наявність свідомості у світі.

С. Хоружий інтерпретує мислення Лосєва як еkleктичне, стверджував, що цей автор хотів поєднати трансценденталізм та естетизм і наявність побаченого світу, але це не зовсім так. О. Лосєв характеризує першобраз як засаду вираження, естетичного екстазу, намагається знайти принципи тетрактиди, які походять з античного неоплатонізму. Скрізь є відчутним діалектичний потік змін. Тобто музика трансформуються і піднімається над світом, визначається як духовне явище, що не можна передбачити, відчутти іншим вухом, узріти іншим оком. Мова музики є мовою глибинних фундаментальних артефактів.

Музика формує ту звучну та незвучну матерію, що оточує людину. Усі намагалися розчленувати музику як цілісність, описати її фрагментарно, що вилядає як неадекватний універсум. Так, у сучасній музичній системі електронна музика займає особливе положення, шляхом до її появи став розвиток концепції музичного авангарду ХХ століття, тому вона є правонаступницею сучасного музичного мислення. Електронна музика з самого свого народження керується принципово іншою акустичною матерією, пов'язаною з особливою художньою реальністю, світом синтезованого мистецтва з притаманною йому колом техноестетики.

А. Загайкевич пише: «В сучасній музичній системі електронна музика займає особливе положення. З одного боку, її поява стала послідовним результатом розвитку концепції музичного авангарду ХХ століття, і тому вона є певною мірою правонаступницею всього досвіду сучасного музичного мислення. Втім, з іншого боку, електронна музика від самого свого зародження оперує принципово інакшою акустичною матерією, пов'язаною з особливою художньою реальністю, світом синтезованого мистецтва з притаманним йому колом естетики технологічних концепцій » [87, с. 39].

У 60 – 70 рр. і навіть 80-ті визначився період загравання з технікою та зондування надмузичної матерії та її можливостей. Деякі митці хотіли б знайти себу у цьому просторі, але зрозуміло, що це не той простір, який має резонувати музика. Всі швидко зрозуміли, що Абсолют в музиці не може бути технопрограмним, музика відходить від техногенезу та від всіх технологічних інновацій. Алеаторика, тобто комунікативний простір, у якому поєднується всі артефакти музичної артикуляції, відтворення новітнього мовлення звуку, водночас корелює з тишою, глибинами мінімальної реальності музичного буття, коли музика звучить і не звучить.

Хотілося би нагадати, що європейський контекст, який формує образ музичного світу, корелює зі східним контекстом. Т. Григор'єва пише: «Давні греки знали, що без пульсації немає життя. Хоча, на відміну від китайців, брали за основу, як правило, дещо визначене. В трактаті Лао дзи «Даодедзин» говориться: «Дао є туманним і не визначеним. Однак у його невизначеності і туманності існують в образах. В його туманності і невизначеності існують речі. В його глибині і неясності зберігається життєва сила. Ця життєва сила і є істина. Це – щирість». Акцент робиться на невизначеності, тому що визначеність є зупинка, а світ для давніх китайців – не вогонь і не вода, а шлях. (Звідси, до речі, схильність одних до завершеності, чіткої форми, схильність інших до незавершеності, певної розпливчатості форми у мистецтві). У Анаксимена – це згущення і розрядження повітря, у Геракліта – вогонь, що мірами згоряє та мірами

згасає, у Емпедокла – чотири стихії: вода, повітря, вогонь, земля, котрі рухаються силами любові і ненависті, що розпадаються та знов поєднуються» [65, с. 263].

Різко змінюється картина світу, американський телескоп побачив інші Всесвіти. Ми розуміємо, що наш світ не є Універсумом, мультиверсум, а є щось щось більше, ніж мульти, є надконструкцією мультиреальностей, у якій можливо раптом розгубитися. Музичний світ шукає іншу гармонією, а також інші можливості бути. Бути або не бути у новому світі побачених можливостей, тої реальності, яку важко визначити як людське буття, навіть як антропну картину світу, коли вважається, що світ не існує поза людиною, бо людина винайшла цей телескоп, винайшла оптичний пристрій, побачила та почула цю музику вже не в тих сферах, якій знала Давня Греція, а у сферах мультиверсуму, що звучать і не звучать.

Ми підходимо до цікавих техногенних і відразу ж культурогенних реалій, які раптом зазначають, що контекст існування людини в просторі мультиможливостей є обмеженим і необмеженим, є кінцевим і нескінченним. Гетеротопія гетерохронія як можливість існувати в різних часових та просторових еонах потребує певної гомогенізації як порядок, лад, до якого ми звикли, без якого ми не можемо жити. Отже, людина накладає на культурний простір ще одну картезіанську схему, сітку, ще одну метрику на невпорядкований звучний і не звучний світ, який ми можемо і не можемо побачити, почути. Все спонукає до культурологічних алюзій.

Тобто можна зазначити, що музично-космологічний тезаурус, культурна спільність музичного етосу орієнтовані на те, що зветься сингулярністю, тобто одиничністю і відразу ж унікальністю, які втрачають свою унікальність саме в той час і в тому просторі, який фігурує в цій культурі як поліцентризм в кожній точці, в кожній миті, в будь-якому часові як вимір існування музики, людини і реальності. Тобто ми бачимо, що сучасна музика швидко засвоює та надзвичайно гостро акцентує всі

можливості тапошуки макро і мікро поліфонії, якщо її розуміти у бахтінському сенсі.

Музика може бути електронною, традиційною, може бути інструментальною, якою завгодно, але вона має бути музикою. Тобто ми знаходимося в ситуації того визначення звучної і незвучної матерії, яка свідчить, що людина живе, думає мислить в просторі радикальних культурних трансформацій. В музиці формується той радикальний феномен мислення, коли людина відкидає всі методи семіотики, інформації, математики і водночас говорить мовою душі, мовою знаків, мовою внутрішньо глибинного стану. Можна сказати, що технічна цивілізація дійшла до межі свого розвитку, шукає інший обрій культуротворення, іншу реальність, можливість перетворити людину. Якою буде людина, ніхто не знає, що буде з музикою, ніхто не знає, але О. Шпенглер чітко сказав, що не буде жодного уха і жодного ока, які захотять чути Моцарта та бачити Рембрандта [248]. У всякому разі, Шпенглер перебільшив, можна стверджувати, що власне зараз гармонійний код мислення називається сенергетичним, синтетичним, а все, що синтезує музичне мислення, актуалізує бачення та чуття стиками почуттів завдяки перекодуванню модальностей образу (синестезія як така), є надією на майбутнє.

Полімодальні конфігурації образних реалій в музиці можна бачити чи не бачити. Втім, якоюсь мірою ми доходимо до цікавих партикулярних конструкцій, які свідчать про появлення дива, того образу, що стає фантомом, надобразом, надмотивом, надреальністю. Якщо б цієї надреальності не було у музиці, вона б не була музикою. Музика власне і є тою культурною практикою, що формується як надреальність, яку не можна не побачити, не почути, не зрозуміти, не описати адекватно іншою мовою, ніж мова звучної матерії. Отже, якщо ми потрапляємо у логопростір і логообраз, який визначається як можливість чути і бачити слово, слово у метафізичному сенсі, то можна говорити, що крила культури – це той хор,

який вже після хорей в її танцювальному сенсі перетворюється на логоцентричний вимір.

Хор вже навіть в античності та вітхозаповітному просторі має чіткий розподіл функцій, систему ієрархії та драматургії голосоведення. Власне феномен інституалізації хорової культури можна охарактеризувати як певну систему, де існують мовні визначення, що несуть в собі три виміри: екзистенційного, диригентського, мануального контексту голосоведення. Це вербальна дискурсія мелодики голосу. Якщо перші сакральні співи були і є аналогом ангельського співу, якщо монодії, через які пройшли всі культури, – це певна стадія партесної, багатоголосної реальності співу, то зараз ми знаходимося в тому просторі поліфонії, де будь-яка редукція поліфонії не призведе до мелодії, не призведе до того, що партесний спів раптом стає поліфонічно означеним.

Тобто ми знаходимося в просторі того медитаційно зазначеного простору модальності музичного образу, де поліфонічні, медіальні, комунікативні модальності музичної реальності структуруються в контексті сучасної багатовимірності буття. Йдеться про те, що єднання в одному голосі Абсолюту (вимовленого і невимовленого) обумовлюється системою розспіву, єднання з Абсолютом призводить до реальності богослужбової можливості бути. Богослужбовий розпів належить людському простору з самого початку богослужіння, а спів ангельський наслідується як образ Бога на землі [51].

Тобто голос людини, голос, який звучить, залишається як можливість бути і звучати, потребує і не потребує інших інструментів, свідчить про те, що людина знаходиться в якійсь стадії, яка не сформувалася в глухівській школі, в братських школах Києво-Могилянської академії, а потім в Санкт-Петербурзьких капеллах, що так чи інакше охарактеризувала національний зліт голосоведення.

Звернемося до визначної постаті української музичної культури – Євгена Станковича. Олена Зінькевич пише: «Є. Станкович не конструював

свої твори, вони виливалися із живого людського почуття. В той же час в них відчувається кріпкий професіоналізм, що не боїться найскладніших парадоксальних технологічних примхів. Як поєднати лексику Баха, Малера, Прокоф'єва, нагадати і про Бетховена – і в той же час залишитись самим собою? Не кожен, навіть композитор з досвідом, ризикне на це – надзвичайно великою є можливість «підпасти під чужу інтонацію як під поїзд». (К. Вашенкін). Але Станкович лише почав прокладувати своє симфонічне русло, не убоївся цього. У Симфонієтті (1971 р.), одуривши спочатку грою у версифікацію, він раптом – після перших двох бадьорих і безпечно-щасливих частин – скидає маску лицедія, примушує слухача відчувати себе в натовпі тривожних життєвих питань. Веселий жарт обертається драмою, гра чужими стилями – прогнозом власних симфонічних звершень» [88, с. 9].

