

### Джерельні приписи

1. Гидеон З. Пространство, время, архитектура / Сокращ. перевод с нем. М.Леонене, И.Черни / З.Гидеон. – М.: Стройиздат, 1984. – 455 с.
2. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Моногр. / В.Я. Даниленко. – Х.: ХДАДМ: Колорит, 2005. – 243 с.
3. Кантор К.М. Красота и польза: Социологические вопросы материально-художественной культуры / К.М. Кантор; Худож. Б.Алимов. – М.: Искусство, 1967. – 280 с.
4. Карпова Н.К. Теоретические основы синтеза искусств как способа эстетического познания и моделирования личности в условиях информационных технологий: автореф. дис... доктора наук / Н.К. Карпова. – Ростов н/Д, 1996. – 43 с.
5. Кириллов В.В. Архитектура русского модерна: Опыт формологического анализа / В.В. Кириллов. – М.: МГУ, 1979. – 214 с.
6. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов / Е.И. Кириченко. – М.: Искусство, 1978. – 400 с.
7. Півненко А.С. Синтез мистецтва і дизайну в історичній спадщині Слобожанщини / А.С. Півненко // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – 2002. – № 3. – С. 49-53.
8. Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма / А.А. Федоров-Давыдов. – М.: Г.А.Х.Н. – 247 с.
9. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Галарт, 1995. – 423 с.

### Резюме

У статті розкриваються стильові особливості формотворення модерну предметного середовища, зумовлені специфікою проектною культурою рубежу XIX-XX ст.

**Ключові слова:** стиль, формотворення, модерн, предметне середовище, проектна культура.

### Summary

The features of the stylistics feature of the formcreation of the modern style of the subject environment, caused by the design culture of the boundary of XIX<sup>th</sup> and XX<sup>th</sup> centuries are analyzed in the article.

**Key words:** style, formcreation, modern, subject environment, design culture.

УДК 7.03

Ю.А. Шестопалова

### КЛАСИКА, АВАНГАРД, ПОСТМОДЕРН ЯК РЕФЛЕКСИВНІ СИСТЕМИ

Проблема цілісності художньої культури поставлена в контексті тих інновацій і синтетичних процесів, які відбувалися в стилі модерн. Саме модерн стає тим енергійним стилем, де людина визначається як боголюдина, за М.Бердяєвим, який вважав, що мета творчості створювати не шедеври, а нову землю, нове небо. Цей перетин символічних, філософських концептів та образів і був зосереджений в контексті художніх практик модерну.

Слід відзначити, що розподіл рефлексії на філософську і мистецтвознавчу в контексті стилю модерн є достатньо умовним. Так, У.Морріс, художник, філософ і мистецтвознавець, створив зразки, що несли філософські, космологічні абрисы світу, і він же писав прекрасні філософські твори. М.Бердяєв створював свої філософські твори як певний витвір мистецтва, що завжди викликає естетичне піднесення. Такою є творчість В.Іванова, А.Білого, К.Петрова-Водкіна, В.Кандинського. Їх роботи мають символіко-філософський характер, а проза, поезія є філософією, бо утворює певний мистецько-філософський всесвіт. Цей синтез означений як рефлексія із середини практики. То були митці, що тяжіли до синтетичного бачення, підняли проблему загального витвору мистецтв.

Ріхард Вагнер називав цей витвір *Gesamtkunstwerk*, зазначаючи, що „художній витвір має бути образом універсального життя. Окремі герої, що зображуються в мистецтві, своїми вчинками і логікою, виправданою смертю, відображають спрямованість усієї світобудови і зливаються з нею” [3; 127].

Як феномен культури, століття хронологічно не „починається” за астрономічним календарем. Воно починається раніше, із синтетичних передбачень новітнього світу. Музика ставала більше, ніж світ і саме в музиці розшукувалися й існували інші мистецькі обрії. Подібний хід мислення існував і в інших теоретиків та практиків.

У.Морріс вважав, що таким мистецтвом є не музика, а декоративно-прикладне мистецтво. Г.Земпер підштовхував до бачення мистецтва і побуту як мистецтва середовища. Подібним чином утворював свої концепти і О.Скрябін, для якого музика, або світломузика – той загальний обрій, який вписується в життя, а життя саме стає музикою.