Це ранні твори композитора, де він визначив надії на майбутнє. Отже далекий Абсолют, або близький, який визначається у будь-якому імені, за будь-яким предметом музикування, за будь-якою іконографією, дає про себе знати. Тобто ми знаходимося в ситуації межованого натуралізму, яка поєднує в собі домівку, етос як місце, де існує божество, і раптом ми потрапляємо в бездомний позалюдський простір, який залишає людину і всі її місця буття, де вона знаходиться в умовах можливого і неможливого єднання з абсолютном. Людина-артист, музикант жестикулює, говорить мовою Абсолюту, застосовує всі можливі і неможливі симфонічні засоби і інструменталізації, адже музика не завжди існує у діяльності цього продуцента.

Тобто апофатична дескрипція як опис неможливого, опис небуття і взагалі сама можливість позбутися буття і бути небуттєвою даністю, позбавленої Абсолюту, сакрального центру земного буття і буття будь-якого іншого, що належить музиці, загострює цю реальність як емоційний контекст небуттєвості сутнього, який так чітко і так категорично прозвучав у творах П. Чайковського, І. Стравінського та ін. Отже, можна сказати, що музичність як характеристика взагалі всього буття, як онтологічна передумова існування

людини в світі – це дещо більше, ніж саме буття. Це те, що ми не можемо описати як реальність. Це те, що є сутність розуміння людини, позбавленої онтологічних предикацій сутності, що потрапляє у простір незвучної матерії музики, яка дає можливість відкрити людині горизонти її існування, які вона не знала. Різко контрастують гламур та трш-культура та їх арт-практики.

А. Новикова пише: «Сьогодні «гламур» – ще не термін з усталеною дефініцією, а скоріше швидко здійснене поняття, в котрий кожний вкладає свій сенс. Гламур, в перекладі з англійської, – розкіш, виблиск, шарм, очарування. Для когось гламур – це те, що модно і дорого, це підкреслена жіночність в одязі і поведінці, стиль життя, який походить від образів кіно 30-40-х років ХХ століття – Марлен Дітріх, Грета Гарбо. Якщо говорити про близькість до класичних художніх стилів, то гламур, – це, швидше всього, реінкарнація модерну, але вже в інших більш жорстких індустріальних умовах виробництва предмету споживання. Для деяких гламур – передусім штучність і брехливий пафос, несправжнє життя, а його імітація, презентована з показною розкішшю» [169, с. 80]. Простір людського бачення, почуття і розуміння всесвіту і світу як надцінності є музичним, а саме музичне буття не зупиняється, не припиняється, відкриває в собі ще більші і більші, нові модальності музикування, які потребують свого осмислення, які залежать від людини, які, так чи інакше. можуть бути описані інтонаціями, звуками в контексті звучної і незвучної матерії сутнього.

До лідерів трешкультури, безсумнівно, можна віднести реп. «Реп – один з найбільш специфічних і протирічливих жанрів, – пишуть С. Бест, Д. Келлнер, – що проявилися на протязі минулого десятиріччя. Реп – значуща частина хіп-хопу, в ньому знаходить свого вираження досвід існування афроамериканців в різних межових ситуаціях: від життя в контексті расових стереотипів до боротьби за виживання в жорстких умовах гетто. В цих культурних умовах людей, позбавлених голосу, реп надає цей голос понівеченим, він дає форму протесту тим, хто виявився на обочині соціуму і культури. Він пропонує модель альтернативного стилю культури і

модель ідентичності. Таким чином, реп – не лише музика для танців і вечорок, але і форма культурної ідентичності, що має величезний потенціал. Він став надзвичайно ефективним засобом культурно-політичного вираження, своєрідним «CNNC для чорних» або їх «спутниковою системою зв'язку» в умовах, коли підвищуються ставки на новітні технології. З часом реп зробився культурним вірусом, його образ, звучання і світогляд знаходяться в обертанні всій культурній політичній сфері» [23, с. 224].

Ми знаходимося у справді дивній ситуації, яка свідчить про те, що справді хореїчна цілісність сучасних арт-практик, зокрема музики, має внутрішні акценти своєї артикуляції, транскрипції, що можна описати лише як образ втраченої гармонії. Це примушує стати перед фактом того, що Всесвіт, гармонія Всесвіту, драматизація і водночас розуміння образу світу не є безкінечними, кінцевість належить останньому звукові, останній ноті, останній конфігурації буття, що раптом з'являються у просторі можливих і неможливих реалій конфігурацій образних і необразних реальностей культури, що конструюють можливість визначення людини у просторі свого буття.

С. Бест, Д. Келнер пишуть: «В своїх ранніх формах реп розриває межі гарного смаку і правила пристойності, приносячи в стикові щілини майнстрему новий стиль поведінки, шумний, плебейський і руйнівний, виголошуючи свою мультикультурну і потенційно підривну присутність в суспільстві, а також життєвість маргінальної культури в новому мировому безладі. Будучи органічним вираженням міської хіп-хоп культури, реп став сприйматися як голос афроамериканського гніву, м'ягкості культурного стилю і сучасного життєвого досвіду» [23, с. 226].

Наскільки музика залежить від ритмів, гармонійних шляхів розвитку культури? Музика не є інструментальним жанром, не є жанром, сконструйованим людиною, який виник десь і в якомусь просторі. Музика – це більше, ніж культура, більше, ніж буття в цілому, більше, ніж тоталогія сутності і буття, більше, ніж все те, що можна описати як сутність. Музика

втрачає свою сутність, як втрачає свою сутність й людина. Людина втрачає свою сутність, коли з неї іде розум. Музика втрачає сутність тоді, коли позбудеться людяності як носія музики.

Всесвіт втрачає музику і людину тоді, коли в ньому не залишиться нічого духовного. Тут ми підходимо до найголовнішого, на цьому треба зупинитися. Це принцип, який О. Лосєв назвав „адекватією”, цей принцип є ноологічним (умо-розумовим), але він так чи інакше виводить на категорії можливості і неможливості сутнього. Ми змогли визначити, сконструювати і охарактеризувати музику як завершену фразу культурогенезу, за допомогою Ніцше, Шпенглера, Лосєва. Отже, музика як колись розпочатий ритм, який колись закінчиться, який потребує свого завершення, стане всезагальним епіцентром гармонії. Без цієї ритмізації без цього завершального конфігуративного самовизначення буття є неповним, а музика втрачає свої теологічні та телеологічні конструкції. Музика втрачає свою буденність, чутливість, все те, що ми потребуємо, бажаємо, хочемо чути, знати і розуміти у музиці.

Особлива роль належить музиці для дітей. Власне цей прошарок музикування тяжіє до гламур-культури. Сьогодні існує суттєва проблема професійної організації дозвілля дітей, адже разом із стрімким розвитком технологій, появою різноманітних гаджетів та комп'ютерів, переважна більшість дітей віддають перевагу провадженню свого вільного часу у віртуальній реальності, а культуротворча складова дозвілля відходить на другий план. У такій ситуації ключову роль відіграють театралізовані дитячі вистави, які безпосередньо впливають на культурний та мистецький розвиток дітей, адже вони мають широкий спектр творчих можливостей.

Залучення дітей до творчих процесів, зокрема сценічної діяльності є ефективним засобом формування морально-ціннісних орієнтацій особистості, емоційної сфери, образного мислення. У цьому процесі вивчається літературний матеріал драматурга, втілюється режисерський задум, слова і думки автора перетворюються акторами на живі образи. Змістом такої

діяльності для режисера і учасників дитячого театру є перетворення літературного матеріалу на сценічний.

На сучасному етапі театралізовані дитячі вистави займають чільне місце у сценічній діяльності дітей, адже вони мають дуже широкий спектр творчих можливостей. Перебуваючи у ролі глядача, або беручи в них участь, діти таким чином знайомляться з навколишнім світом у всьому його різноманітті через образи, символи, метафори, порівняння, фарби, звуки, а вміло поставлені питання змушують їх думати, аналізувати, робити висновки і узагальнення. З такою діяльністю тісно пов'язана виразність реплік персонажів, непомітно активізується словник дитини, удосконалюється звукова культура її мови, її інтонаційний лад. Виконувана роль, вимовлені репліки ставлять юного артиста перед необхідністю ясно, чітко, зрозуміло висловлюватися. У нього поліпшується мова, її граматичний лад.

Залучення дітей до сценічної діяльності пов'язано в основному з театралізованими виставами. Сценічне мистецтво, близьке і зрозуміле дітям, так як « <...> особливістю такого дійства є абсолютна образність, чітка графіка мізансцен, динамічність, швидкість зміни подій, мінливість ритму, музичність, використання всіх видів монтажу, побутова фантастика та співучасть глядачів. За допомогою виразних засобів режисер повинен вирішити ряд завдань: створення і характеристика образу, місця, часу, середовища, атмосфери та самої дії; зміна часу та місця дії; створення та збільшення сценічних і позасценічних подій; посилення емоційного звучання дії; матеріалізація думок та почуттів персонажів; акцентування ідей, подій, окремих моментів дії; темпоритм та композиційне рішення» [153, с. 70]. Особливістю постановки театралізованих вистав для дітей є обов'язкове створення ігрової ситуації. Адже в їх основі завжди лежить гра. Тому, можна виділити декілька факторів, через які гра впливає на світогляд дітей: «соціально значима спрямованість, а також усвідомлення змісту кінцевого результату; педагогічна цілеспрямованість засобів театралізації; включення в комплекс педагогічних впливів, систему виховної дії; цілеспрямованість

процесу організації гри (від колективного задуму, розстановки сил, розподіл ролей до її результатів) з урахуванням впливу її на розвиток і корекцію особистих якостей учасників» [107, с. 201].

Процес сценічної діяльності дитини – унікальна можливість активізувати генетично закладені в ній потреби щодо творчої діяльності. Співпереживаючи і наслідуючи поведінку інших людей в значущих, емоційно насичених ситуаціях, дитина відкриває для себе гаму нових почуттів, збагачується певним ставленням до навколишнього світу, починає переживати радість пізнання краси природи, праці, творів мистецтва, людських стосунків, оволодіває мовою емоцій.

Слід зауважити, що естрадні вистави для дітей від моменту свого виникнення існують у двох формах: вистави, у яких учасниками є діти, і вистави, у яких грають професійні актори для дітей. У першому випадку, коли дитина знаходиться в амплуа артиста, сценічна діяльність – це художня діяльність, яка пов'язана зі сприйманням естрадних творів й відтворенням в ігровій формі набутих уявлень, вражень, почуттів. Така діяльність є одним із найефективніших засобів творчого розвитку дитини. Водночас, театралізована діяльність виступає як специфічний вид дитячої активності, один із найулюбленіших видів творчості. У театралізованій діяльності реалізуються потреби дитини: у самовираженні; у спілкуванні; у пізнанні себе через відтворення різних образів. У відвертому, щирому ставленні до художнього образу, втіленні його у різних формах театралізованої діяльності дитина виявляє рівень художньо-естетичного сприймання, певні знання, вміння, навички, здобуті нею раніше в умовах спеціально організованого навчання.

Основним завданням для режисера і учасників дитячої сценічної діяльності у роботі над майбутньою виставою є перетворення драматургічного твору на сценічний. Основа цього процесу – творча діяльність, яка відбувається під керівництвом режисера. Режисер організовує взаємодію акторів (ансамбль), роботу художників, композитора, інших

театральних структур. Такий процес має внутрішню динаміку й низку послідовних етапів: розроблення задуму і постановочного плану, «застільний період», під час якого відбувається розбір та аналіз образів, окреслюється «зерно» спектаклю і кожної ролі, уточнюються стосунки між персонажами, формуються окремі мізансцени; сценічний етап, який включає підготовку певних сцен спектаклю і формування їх в єдине художнє ціле [12, с. 208]; пошуків планування (просторового рішення); сценографії (художньої форми вистави-образу); музики, хореографії, костюмів, гриму, тобто з організації всієї творчої і технічної діяльності колективу над створенням вистави [255, с. 216 – 217]. Такі дії спрямовуються на всебічний розвиток творчих умінь дітей: вони повинні самі створювати декорації, виготовляти бутафорію, малювати афіші і програми, фати «ролі» робітників сцени, чергових по залу тощо.

При роботі над майбутньою театралізованою виставою для дітей творчий процес слід будувати на сюжетно-рольовій грі, що є перехідною формою до театральної драматизації. У такій роботі, де акторами виступають діти характерним є поступове сходження від загальних розвиваючих ігор, вправ, етюдів до усвідомлення певних закономірностей сценічного мистецтва, спеціальних термінів.

«Спочатку дітям пропонується самим придумати ігрові ситуації виконати етюди на ті чи інші теми, імпровізувати, пояснити їх зміст. Поступово сюжетні схеми доповнюються новими деталями, ускладнюються елементами театралізованої гри і перетворюються у невеличкі вистави. Для їх підготовки часто використовуються дитячі розповіді, казки, легенди, анімалістичні образи, що синтезують реальне й фантастичне, розвивають асоціативні уявлення дітей, їх емоційну пам'ять, культуру поведінки і мови творчу ініціативу» [3, с. 20].

Таким чином, дитяча сюжетно-рольова гра перетворюється на сценічну діяльність як мистецтво. Для неї значущим є не сам процес, а результат художньої творчості, що викликає естетичне задоволення від гри, сприйняття

прекрасного і тим самим сприяє культурному та мистецькому розвитку дитини.

Велика кількість сучасних творчих програм включають в себе різноманітні прийоми, ситуації, вправи, експерименти і творчі завдання. Саме практичні завдання, побудовані на ігровому моделюванні, дають можливість дітям перейти від пасивного споживання інформації до активної творчої участі. Важливим засобом такого переходу є використання методу театралізації, який сприяє розвитку інтересу як джерела пошукової та творчої активності дитини. При інтегруванні театралізації має місце дієве «проживання» художнього змісту твору, рефлексивний аналіз, перенесення придбаного досвіду в реальні відносини, що в сукупності забезпечує єдність творчої діяльності і культурного розвитку дитини.

Театралізація використовувалася як засіб передачі знань ще в первісній архаїчній культурі, гуманісти Відродження застосовували цей метод в своїх школах для вивчення античної спадщини. У судженнях А. І. Чечетіна, метод театралізації являє собою можливість піднесення ідеї в художній формі театральними засобами; як метод; «явище, що належить області мистецтва, пов'язане з образним рішенням, <...> звернення до емоційної сфери людського сприйняття» [242, с. 6]. Театралізація носить естетичний характер і пов'язана з прагненням до досконалості. Завдяки використанню театралізації у творчому процесі закладаються основи художньо-естетичного смаку дітей.

Театралізація – це метод, в основі якого лежить використання тих чи інших (або всіх разом) характерних для театру виразних засобів для створення неповторного, яскравого, загального художньо-сценічного образу. Саме театралізація дає можливість більш глибоко і дохідливо розкрити зміст вистави, посилити його сприйняття, емоційний вплив на глядачів [153]. В основі театралізації лежить колективна театралізована гра, в процесі якої особистість відчуває взаємозв'язок між життям, матеріалом і умовними

ігровими діями, які театралізація синтезує. Ігрові відносини надають кожному учаснику можливість проявитися в різноманітних ролях та образах.

Можна стверджувати, що сценічна діяльність є джерелом розвитку почуттів, глибоких переживань і відкриттів дитини, залучає її до духовних цінностей. Це – конкретний результат. Але не менш важливим є твердження, що театралізована діяльність розвиває емоційну сферу дитини, примушує її співчувати персонажам, співпереживати подіям, які розігруються. Сценічна діяльність дозволяє дитині вирішувати багато проблемних ситуацій опосередкованих від особи будь-якого персонажа. Це допомагає долати боязливість, невпевненість у собі, сором'язливість. У процесі створення театралізованого дійства діти навчаються у художній формі висловлювати почуття і думки. Використовуючи весь величезний арсенал сценічних засобів виразності та засобів ідейно-емоційного впливу, вони одержують при цьому й ігровунасолоду, щодозволяєглибокозакріпитиотриманінавички.

Синтетичний характер театралізованої діяльності дозволяє успішно вирішити багато суттєвих завдань у мистецькому розвитку дитини: виховати художній смак, розвинути творчий потенціал, сформувати стійкий інтерес до сценічного мистецтва.

Розглядаючи другий випадок, де діти є глядачами, естрадні вистави дозволяють формувати досвід соціальних навичок поведінки у дітей-глядачів завдяки тому, що кожен літературний твір або казка для дітей завжди мають моральну спрямованість (дружба, доброта, чесність). Улюблені герої стають зразками для наслідування і ототожнення. Саме здатність дитини до такої ідентифікації дозволяє через сценічну діяльність справляти позитивний вплив на дітей.

Перш ніж перейти до розгляду сучасних дитячих естрадних вистав, слід звернутися до історичних витоків цього сценічного жанру та виявити перші спроби його реалізації. Важливим етапом у розвитку естрадних дитячих форм справедливо вважати постановки легендарного режисера-постановника, який створював грандіозні заходи та святкування, Бориса

Георгійовича Шарварка. Протягом багатьох років створив майже тисячу фестивалів, масових заходів, днів української культури, конкурсів вокалістів, тематичних концертів та свят, серед яких концерти «Кримські зорі», «Київська весна», «Золота осінь», «Слов'янський базар», День Києва тощо. Борис Георгійович Шарварко відкривав співочі поля в українських містах, проводив звіти областей, на які артисти готували свої найкращі номери. Та перш за все, варто акцентувати увагу на його постановках концертних новорічних вистав, при чому одна не схожа на іншу.

Розглядаючи приклади сучасних дитячих вистав, можна сміливо стверджувати, що нині в Україні проводиться велика кількість естрадних дитячих вистав, присвячених головним подіям у суспільному житті: День Святого Миколая, Новий Рік, Різдво, 8-е Березня. Сюжети таких вистав базуються або ж на відомих творах, які адаптуються під дитячу аудиторію, або ж розробляються нові, оригінальні ідеї.

Найпопулярнішими та найяскравішими прикладами естрадних дитячих вистав є:

«Гуляндія» – це перше в Україні унікальне театралізоване квест-шоу. Це окремий, унікальний світ для дітей: тут панує справжня казка, в якій можна і потрібно брати участь! Поруч з інтерактивною казкою є ігрова територія, в якій діти зможуть зануритися в ігри і навчитися безлічі корисних умінь.

«Вартові Мрій» – унікальна різдвяна казка, створена телеканалом СТБ і компанією Star Light Entertainment, для всієї родини від режисера-постановника Костянтина Томільченка, яка вже стала найбільш популярним зимовим шоу країни, знову зібрала на сцені Концерт-Холу ВДНГ у Києві танцюристів, циркових артистів, акробатів і гімнастів, а 3D-технології, які використовуються у цьому сучасному та високотехнологічному шоу, не перестають дивувати навіть найбільш вибагливих глядачів.