Архітектурна парадигма представлена іменами О.Вагнера, Й.Ольбріха; багато ідей щодо архітектурного бачення світу, як симбіозу, можна побачити й у молодого М.Гоголя, який говорив про мистецтво єднання різних стилів у просторі. Всі ці ідеї є ідеями цілісності мистецьких практик. Практика розуміється тут не як дія, технологія, а як витвір. Але цей витвір не є вже здійсненою реальністю, а навпаки, реальність, відкрита для іншого простору і часу. Тобто, витвір мистецтва стає середовищем, креативними витоками, спонукою для іншої творчості.

У.Морріс займався книжковою графікою, робив ескізи для шпалер і з середини художньої практики бачив філософами і міфологеми краси, мистецтва і добробуту. І не дарма в роботі „Мистецтво і краса землі” він наголошував, що ремесло є засадою мистецтва. „І от серед цього населення, що зайняте виробом важливих для домашнього господарства предметів, я звертаюсь до школи мистецтв, одного з угруповань, яке виникає в країні в той час, коли відчувається якийсь негаразд із двома початками, необхідними для виробництва того, що може бути названо витвором промислового мистецтва. Я маю на увазі утилітарне і художнє начала” [8; 125]. Можна стверджувати, що синтез, який намагався відтворити У.Морріс, є ідеалізованою утопією романтичного зразка. Саме практика митця-дизайнера була реконструктивною, поверненням до минулого. Мистецька практика в дизайні розуміється як реанімація, реконструкція. Все це стає романтичною настановою стилю модерн. Тож починаючи з середини ХІХ століття і до І світової війни ця настанова домінувала. Розмаїття різних стилів: новоруський, нововізантійський, новоготичний, неоренесанс є частиною великого модерну, який завершував велике мистецтво, пов'язане із класикою. „Якщо ви сприймаєте мистецтво, це означає, що воно повинно стати частиною вашого життя і всіх людей, частиною повсякденного побуту” [13; 212], – вважав У.Морріс.

Ми бачимо високі вимоги до мистецтва, яке стає тим життєбудуванням, що утворює світ як мистецький витвір. Г.Земпер, говорячи про символіку в архітектурі, одязі, текстильному мистецтву, прикрасах, стверджував, що ця символіка залежить від космологічних уявлень і традицій народу. „Архітектура є в повному розумінні мистецтвом творчих винаходів, оскільки в природі для архітектурних форм немає готових зразків. Архітектурні форми є результатом вільної творчості розуму і фантазій” [8; 123].

Якщо говорити про ХХ століття, про те, як в ньому розбудовувалися концептуальні ідеї мистецтва, слід згадати про таких осіб, як А.Гільдебранд і В.Фаворський. А.Гільдебранд – скульптор, не позбавлений хисту теоретичної рефлексії (автор книги „Проблеми художньої форми”). В цій роботі на основі психологічного бачення образу утворюються певні закономірності формотворення. Все те, що розробляли попередні митці, набуває технологічних ознак і пов'язується з органікою сприйняття та самого людського тіла.

Якщо Г.Вольфлін належить класичній гілці мистецтвознавства, а його праці є рефлексією над практикою, то А.Гільдебранд, як митець, намагається бачити світ із середини практики. В його працях поставлена проблематика мистецького синтезу, поставлена як звичайна імпліцитна теорія єднання сприйняття та мови, твору, простору, середовища. Він говорить про синтез, але не мистецтв, як Р.Вагнер, а синтез зображувальності. Тобто, йдеться про психологічні аналогії, що

відтворюються в процесі сприйняття художнього твору. Гільдебранд вів мову про „уявлення рушійні” та „уявлення зорові”. Тобто розгортається дилема рушійного на дотик сприйняття світу і зоровості як оптичності, яка додає можливість „далекого образу”, тобто образу, що сприймається на певній відстані. Як це актуально для сучасного „оптичного” сприйняття віртуальної реальності та оптики „симулякрів”. Це звичайно натуралізм, ототожнення видовища, зорового поля та поля сприйняття самої картини, або предмета сприйняття. Ототожнення відбувається як глибинний механізм праці свідомості. Свідомість, як відомо, „працює” з предметами, а не образами. Таке враження, що свідомість більш зосереджена в світі, ніж всі ті засоби, які створила людина: комп'ютер і інша індустрія зображуваного світу. Те, що відбувається це ототожнення – не дивно. Це було нормою тих часів. Книга була написана наприкінці XIX століття, а основні її ідеї апробовані у ВХУТЕМАСі та Московському поліграфічному інституті на графічному факультеті.