В основі оригінального сценарію лежить різдвяна казка, а головне завдання героїв – врятувати свято. Бездомний хлопчик Макс напередодні

Різдва зустрічає чарівного Кота – Вартового Мрій. Разом вони везуть зірку, яку хоче викрасти злий Дракон. Їх чекає безліч випробувань, щоб зберегти зірку від лиходія.

«Дім таємничих пригод» – нове мультижанрове шоу для всієї родини. Надзвичайні спецефекти, видовищні трюки та унікальні постановки, як показує практика, справляють неабияке враження на юних глядачів, адже дітям було завжди притаманне тяжіння до всього сучасного і оригінального.

Глядачі спостерігають за повною несподіванок подорожжю веселого туриста Алекса, який заблукав і потрапив до Таємничого Дому. Тут йому зустрінуться, на перший погляд, абсолютно безпечні мешканці. Але варто Алексу дізнатися їх ближче, і він зрозуміє, що серед домочадців є вампіри, стара відьма, шалений професор, перевертень та багато інших містичних істот. Глядачі не просто спостерігають за тим, що відбувається на сцені, а вони стають повноцінними учасниками подій, які стрімко розвиваються в Домі.

Головним дитячим новорічним святом країни вважається Новорічна ялинка в Палаці «Україна». Щорічно організатори свята готують для юних глядачів театралізовані музичні вистави, веселі конкурси та атракціони. До Нового року – 2017 перша сцена країни приготувала новорічну феєрію «Скринька бажань». Це насичене, артистичне, казкове дійство, в якому живуть фантастичні герої, молоді та талановиті артисти Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва. Разом з казковими героями діти потрапили в чудесні світи, наповненні пригодами і перетвореннями ледарів, буркотунів і нечупар в мрійливих, впевнених у своїх силах, наполегливих і бадьорих дітей. Ця вистава дарує не тільки естетичне задоволення від майстерності і артистизму героїв на сцені, а й несе в собі повчальний характер новорічної вистави.

«Снігова Королева», «Казки з Оркестром» – цикл концертів-вистав, де зустрічаються відомі багатьом поколінням абсолютні шедеври дитячої літератури і класичної музики, поєднуючись, вони оживають і створюють

велике шоу! У новорічному проекті нашого циклу відома актриса і популярна телеведуча – Ольга Сумська розповідаєказку «Снігова Королева» під акомпанемент класичних творів Едварда Гріга, Яна Сібеліуса та Курта Аттерберга та ін. У виконанні Національного ансамблю «Київська Камерата» оживає зворушлива історія Ганса Крістіана Андерсена про доброту та відданість, здатних створити справжнє диво. Історія, на якій виросло не одне покоління.

Також неможливо оминати і низку дитячих вистав, влаштованих на благодійній основі. Як приклад, можна розглянути виступ Київського театру ексцентрики і буфонади «Буфет», який 1-го червня 2016 року в честь Дня захисту дітей дав благодійну естраднувиставу в Національній дитячій спеціалізованій лікарні «ОХМАТДИТ». Зусиллями колективу естрадного театру в залі була створена атмосфера справжнього свята, публіка не тільки із задоволенням спостерігала за тим, що відбувається, а й стала його учасником. Вистава здивувала глядача оригінальним режисерським ходом, а цікаві художні прийоми і, як прийнято казати у професіоналів «геки», подарували кожному присутньому широку посмішку та багато яскравих вражень. По закінченню вистави діти фотографувалися, спілкувалися з головними персонажами, брали участь у різноманітних майстер-класах та, навіть, пройшли «Посвяту в клоуни».

Таким чином, можна сміливо стверджувати, що сучасні театралізовані дитячі вистави займають чільне місце в культурному, соціальному та мистецькомурозвитку дитини як особистості, формуванні у її свідомостіемоційно-чуттєвої сфери, творчого потенціалу. Також вони безпосередньо впливають на становлення й розвиток її світоглядних, ціннісно-орієнтаційних, соціально-культурних позицій.

На сучасному етапі в Україні проводиться велика кількість естрадних дитячих вистав, присвячених головним подіям, які відбуваються у суспільному житті: День Святого Миколая, Новий Рік, Різдво, 8-е Березня. Також, слід відзначити низку дитячих вистав, влаштованих на благодійній

основі. Сюжети дитячих театралізованих вистав у своїй більшості базуються або ж на відомих творах, які адаптуються під дитячу аудиторію, або ж розробляються нові, оригінальні ідеї.

Така ситуація у процесі культурно-творчої діяльності дітей має позитивну тенденцію у формуванні нового, культурно збагаченого покоління. Останнє слово музичного твору – це таїна як розуміння того, що пов'язує нас з думкою, адже музика не завжди є думка, музика – це хаос, тиша, підземний перехід якогось невідомого Буття, який ми можемо побачити і почути і вдень і вночі. Музика визначена і невизначена гармонія, яка потребує і не потребує опису.

Висновки до третього розділу

Важливо зазначити, що образ хореїчності виводить поняття «хореографія» за межі сценічного простору. А з іншого боку, навпаки, розширює категорію сцени до комунікативного простору, де візуальний поворот робить її надзвичайно експансивно-драматичним концептом. Цей концепт намагаються осмислити дуже багато наслідників. Відтак, якщо говорити про якісь радикальні речі ритмології експресивних видах мистецтв, особливо сучасних видах мистецтв, то, звичайно, треба окреслити обрій, горизонт культурологічної інтерпретації.

Реципієнт виходить за межі сцени «тут» і «зараз», формується багатопланова, поліфонічна структура хореїчного виміру реальності, де триєдність танцю, музики і поезії здійснює ту аритмію, або ритмологічну цілісність образу, яка потім розкладається в структурну диференційність системи пластичних, візуальних адекватій рефлексії хореографа, що пов'язують з граматиною танцю, його нотацією, фіксуванням зображень руху на сцені. Це може бути просто відеозапис, може бути нотація яку здійснював той же А. Бурдель, коли замальовував танок А. Дункан у вигляді

експресивних пульсуючих силуетів, які можна побачити в його скульптурах на фасаді театру на Єлисейських полях.

Феномен нелінійного тексту – це певний новітній міф в дизайні, архітектурі, який використав всі здобуття семіотики, семіології, але він орієнтований вже на нерелективні настанови міфогенезу як знакову концептуалізацію, не на рефлексію взагалі, тобто не на міф як радикальну рефлексію, а на міф нерелексивний. Тобто проєктант просувається далі денотату і намагається знайти всезагальність натурпредметності як такої. Окуляцентризм, довіра до картинки, яку ми бачимо на екрані, стає тим алгоритмом, який орієнтує на звернення до першої картинки, генези, еволюції ейдетики міфу.

Якщо говорити про парадигмічність проєктних практик, то вони розгортаються в низку структур: декомпозицій, деконструкції, генетичного алгоритму. Декомпозиція є деструкцією в широкому розумінні. Далі іде те, що можна зазначити як нові модельні принципи, виникає деконструкція, це зібрання із групи уламків культури нових конфігурацій культури – естетичних, пластичних цінностей. Так виникає проблема створення новітньої цілісності, або композиції на підставах демонтажу запозичених елементів інших культур. Нова композиція в постмодернізмі – не креативний пошук нового, а трансформативна, а по суті риторична модельна сигніфікація можливої цілісності.

Музика у її фундаментальних глибинних засадах, які досягли у дев'ятнадцятому столітті, зокрема у творчості П. Чайковського епогею самовизначення, стає іншою. Раптом музика звузилася, вона не захотіла так звучати, як звучала раніше.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз історіографії проблеми довів, що артизація як культуротворчий феномен ще мало вивчена, ще більш складно визначити ситуацію навколо глобалізації культури. Так, якщо глобалізація в геополітичному, економічному контексті вже достатньо охарактеризована, то глобалізаційний феномен культури описується переважно в контексті розповсюдження світових імперій, світових релігій та як ескалація засобів інформаційного повідомлення. В дисертації доводиться, що артизація є одним із провідних інструментів гармонізації культурних практик в сучасній світовій культурі, бо саме мистецтво стає висхідним принципом актуалізації діалогу Заходу і Сходу.

2. Маргіналізація та універсалізація культурних практик відбувається як перманентний процес оновлення інструментарію та механізмів культуротворчості, де зокрема актуалізуються втрачені коди формотворення, передання інформації та, навпаки, редукуються занадто екстенсивні та експресивні механізми впливу на реципієнтів. Екологічна модель культуротворення постсучасності виникає як відношення до природи, збагачене баченням культурних відносин, коли природа існує не просто як передумова обробки та створення екологічних моделей, але формується у контексті, який можна зазначити як надлишковий, що формується у рамках діалогу та розсіювання, спонук до гармонії.

3. Антропологічні константи глобалізації культури формуються як узагальнення проектних можливостей цілепокладання та цілездійснення у спільній діяльності акторів глобалізації. Гармонія існує на правах контрпозиції економічної модернізації, трансформації, трансгресії і всім тим редукативним механізмом, які приходять у пострадянський простір як макдоналізація, коли спрощені маєтки продажі дешевого продукту (необов'язково їжі) стають механізмом ідентичності і зразку поведінки, діяльності споживання. Зникають нації, етнічні утворення, більше того, вони вигладжуються, спрощуються. Ці процеси приходять навіть в Азію. Не

можна гостро протиставляти етнічні, національні контексти глобалізаційному простору. За будь-яким глобалізаційним витоком стоять все ж таки тотальні національні інтереси, які належать певним надкраїнам, націям, державам.

4. Гетерохронія як провідний концепт теорії системогенезу функціональної системи, за П. Анохіним, свідчить про те, що будь-яка система, зокрема соціальна, що здатна до самоорганізації, існує в режимі нерівномірного розвитку її підсистем. Так, ті підсистеми, що відповідають за функціонування системи, розвиваються швидше, а фактично існують в іншому часові. Гетерохронія – це можливість перебувати та адаптувати різні типи часу: природні, культурні, антроповимірні тощо. Гетеротопія як механізм культуротворення опрацьована у теорії культурогенезу М. Фуко, який розглядає простір культури як низку неоднородних просторових вимірів культуротворення. Артизація культурних практик завжди орієнтована на гетерохронію та гетеротопію як провідні системні ознаки.

5. Системогенез культурних арт-практик формується за умови виявлення провідних, лідуючих арт-генерацій, які стають генеративними атракторами культуротворення. У сучасній культурі формується комплекс арт-практик, які мають синтетичну структуру як засадничий принцип формотворення (дизайн, реклама, шоу-бізнес, естрада тощо), саме ці практики найближче пов'язані з культурою повсякдення і саме вони стають епіцентром впливу на реципієнтів у часи соціальних катаклізмів, тобто виконують системотворчу роль в системогенезі арт-практики та мистецтва в цілому, зокрема це є надзвичайно актуальним для культур пострадянського простору. Ідеться про культуру ХХ століття, яка зберігає весь потенціал часовості і просторовості експресивних і конструктивних мистецтв.

6. Арт-терапія та ескапізм є спорідненими арт-практиками, адже їх функція є досить різною: арт-терапія націлена на залучання до світу ідеальних інтенцій культури, зокрема релігійних, ескапізм є втеча від реальності в кращій світ мистецтва, зокрема. Мистецтво лікує не тіло, а

душу. Проектний потенціал мистецтва дає ті алгоритми, які допомагають осмислити ескапізм як втечу від реальності і арт-терапію як катарсичний зрив почуттів, або катарсичне очищення, переутворення людського «Я». Не самості, не стану як такого, а людського «Я». Якщо б воно було іншим, то мистецтво вже було б не потрібним.

7. Сучасні експресивні види мистецтва мають системоутворче ядро, що пов'язане з хореографічною культурою. Важливо зазначити певний синкретизм хореографічної або хореїчної логіки танку. Танок вписується в певні жанри, формати, конфігурації – балет, оперу, естраду тощо. Танок робить їх психологічно ритуальними, міфологічними, магічними, імагінативними як простір хореїчної ритмопластики, орнаменталізації світу, що відбуваються, зокрема в постмодернізмі, де сама орнаментальність стає найголовнішим принципом бачення і структурування світу.

8. До конструктивних мистецтв з часів давньогрецької хореї відносять архітектуру, живопис, скульптуру, зокрема такі сучасні види мистецтва, як дизайн. Рух від мега до мікросистем моделювання всесвіту як міфогенна процедура, моделюючий принцип культуротворення утворює свої певні цикли впливу на предметні, візуальні, вербальні структури культури, будь-то вестиментарний код, будь-то дизайнерський, архітектурний проект. Тотальна довіра до картинки призводить до того, що знаходяться дигітальні конструктивні модулятори (шаблони, візуальні операнди) проектування, які так чи інакше інтерпретуються як конституювання, тобто створення проектною свідомістю екранної реальності, яка корелює з підгляданням в креативну систему природи.

9. Сучасна музика формується як певне сузір'я музичних субкультур: хорова, інструментальна, електронна музика, естрада, шоу-бізнес тощо. Ритми музики формують інтонаційне поле арт-практик, впливають на розвиток культурних практик, зокрема на шоу-бізнес, естраду. Музика також використовується в рекламі та візуальному інформаційному просторі ЗМІ.

Музика стає моделюючим принципом культурогенезу в цілому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азизян И. А., Добрицына И. А., Лебедева Г. С. Теория композиции как поэтика архитектуры. Москва : Прогресс-Традиция, 2002. 568 с.
2. Андреева Е. Постмодернизм. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. 488 с.
3. Андрієвська Н. Дитячі опери М. Лисенка. Київ, 1962. С. 96.
4. Анохин П. К. Философские аспекты теории функциональной системы. Избр. Труды. Москва : Наука, 1978. 388 с.
5. Апель К.-О. Трансформация философии ; пер. с нем. В.Куренной. Москва : Логос, 2001. 344 [1] с.
6. Аристотель. Об искусстве поэзии. Москва : Гослитиздат, 1957. 183 с.
7. Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. Москва : Искусство, 1990. 400 с.
8. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва : Прогресс, 1974. 392 с.
9. Арто А. Театр и его двойник. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2000. 440 с.
10. Астафьева О. П. Синергетический подход к исследованию социокультурных процессов: возможности и пределы. Москва : МГИДА, 2002. 295 с.
11. Ахутин А. В. Античные начала истории. Санкт-Петербург : Наука, 2007. 784 с.
12. Баканурський А. Г., Корнієнко В. В. Театрально-драматичний словник ХХ століття. Київ : Знання України, 2009. С. 319 .
13. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика ; пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1994. 616 [8] с.
14. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва : Издательство имени Сабашниковых, 2003. 512 с.

15. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле. Москва : Худ. Лит., 1965. 527 с.
16. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
17. Безклубенко С. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв. Київ : Альтапрес, 2004. 238 с.
18. Белл Д. Культурні суперечності капіталізму // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. Київ : Либідь, 1996. С. 251 – 275.
19. Белл Д. Прихід постіндустріального суспільства // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. Київ : Либідь, 1996. С. 194 – 251.
20. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. Москва : Асаёгша, 1999. 205 с.
21. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. : Избранные эссе. Москва : Аграф, 1996. С. 6 –186.
22. Бердяев Н. А. Смысл творчества // Философия свободы. Смысл творчества. Москва : Правда, 1999. 608 с.
23. Бест С., Келлинер Д. Рэп, черный гнев и расовые разногласия ; пер. англ. Т.Вартанян // Массовая культура: современные западные исследования ; пер. с англ. / отв. ред. и послесловие В.В. Зверевой. Москва : Фонд научных исследований „Прагматика культуры”, 2005. С. 224 – 244.
24. Бжезинский З. Великая шахматная доска. Господство Америки и его геостратегические императивы. Москва : Междунар. отношения, 2005. 256 с.
25. Бжезинский З. Вибір: світове панування чи світове лідерство ; пер. з англ А. Іщенко. Київ : Видавничий дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. 203 с.
26. Білий О. Національна держава, влада й усталення інфрамистецтва // Contemporarary art – Нові території. Київ : Eidos, 2006. С.118 – 148.
27. Бистрицький Е. Посткомуністична філософія посткомуністичної доби // Політологія посткомунізму. Київ : Політична думка, 1995. С. 13 – 67.

28. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры ; пер. с фр. Е. А. Самарской. Москва : Республика; Культурная революция, 2006. 269 [3] с. (Мыслители XX века).
29. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва : Добросвет, 2000. 387 с.
30. Бочаров А. В. Политическая антропология // Антропология власти. Санкт-Петербург : Изд. Спб Универс., 2006. Т. 1. С. 14 – 42.
31. Брехт Б. Про мистецтво театру ; пер. з нім. / упоряд. О. С. Чирков. Київ: Мистецтво, 1977. 365 с.
32. Брук П. Пустое пространство. Москва : Лит. Обзор., 2004. 468 с.
33. Бубер М. Я и Ты. Москва : Высшая школа, 1993. 176 с.
34. Бычков В. В. Эстетика. Москва : Гардарика, 2002. 556 [4] с.
35. Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог. Москва : Прогресс-Традиция, 2012. 840 с.
36. Вагнер Р. Избранные работы ; пер. с нем. Москва : Искусство, 1978. 696 с.
37. Валери П. Об искусстве. Москва : Искусство, 1993. 507 с.
38. Васильева Л. Л. Рок-музыка як фактор розвитку культури другої половини XX століття : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 01. Київ, 2004. 19 с.
39. Вебер М. Избранные произведения. Москва : Прогресс, 1990. 804 с.
40. Вельфлин Г. Основные понятия искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. Москва : Л.: Академия, 1930. 382 с.
41. Вентури Н. Разнообразие, уместность и изображение в историцизме или PLUS Ca CHANGE... // Архитектон, 1993. № 4. с. 21 – 25.
42. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Ленинград : Худ. Лит., 1940. 648с.
43. Взаимодействие и синтез искусств. Ленинград : Наука, 271 с. [2].
44. Вирильо П. Машина зрения. Санкт-Петербург : Наука, 2004. 141 с.
45. Виды стендапа. Стендап среда. URL: <http://standup-sreda.ru/what-to>

46. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва : Педагогика, 1987. 344 с.
47. Габермас Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості : Дослідження категорії громадянське суспільство ; пер. з нім. Львів, 2000. 265 с.
48. Габермас Ю. Дії, мовленнєві акти, мовленнєві інтеракції та життєвий світ // Ермоленко А. М. Комунікативна практична філософія. Київ : Лібра, 1999. С. 287 – 324.
49. Габричевский А. Г. Морфология искусства. Москва : Аграф, 2002. 864 с.
50. Гаевский В. Хореографические портреты. Москва : Артист. Режисер. Театр, 2008. 608 с.
51. Гарднер И. А. Богословское пение Русской Православной Церкви : в 2-х т. Москва : Православный свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. Т. 1. 498 с., Т. 2. 530 с.
52. Гегель Г. В. Ф. Эстетика ; пер. с нем. Б. Г. Столпнера. Москва : Искусство, 1968, Т. 1. 312 с.
53. Гейзінга Й. Homo Ludens ; пер. з англ. О. Мокроволаського. Київ : Основи, 1994. 250 с.
54. Гелд Д., МакГрю Е., Голдблатт Д., Перратон Д. Глобальні трансформації ; пер. з англ. В.Курганського, В. Сікори. Київ : Фенікс, 2003. 548 с.
56. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию ; пер. с англ. Москва : Прогресс, 1988. 464 с.
57. Гибсон К., Ребекка Паган. Рейв-культура в Сиднее: картографирование молодежных пространств в дискурсе средств массовой информации // Массовая культура: современные западные исследования ; пер. с англ. / отв. ред. и послесловие В. В. Зверевой. Москва : Фонд научных исследований „Прагматика культуры”, 2005. С. 244 – 268.
58. Гидион З. Пространство, время, архитектура. Москва : Стройиздат, 1984. 455 с.
59. Голан А. Миф и символ. Москва : Русслит, 1993. 375 с.