Мистецька практика розглядається як образний синтез, синтез дальового образу, що сприймається на відстані, і образу рушійного. Зараз, коли виникає проблема дотичних констеляцій сприйняття, коли дотичне сприйняття фактично є охопленням зором предмета, сама ідея такого образного синтезу або занурення в свідомість, в якій відбувається єднання як певний образний монтаж, є дуже цікавою. А.Гільдебранд підкреслював, що увесь досвід про пластичну форму об'єкта отриманий спочатку шляхом дотику. „Дотичне сприйняття призводить до відповідності форми рушійної і уявлень про певний рух, інакше говорячи, комплекс певних уявлень про рух зветься пластичним уявленням”.

Бачимо генеалогію, що повторює дослідження образного сприйняття або психологію сприйняття, описану І.Сеченовим, який наголошував на тому, що „темне м'язове почуття” є тим внутрішнім глибинним регулятивом, який контролює дистантцепцію. Більше того, зорові почуття вивчилися бачити у сприйнятті на дотик, у сенсорній моториці, яка виникає як дотична моторика схоплення світу. „Якщо тепер уявимо дві крайні точки бачення глядача, то отримаємо два роди зорової діяльності. Око в спокійному стані сприймає картину, котра виражає тривимірне тільки у відзнаках на площині, в якій поруч існує одновимірне. Напроти, рушійна здібність ока дає можливість безпосередньо охоплювати тривимірне з близької точки зору і пізнати форму через пізнавальність сприйняття у часі” [6; 55] – наголошував А.Гільдебранд.

Таким чином, свідомість входить у контекст розглядання формотворення і стає однією із визначних фундаментальних категорій у В.Фаворського. Композиційність, як єднання усіх точок бачення, пов'язується у Фаворського з часовістю. Він розрізняє рушійний образ і образ зоровий, оптичний і намагається між ними знайти кореляти. Які ж це кореляти? Це є проміжні образи, де існує перехід від часової розгортки проєктивного сприйняття та предметів до оптичного схоплення на відстані всієї картини і, навпаки, роздрібнення цієї картини в часі. Ця психологічна розгортка потім стає тими прописами, які є образом формотворення в XX столітті.

Що таке футуризм як явище? Це – рушійний образ, де знаходиться четвертий вимір простору: предмет розбивається в просторі на його проєкції і сприймається як рушійна матеріальна сила. Все це описав А.Гільдебранд, тому можна вважати, що сама руйнація, деструкція класичного мистецтва відбулася в рамках рефлексії суто класичної, але психологічно означеної, хоча цей психологізм не помічався і не вважався саме психологізмом.

Як скульптор Гільдебранд дає перевагу „формі буття”, або формі, що виникає як сприйняття на дотик. Вона є генеалогічно первинною. Саме в давньому Єгипті так виникала формотворча картина світу. Але важливо те, що він тяжіє до синтезу. Мистецький витвір, як образна реальність, переноситься всередину людини і вже в свідомості митця набуває ознак образної цілісності. Практика – не лише зовнішній факт витворення речі, а образна конфігурація або образні синтези.

А.Гільдебранд дає таку формулу розуміння витвору мистецтва: „Так, мистецький витвір є завершена існуюча діяльність, яка є цілісним впливом, що протистоїть своєю самодостатністю природі. В художньому витворі форма буття існує лише як реальність впливу. Художній витвір відображує природу як відношення між рушійними уявленнями і зоровими уявленнями, звільняє людину від швидкоплинного і мінливого” [6; 95]. Художній витвір розглядаються як

самодостатня реальність, що поєднує форму буття, тобто субстанційно існуючий протообраз та форму впливу. Це єднання природи, субстанції, форми буття з культурницьким проєктивізмом впливу і створює ту реальність, яка є дієвою, а не мінливою і непередбаченою. Як це близько до ідей Ле Корбюзьє, Томасо Мальдонадо, В.Гропіуса.

Ці констеляції переводяться потім у форму суто мистецької реконструкції просторових та часових відношень твору. А.Гільдебранд і В.Фаворський розглядають рельєф, намагаються накласти на рельєф своєрідні перетини, відтворити горизонтальну зчитку інформації як розрізання глибини простору. Це стає тією механікою, що дає можливість зчитки простору як глибинотворення. Але головним є не механізм глибинотворення, а проблема тілесних трансгресій, кореляції форми тіла, її пластики, що дихотомічно подвоюється і разом з'являється як рушійна цілісність. Ця динаміка міфологізується, здійснюється за допомогою бінокулярного апарату, як вважали дослідники. Цей наївний психологізм подолав вже М.Волков й інші теоретики. Адже річ у тім, що всі реконструкції спонукають у майбутньому саме в процесі сприйняття побачити образний синтез, симбіоз предмету і образу, який свідчить про одушевлення каменю, предмета, речі.