60. Голосовкер Я. Логика мифа. Москва : Наука, 1987. 220 с.
61. Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Санкт-Петербург : Стройиздат, 1992. 360 с.
62. Горкгаймер М. Критика інструментального розуму ; пер з нім. М. Култаєвої. Київ : Український філософський фонд, 2006. 282 с.
63. Гофман А. Б. Классическое и современное : этюды по истории теории социологии. Москва : Наука, 2003. 783 с.
64. Грег Е. Г. Про мистецтво театру. Київ : Мистецтво, 1974. 319 с.
65. Григорьева Т. Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком. Культура, человек и картина мира. Москва : Наука, 1989. С. 262 – 300.
66. Грузенберг С. О. Гений и творчество. Ленинград : Издательство П.П. Сойкина, 1924. 254 с.
67. Гумористичне шоу — “Вар’яти” Сергія Притули. URL: <http://www.kkzu.org.ua/yumorystycheskoe-shou-varyaty-serhiya-prytuly/>
68. Гуссейнов А. А. Добро и зло. Ф. Ницше «К генеалогии морали» / Этика. Москва : Гардарики, 2003. С. 85 – 116.
69. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Москва : Лабиринт, 1994. 110 с.
70. Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Москва : Книга, 1991. 574 с.
71. Даниэль С. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Санкт-Петербург: Амфора, 2006. 206 с.
72. Дебор Ги. Общество спектакля. Москва : Логос, 1999. 224 с.
73. Делёз Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время. Москва : Ad Marginem, 2004. 624 с.
74. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения ; пер. с фр. – Москва : Астрель, 2010. 895 с.
75. Демшина А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект : автореферат дис. ... док-ра культурологических наук: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2011. 36 с.

76. Деррида Ж. О грамматиологии. Москва : Ad Marginem, 2000. 512 с.
77. Джеймисон Ф. Постмодернізм або логіка культури пізнього капіталізму; пер. з англ. Петра Дениска. Київ : Курс, 2008. 504 с.
78. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. Москва : Мир, 1985. 568 с.
79. Добрицына И. А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. 415 с.
80. Досократики. Минск : Харвест, 1999. 784 с.
81. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. Шнейдер И. Встречи с Есениным: воспоминания. Киев : Мистецтво, 1989. 349 с.
82. Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія. Київ : Лібра, 1999. 488 с.
83. Єрмоленко А. М. Взаємодія стратегічної та комунікативної раціональності за умов глобалізації // Людина і культура в умовах глобалізації. Київ : ПАРАПАН, 2003. С. 71 – 79.
84. Жмудь Л. Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. Санкт-Петербург : ВГК, Алетея, 1994. 376 с.
85. Земпер Г. Практическая эстетика ; пер.с нем. В.Г.Калиша. Москва : Искусство, 1970. 320 с.
86. Зинченко В. П., Вергилес Н. Ю. Формирование зрительного образа. Москва : Изд-во Моск. Ун-та., 1969. 106 с.
87. Загайкевич А. Українська електронна музика : практика дослідження // Музика в інформаційному суспільстві: зб. наук. статей. Київ : Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип. 76. С. 39–62.
88. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Е.Станковича. Ужгород: Лира, 2002. 208 с.
89. Золотухина-Аболина Е. В. Повседневность: философские загадки. Київ : Ника – Центр, 2006. 256 с.
90. Зомбарт В. Торгаши и герои. Раздумья патриота // Зомбарт В. Собр. соч. : в 3-х томах. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2005. Т II. 654 с.

91. Иванов В. П. Культура и человеческая деятельность // Культура и развитие человека. Киев : Наукова думка, 1989. С. 13 – 67.
92. Иванов Вяч. Собрание починений. Брюссель : GEDITSA, 1971. Т I. 872 с.
93. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность: изд. в 2 т. Москва : Прогресс-Традиция, 2001. Т1. 656 с.
94. Ионов О. А. Арт-терапия в комплексной реабилитации психических больных : автореф. дис. ... канд. мед. наук: 14.00.18. Москва, 2005.
95. Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург : ТООО ТК «Петрополис», 1996. 416 с.
96. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва : Искусство, 1992. 110 с.
97. Канетти Э. Масса и власть ; пер. с нем. Л. Ионина. Москва : Ad Marginem, 1997. 528 с.
98. Кара-Мурза С. Г. Власть манипуляции. Москва : Академический Проект, 2007. 384 с. (Социально-политические технологии).
99. Карсавина Т. П. Театральная улица. Ленинград : Искусство. Ленингр. отделение, 1972. 248 с.
100. Карцева Е. Н. Голливуд : контрасты 70-х : Кинематограф и общественная жизнь США. Москва : Искусство, 1967. 318 с.
101. Карр Дж. Go Stand-up. URL: https://gostandup.ru/comedians/djimmi_karr
102. Кастельс М. Информационная эпоха : экономика, общество и культура. Москва, 2000. 456 с.
103. Кастельс М., Хіманен П. Інформаційне суспільство та держава добробуту. Фінська модель. Київ, 2006. 364 с.
104. Кафтанджиев Х. Гармония в рекламной коммуникации ; пер. с болг. С. Кировой. Москва : ЭКСМО, 2006. 358. (Профессиональные издания для бизнеса).
105. Кизима В. В. Тоталлогия. Київ : Парапан, 2005. 272 с.

106. Клитин С. История искусства эстрады. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. 448 с.
107. Конович А. А. Театрализованные праздники и обряды в СССР : науч. – попул. изд. Москва : Высш. школа, 1990. С. 208.
108. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Москва : ЛКИ, 2008. 352 с.
109. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. РОССПЭН, 2004. – 654 с.
110. Крымский С. Б. Философия как путь человечности и надежды. Киев : Курс, 2000. 308 с.
111. Кримський С. Б. Запити філософських смислів. Київ : ПАРАПАН, 2003. 240 с.
112. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. Москва : Искусство, 1988. 399 с.
113. Кун Т. Структура научных революций: Логика и методология науки . Москва : Прогресс, 1977. 300 с.
114. Лебедева Л. Д. Педагогические основы АРТ-терапия в образовании учителя: автореф. дис. ... д-ра. пед. наук: 13.00.01. Москва, 2001.
115. Легенький Ю. Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза). Киев : ГАЛПУ, 1995. 412 с.
116. Легенький Ю. Г. Мир как культура. Культура как мир (очерки дифференциальной культурологии). Киев : НПУ имени М.П. Драгоманова, 2012. 488 с.
117. Легенький Ю. Культурологія орнаменту. Київ : Університет «Україна», 2015. 288 с.
118. Ле Корбюзье. Архитектура XX века ; пер. с.фр. В.Н.Зайцева, В. В.Фрязинова. Москва : Прогресс, 1977. 304 с.
119. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В.Бычкова. Москва : РОССПЭН, 2003. 608 с.

120. Леонтович О. Введение в межкультурную коммуникацию. Москва : Гнозис, 2007. 368 с.
121. Леонтьев К. Избранное. Москва : Рарог, Московский рабочий, 1993. 400 с.
122. Лиотар Ж. Ф. Ситуация постмодерна // Философская и социологическая мысль, 1995, № 5 – 6. С. 15 – 38.
123. Лихачов Д. С. Экология – проблема нравственная // Наше наследие, 1991, № 1. с. 3 – 9.
124. Лобас В. Х., Легенький Ю. Г. Українська та зарубізна культура. Київ : ВПОЛ, 1997. 272 с.
125. Лола Г. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции. Москва : Изд-во МГУ, 1998. 264 с.
126. Лоренц К. Так называемое зло. Москва : Культурная революция, 2008. 463 с.
127. Лосев А. Ф. Диалектика творческого акта // Контекст - 1981. Москва : Наука, 1982. С. 48 – 78.
128. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Ленинград : Наука, 1982. С. 31-65.
129. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. Москва : Мысль, 1993. С. 405 –603.
130. Лотман Ю. М. Структура художественного текста . Москва : Искусство, 1970. 384 с.
131. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва : Гнозис, 1992. 272 с.
132. Луи Си Кей (Louis CK). Стендап среда. URL: <http://standup-sreda.ru/louis-ck>
133. Лютий Т. В. Кратологія та глобалізація // Політологія посткомунізму. Київ : Політична думка, 1995. С. 115–121.

134. Лях В. В. Трансформації соціокультурної сфери в інформаційному суспільстві // Культура в сучасних трансформаційних процесах. Київ : Аспект-Поліграф, 2011. С. 6 – 31.
135. Макаренко Б. И. Посткоммунистические страны: некие итоги трансформации // Политика. 2008. № 3 (50). С. 105 – 124.
136. Маклюэн М. Понимание медиа : внешнее расширение человека ; пер. з англ. В. Николаева. Москва : «Гиперборел», «Кучково поле», 2007. 464 с.
137. Малахов В. Етика. Київ : Либідь, 2001. 384 с.
138. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность или Вечный покой // Малевич К. Собр. соч. : в пяти томах. Москва : Гилея, 2000. Т. III. 392 с.
139. Малевич К. Бог не скинут // Малевич К. Собр. соч : в пяти томах. Москва : Гилея. Т. I. 395 с.
140. Мангейм К. Очерки социологии знания. Москва : ИНИОН, 2000. 164 с.
141. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом, языке. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1999. 216 с.
142. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 347 [5] с. (серия «Gallicinium»).
143. Маньковская Н. Б. Глобализация а la russe: художественно-эстетический ракурс // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Москва : ИФ РАН, 2008. Вып. 3. С. 25 – 57.
144. Маркс К. К критике политической экономии. Предисловие // Маркс К., Энгельс Ф. Избранные сочинения : в 9-ти т. Москва : Политиздат, 1986. Т. 4. С. 136 – 140.
145. Марков Б. В. Храм и рынок. Санкт-Петербург: Алетейя, 1999. 296 с.
146. Мартен Д., Мецжер Ж. -Л., Ф. П'ер. Социология глобализации ; перекл. з фран. Є. Марічева. Київ : „КМ Академія”, 2005. 302 с.
147. Маркузе Г. Эрос и цивилизация ; пер. с англ. Киев : ИСА, 1995. 352 с.

148. Массовая культура: современные западные исследования ; пер. с англ. / отв. ред. и послесловие В. В. Зверевой. Москва : Фонд научных исследований „Прагматика культуры”, 2005. 339 с.
149. Масуда Й. Гіпотеза про генезис Homo intelligens // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. Київ : Либідь, 1996. С. 335 – 362.
150. Махлина С. Семиотика культуры повседневности. Санкт-Петербург : Алетейя, 2009. 232 с.
151. Мейерхольд Вс. Лекции 1918 – 1919 // Искусство режиссури. XX век. Москва : Артист. Режисер. Театр, 2008. С. 315 – 403.
152. Межуев В. М. История. Цивилизация. Культура. Опыт философского истолкования. Санкт-Петербург : СПб ГУП, 2011. 440 с.
153. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ: КНУКіМ, 2009 . 183 с.
154. Мельник М. М. Синтез жанрових різновидів концертної діяльності на естраді // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. № 4. С. 100–104.
155. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия ; пер. с фр. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. Санкт-Петербург : Ювента, Наука, 1999. 605 с.
156. Минчин Тим. Википедия – свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Минчин,_Тим
157. Моль А. Социодинамика культуры. Москва : Ком. Книга, 2005. 416 с.
158. Морен Э. Метод. Природа Природы. Москва : Прогресс-Традиция, 2005. 464 с.
159. Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма Москва: Искусство, 1973. 512 с.
160. Мотиль О. Україна в теоретичній перспективі: песимистичні прогнози, оптимістичні контаргументи та одна чи дві провокації // Українське суспільство на шляху перетворень: західна інтерпретація. Київ : Видавничий дім „КМ академія”, 2004. С. 30 – 45.

161. Музыка наших дней. Современная энциклопедия. Москва : Аванта, 2002. 432 с.
162. Нагорна Л. Національна ідентичність в Україні : монографія. Київ : ПІЕНД, 2002. 272 с.
163. Неретина С., Огурцов А. Время культуры. Москва : Санкт-Петербург : Изд-во РХГИ, 2000. 344 с.
164. Неретина С. С. Тропы и концепты. Москва : ИФРАН, 1999. 278 с.
165. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. Москва : Мысль, 1996. Т. I. С. 407 – 832 .
166. Ницше. Ф. К генеалогии морали // Ницше Ф. Сочинения : в двух т. Москва : Мысль, 1997. Т. 2. С. 407 – 525.
167. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / сост., ред. и примеч. К.А. Свасьяна. Москва : Мысль, 1996. Т. 2. С. 238 – 406.
168. Ницше Ф. Воля к власти. Москва : Культ. революция, 2003. 880 с.
169. Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. 208 с.
170. Носов Н. Виртуальная психология. Москва : АГРАФ, 2000. 432 с.
171. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. Москва : Радуга, 1991. 639 с.
172. О'Хара К. Философия панка: больше чем шум. Москва : Нота-Р, 2004. 206 с.
173. Пави П. Словарь театра . Москва : Прогресс, 1991. 504 с.
174. Падмор К. Выразительная плоть: косметическая хирургия, физиогномика и стирание визуальных различий ; пер. с англ. А. Смирнова // Массовая культура: современные западные исследования: пер. с англ. / отв. ред. и послесловие В. В. Зверевой. Москва : Фонд научных исследований „Прагматика культуры”, 2005. С. 97 – 114.
175. Панарин А. С. Испытание глобализмом. Москва : Рус. нац. фонд., 2000. 380 с.

176. Паперный В. Культура Два . Москва : Новое Лит. Обозр., 1996. 384 с.
177. Петрушанская Е. О. О некоторых путях музыки в свете протоглобализации. Социология музыки: межд. Научная конференция. URL: http://mconf.blogspot.com/2007/10/blog-post_8316.html
178. Печчеи А. Человеческие качества. Москва : Прогресс, 1980. 302 с.
179. Пивовар Е. И. Постсоветское пространство: альтернативы интеграции. Исторический очерк. Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. 400 с.
180. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі: історія ідей комунікації ; пер с. англ. А. Іщенко. Київ : Вид. дім „КМ Академія”, 2004. 302.
181. Платон. Государство // Платон. Собр. соч : в четырех томах. Москва : Мысль, 1994. Т.3. С. 79 – 421.
182. Подорога В. Феноменология тела. Москва : Ad Marginem, 1995. 340 с.
183. Поллак П. Из истории фотографии. Москва : Планета, 1983. 176 с.
184. Полохало В. Українська політична система на тлі посткомуністичної трансформації // Політологія посткомунізму. Київ : Політична думка, 1995. С. 135 – 142.
185. Пономаренко Ю. В. Сучасні театралізовані дитячі вистави у контексті соціально-культурного розвитку дитини // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Рівне : РДГУ, 2017. Вип. 25. С. 190–195.
186. Пономаренко Ю. В. Арт-терапія та ескапізм як стратегії культуротворчості // Актуальні питання культурології: альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. Рівне : РДГУ, 2017. Вип. 17. С. 189 – 194.
187. Пономаренко Ю. В. Гетерохронія та гетеротопія сучасних практик культури // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ : Міленіум, 2018. Вип. I (10). С. 94 – 100.
188. Пономаренко Ю. В. Системогенез сучасних арт-практик // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 72–79.

189. Пономаренко Ю. В. Гармонія в сучасній хореографії // Культура і мистецтво у сучасному світі: наук. зап. КНУКіМ. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2018. Вип. 19. С. 51 – 59.
190. Пономаренко Ю. В. Маргіналізація та універсалізація як засади артизації культури // Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць. Київ : Видавництво «Гілея», 2018. Вип. 129 (2). С. 197 – 200.
191. Пономаренко Ю. В. Антропологічні та етико-естетичні детермінанти глобалізації культури // Актуальні проблеми філософії та соціології: науково-практичний журнал. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2018. Вип. 21. С. 72 – 75.
192. Пономаренко Ю. В. Розвиток стендапу як новітньої форми розмовного жанру та його місце у вітчизняній естраді // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (Вип. 37). С. 160 – 167.
193. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва : Высшая школа, 1990. 344 с.
194. Почепцов Г. Г. Семиотика. Киев : Рефл–бук, 2002. 432 с.
195. Почепцов Г. Будущее: стратегии, сценарии, коммуникации. Киев : Альтапрес, 2010. 308 с.
196. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Москва : Прогресс, 1986. 432 с.
197. Процик А. „Європейськість як чинник ідентичності // Українське суспільство на шляху перетворень: західна інтерпретація. Київ : Видавничий дім „КМ академія”, 2004. С. 149 – 155.
198. Райт Ф. Л. Будущее архитектуры. Москва : Госстройиздат, 1960. 248 с.
199. Рейд Э. Идентичность и кибернетическое тело ; пер. с англ. Н. Эдельман // Массовая культура: современные западные исследования ; пер. с англ. / отв. ред. и послесловие В. В. Зверевой. Москва : Фонд научных исследований „Прагматика культуры”, 2005. С. 204 – 224

200. Розумний М. Національна ідея та її самозаперечення // Сучасність. 1996. № 3. С. 58—63.
201. Рябчук М. Спокуса „третього шляху”: Україна на цивілізаційному роздоріжжі // Українська культура. 2008. № 7. С. 4—5.
202. Сметанина С. И. Медиа-атекст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века). Санкт-Петербург : изд-во Михайлова В. А., 2002. 383 [1] с.
203. Смирна Л. Мистецький нонконформізм: історичний і світоглядний вимір // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. кн II. С. 5 – 77.
204. Смирнов С. Д. Психология образа: проблема активности психического отражения. Ленинград : Изд. ЛГУ, 1985. 236 с.
205. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва : Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2004. 231 с.
206. Соловйов В. С. Оправдание добра. Сочинения : в двух т. Москва : Мысль, 1988. Т.1 С. 47 – 854.
207. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. Москва : Политиздат, 1992. 543 с.
208. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. Москва : Соцэргиз, 1933. 272 с.
209. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть 2. // Искусство режиссури. XX век. Москва : Артист. Режисер. Театр, 2008. С. 11 – 294.
210. Стародубцева Л. Архітектура постмодернізму. Київ : Спалах, 1998. 208 с.
211. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура ; пер з англ. Сергія Савченка. Київ : Акта, 2001. 360 с.
212. Студия Brain ANT. Сценические приемы в стендапе. Стендап среда. URL: <http://standup-sreda.ru/theory/scenicheskie-priemy-v-stendape>.
213. Татаркевич В. Античная эстетика. Москва : Искусство, 1977. 327 с.
214. Тойнби А. Постыжение истории. Москва : Прогресс, 1991. 731 с.