В.Фаворський у лекціях з теорії композиції, створених на початку ХХ століття, говорив, що дотик, котрим сприймаємо об'єм, зір, простір, не може бути виокремленим. „Людина зорова може і забути, як вона схоплює простір руками, ногами і т.п., або, хоча і пам'ятає про можливість руху, пам'ятає про це досить абстрактно поза своїм фізичним дотиком або сприйняттям світу” [14; 327]. Цікаво, що В.Фаворський вже персоніфікує акти сприйняття світу у культурологічному вимірі, вводить поняття „людини зорової” і „людини дотичної”. Генеалогічно „дотична людина” є більш раннім культурним феноменом і відповідає архаїчним цивілізаціям, „людина зорова” належить вже новому часу.

Усі ці психологічні реалії згодом інтерпретує в контексті тілесних адекватій сприйняття у феноменологічній психології М.Мерло-Понті. Але те, що Фаворський намагається „розвести” суб'єкта зорового і суб'єкта, що сприймає світ на дотик – дуже важливо. Дотична реальність належить Єгипту, дотично-зорова образність – Греції, зорово-дотична – Візантії, а от суто зорова реальність належить Відродженню з його прямою перспективою. Такі аберації, або проєкції психологічних концептів світу культури і зосередження їх у мистецькому творі свідчать про культурологічну матрицю або культурологічні адекватії, які намагається побачити в художньому творі дослідник як певну психологічну цілісність культури.

Саме в контексті мистецької рефлексії 20-х років Фаворський цей дотичний образ або рушійну динаміку образотворення називає „конструкцією”, на відміну від „композиції”, яку він пов'язує з оптичною динамікою або узагальненням на певній відстані. Можна сказати, що він має на увазі і відстань суто культурологічну, рефлексивну. А.Гільдебранд і В.Фаворський – не лише як художники, що рефлектують над практичною діяльністю, а й мистецтвознавці і філософи. Тобто ця синтетичність свідчить про синтетичність мистецьких практик, що несе в рефлексію, певне осмислення дії і певні уявлення цілісності як мети, ентелехії речей, закладених у форму.

В.Іванов говорить про форму „зизжующую – рос.” и форму „созижденную – рос.”, (не перекладаємо ці поняття, бо вони мають походження з давньоруської мови і досить близькі мові українській). Цей тезаурус є досить евристичним для теорії художньої культури. Форма „зизжующая” – певний продукуючий механізм, а форма „созижденная” – результат формотворчості. Як бачимо, формотворчий імпульс переноситься у форму. Цей спосіб об'єктивації творчості, мислення творчості в суто предметних реаліях є притаманним і стилю модерн, і авангарду. Але нам цікаво з'ясувати контекст формотворчості як мистецьку практику, що належить часові, а цей час свідчить про синтез рефлексії, творчості і технології, що створюється як послідовність дії, створення мистецького цілого.

Наведемо програму лекційного курсу В.Фаворського, де він експлікує свою концепцію саме в тому руслі, який був окреслений А.Гільдебрандом та згодом Вяч.Івановим:

1. Загальне визначення мистецтва і ставлення його до інших мистецтв. Просторовість, зображуваність та видовищність. Методи сприйняття і форма. Рушійні і зорові сприйняття. Протилежність того й іншого типу та тяжіння їх один до одного.

2. Конструкція і композиція. Рушійні і зорові уявлення, предмет і простір, вслуховування і абстракція. Протилежність, полярність і тяжіння один до одного цих уявлень.

3. Типи зображувальних поверхонь. Засоби зображення і матеріально-побутова форма поверхні. Графічна форма. Форма різних ліній. Криві і прямі. Кінці лінії, перетинання і паралельні лінії. Вертикаль, горизонталь і діагональ.

4. Кольорова форма. Колір локальний (профільний), колір об'ємний і колір просторовий. Форма кольорової плями, вступ в орнамент.

5. Рушійна поверхня і її засоби: рушійність, безкінечність, плавність і двомірність. Різні види подібних поверхонь.

6. Рушійно-зорова зображувальна поверхня і її засоби. Визначення зоровості, поверхня і уявлення глибини. Види рушійно-зорової поверхні.

7. Зорове зображення поверхні і її засоби. Зоровий центр, обмеженість, сферичність, види зорових поверхонь.

8. Загальний огляд конструктивних і композиційних методів.

9. Тематика зображуваних поверхонь [14; 320].