215. Толстоухов А. В. Глобалізація. Влада. Еко-майбутнє . Київ : Парапан, 2003. 308 с.
216. Толстых В. И. Реформация духовная как ключевая проблема глобализации // Людина і культура в умовах глобалізації. Київ : Парапан, 2003. С. 5 – 13.
217. Тоффлер О. Третя хвиля // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. Київ : Либідь, 1996. С. 275 – 335.
218. Тоффлер А. Футурошок. Москва : Лань, 1997. 464 с.
219. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва : Наука, 1977. 574 с.
220. Уиллок Д. Э. Реальность как предмет переговоров: хаотические аттракторы нашего понимания ; пер. с англ. Т. Вартанова // Массовая культура: современные западные исследования ; пер. с англ. / отв. ред. и послесловие В. В. Зверевой. Москва : Фонд научных исследований „Прагматика культуры”, 2005. С. 20 – 42.
221. Уитроу Д. Естественная философия времени. Москва : Прогресс, 1964. 431с.
222. Ульяновский А. Мифодизайн рекламы . Санкт-Петербург : Петрополь, 1995. 300 с.
223. Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма. URL: www.viscult.ehu.lt/article.php?id=108
224. Ученова В. В. Реклама и массовая культура : учеб. пособие для вузов. Москва : ЮНИТИ-ДАНА, 2008. 248 с.
225. Уэбстер Ф. Теории информационного общества ; пер. с англ. М.В. Арапова, Н.В. Малыхиной. Москва : Аспект Пресс., 2004. 400 с.
226. Федотова В. Г., Колпаков В. А., Федотова Н. Н. Глобальный капитализм: три великих трансформации. Москва : Культурная революция, 2008. 608 с.
227. Фішер В. М. Культуротворчі аспекти стендапу як новітнього жанру естради // Україна і світ у третьому тисячолітті: політичний, економічний,

- правовий та культурний виміри: матеріали II всеукр. наук.-практичної конф., м. Одеса, 9 грудня 2016 р. Одеса : Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського», 2016. С. 184 – 186.
228. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно – изобразительных произведениях . Москва : Прогресс, 1993. 324 с.
229. Франкфорт Г., Франкфорт Г. А., Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии. Москва : Наука, 1984. 236 с.
230. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва : Лабиринт, 1997. 448 с.
231. Фремптон К. Современная архитектура. Москва : Стройиздат, 1990. 535 с.
232. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург : А – саё, 1994. 407 с.
233. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. 576 с.
234. Фуко М. Герменевтика субъекта. Санкт-Петербург : Наука, 2007. 677 с.
235. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов : эпоха Ренессанса ; пер. с нем. В. М. Фриче. Москва : ТЕРРА; Республика, 1996. 512 с.
236. Хайдеггер М. Время и бытие. Москва : Республика, 1993. 448 с.
237. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. Москва : Гнозис, 1993. 464 с.
238. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций и преобразование мирового порядка ; пер. с англ. Т. Велимеев, Ю. Новиков. Москва : ООО „Издательство АСТ”, 2003. 603 с.
239. Хёйзинга Й. Homo Ludens . В тени завтрашнего дня. Москва : Прогресс, 1992. 464 с.
240. Хомяков А. С. Сочинения в двух томах. Москва : Медиум, 1994. Т.1. 590 с.

241. Хоружий С. С. Очерки синергической антропологии. Москва : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 408 с.
242. Чечетин А. И. Основы драматургии театрализованных представлений. История и теория. Москва : Просвещение, 1981. С. 192 .
243. Худеков С. Н. История танцев. Санкт-Петербург : Петербургская газета, 1913. Ч. I. 309 с.
244. Шандренко О. Віртуальний простір моди. Київ : КНУКіМ, 2011. 141 с.
245. Швейцер А. Культура и этика. Москва : Прогресс, 1973. 343 с.
246. Шеллинг Ф. Философия искусства. Москва : Мысль, 1966. 496 с.
247. Шкловский В. О теории прозы. Москва : Сов. Писатель, 1983. 284 с.
248. Шпенглер О. Закат Европы. Гаштальт и действительность. Москва : Мысль, 1993. 663 с.
249. Шульга Р. П. Искусство в мире обыденного сознания / под ред. В. Мазепы. Київ : Наук. думка, 1993. 160 с.
250. Шютц А. Структуры повседневного мышления. Социс. 1988. № 2. С. 129 – 137.
251. Щепанская Т. В. Этнография политики как проблема // Антропология власти. Санкт-Петербург : Изд. Спб. Универс., 2006. Т. II. С. 58 – 72.
252. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Москва : ТОО ТК „Петрополис”, 1998. 432 с.
253. Эльконин Д. Б. Психология игры. Москва : Педагогика, 1978. 304 с.
254. Эстетика. Словарь. Москва : Политиздат, 1989. 447 с.
255. Юдін М. М. Дитячий театр як засіб організації активного дозвілля дітей і підлітків // Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. Сер. : Педагогічні науки. 2015. Вип. 27. С. 215 – 256.
256. Якобсон Р. Работы по поэтике Москва : Прогресс, 1987. 462 с.
257. Abelson P. H. Media coverage of substantive issues. “Science”. Washington. 1974. vol.24. No. 1. P. 31 – 53.
258. Arbib M. Communicating about communication // “Contemporary psychology”. Washington. 1974. vol. 19. No. 6. 681 p.

259. Bell D. The Cultural Contradictions of Capitalism. L.,1976.
260. Beniger J. R. Forward on old new paradigm: the half – century flirtation with mass' society // Public opinion Quarterly. 1987. Vol. 51. P. 46 – 66.
261. De Landa M. Deleuze and the Use of Genetic Algorithm // Architectural Design. 2002. V. 72. № 1. P. 8 –12.
262. Hagen W. Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung // Wolf, Herta (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 1. Frankfurt/M., 2002. S. 68 – 74.
263. Ho M.-W. The New Age of Organism // Architectural Design. 1997. V. 67. № 9/10. P.47-51.
264. Castells M. The city and the grassroots: a cross-cultural theory of urban social movements. Los Angeles : Berkeley: University of California Press, 1983. 50 p.

ДОДАТОК

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях та виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз даних

1. Пономаренко Ю. В. Сучасні театралізовані дитячі вистави у контексті соціально-культурного розвитку дитини // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Рівне : РДГУ, 2017. Вип. 25. С. 190–195.
2. Пономаренко Ю. В. Арт-терапія та ескапізм як стратегії культуротворчості // Актуальні питання культурології: альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. Рівне : РДГУ, 2017. Вип. 17. С. 189 – 194.
3. Пономаренко Ю. В. Гетерохронія та гетеротопія сучасних практик культури // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ : Міленіум, 2018. Вип. I (10). С. 94 – 100.
4. Пономаренко Ю. В. Системогенез сучасних арт-практик // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 72–79.
5. Пономаренко Ю. В. Гармонія в сучасній хореографії // Культура і мистецтво у сучасному світі: наук. зап. КНУКіМ. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2018. Вип. 19. С. 51 – 59.

Статті в інших наукових виданнях

6. Пономаренко Ю. В. Маргіналізація та універсалізація як засади артизації культури // Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць. Київ : Видавництво «Гілея», 2018. Вип. 129 (2). С. 197 – 200.
7. Пономаренко Ю. В. Антропологічні та етико-естетичні детермінанти глобалізації культури // Актуальні проблеми філософії та соціології: науково-практичний журнал. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2018. Вип. 21. С. 72 – 75.
8. Пономаренко Ю. В. Розвиток стендапу як новітньої форми розмовного жанру та його місце у вітчизняній естраді // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (Вип. 37). С. 160 – 167.

Статті в збірниках матеріалів конференцій:

9. Пономаренко Ю. В. Сучасна українська естрада в контексті світових культур // Україна і світ у третьому тисячолітті: політичний, економічний, правовий та культурний виміри : матеріали II всеукр. наук.-практ. конф., м. Одеса, 9 грудня 2016 р. Одеса : Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», 2016. С. 178 – 180.

10. Пономаренко Ю. В. Соціокультурні аспекти сучасних естрадних дитячих вистав // Сучасна українська держава: вектори розвитку та шляхи мобілізації ресурсів : матеріали другої Всеукр. наук.-практ. конф., м. Одеса 10 лютого 2017 р. Одеса : ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, Центр соціально-політичних досліджень «Politicus», 2017. С. 198 – 201.

11. Пономаренко Ю. В. Методика організації бенефісу як сучасної сценічної форми // Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття : зб. матеріалів I Міжнар. наук.-практ. конф., Мукачєво, 20-21 квітня 2017 р. Мукачєво : РВВ МДУ, 2017. С. 165 – 168.

Наукові конференції

Всеукраїнська науково-практична конференція «Україна і світ у третьому тисячолітті: політичний, економічний, правовий та культурний виміри» (Одеса, 2016);

Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна українська держава: вектори розвитку та шляхи мобілізації ресурсів» (Одеса, 2017);

Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття» (Мукачєво, 2017);

Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти» (Рівне, 2017).