Курс композиції, як певна теорія графічного мистецтва, розгортається і як репрезентація можливостей формотворення в контексті образного синтезу. Фактично, мистецький праксис формується як зображувальність, рушійність, як дизайн площини, графічно-формальна наскрізна структурність, що дає можливість побачити цілісність твору в контексті формотворчих та композиційних завдань.

Цікавим є доробок В.Іванова, де метр поезії і витончений естет у філософсько-літературній прозі створює певні образи-концепти так, начебто він створює мистецький витвір. Це реальність не проста, виникає як піднесення, злет. Важливо зрозуміти, що це міфологема новітнього мистецтва, що стає міфологемою життя. „Сходження – символ дару. Чудовий, падаючий з висоти дароносиць небесної вологи: таким серед античних мармурів з'являється нам Діоніс, широкою рукою піднімає плоску чашу, – це бог вологи, який несе дощ. Це Діоніс ХХ століття (Без цієї чуттєвості не можна уявити робіт Л.Бакста, П.Пуаре, К.Діора та ін.). В.Іванов наголошує, що форма „зизждующая” є енергія, що проходить скрізь, через всі межі і виливається назвні. Мистецтво є спілкування форми „зизждущей” через посередництво форми „созижденной”.

А.Белій – філософ, поет, людина, яка перед I світовою війною опинилася на будівництві Гетеанума, де Р.Штайнер збирав антропософське коло, захоплювався новітніми ідеями. Ця новітність пов'язана зі стилем модерн. Але вона несла в собі руйнівну енергію авангарду. Руйнівна енергія спровокована драматизмом дихотомії аполонівського і діонісійського витоків, за Ніцше, навіть, ідея світового життя, світової волі Шопенгауера теж несла в собі цю драму.

А.Белій побачив, що символізм спонукає, спотворює до певної музики душі. „Символізм пробуджує музику душі. Коли світ прийде в нашу душу, тоді вона зазвучить. Коли душа стане світом, вона буде поза світом. Якщо можна відійти на відстань, якщо можлива магія, ми знаємо, що бачимо її. Те, що музичне звучання душі підсилюється – от в чому магія. Чарує душу музично побудова. В музиці є чари, музика – вікно, з якого ллються в нас чарівні промені вічності і бризкає магія” [1; 129]. Мистецька рефлексія, що існувала як мистецький витвір, не завершилася з модерном, а в більш деструктивному варіанті активно заявляє про себе в авангарді, що існує поруч із мистецтвом модерну. Четвертий вимір часу, рушійність предметного світу, що здійснюється як руйнівна драматургія. Креативність твору як виникнення світу з нічого стає актуальною. Цим ніщо є евклідова геометрія, прості і ясні форми. Експліцитна естетика мистецької практики формується як певна деструктивна стратегія формотворення і новітній синтез. Синтетична (символічна) стратегія завершує своє існування в стилі модерн, а деструктивну стратегію розпочинає авангард і вибухає новим синтетизмом (неосимволізмом), що утворює абсолютно новий світ, який не сприймають спочатку як культуру, а лише як реальність, що заперечує попередню культуру.

Поняття „мистецька практика” як створення „тіла” твору корелює з поняттям „праксис”, видом конкретної діяльності. Праксис – готовність до діяльності, активність, заснована на вмінні

засновувати активну діяльність. Практика пов'язується з поняттями „епістема” та „поезис” (поетика) – процес діяльності, в результаті котрого здійснюється дещо. Тобто, поетика, як спосіб діяльності, є одним із головних чинників мистецького творіння. Всі диференційні теорії художньої культури так чи інакше позначають цей момент, але він є найголовнішим у конституюванні самого поняття „художня культура”.

Мистецька практика виглядає як поетика, але не як сума правил, норм чи типологія мистецьких засобів, а як спонука, дія, спосіб діяльності. Тобто мистецька практика в її цілісності як цілісність рефлексії, дії та готового результату твору корелює з поняттям „культуротворчість”. „Дух людський в полоні, – писав М.Бердяєв. – Полон цей я називаю світом, світовою даністю, необхідністю. Світ цей не є космос, він є некосмічний стан розбещеності і ворожнечі, атомізації і розпаду живих монад космічної ієрархії. Істинний шлях є рух духовного звільнення від „світу”, звільнення духу людського від полону необхідності. Істинний шлях не є шлях вправо або вліво по площині „світу”, але є рух вгору або в глибини поза світової далечини” [2]. Не можна стверджувати, що Бердяєв менш деструктивний, менш кардинальний у своїх рішеннях. Це філософський анархізм, модернізм, який черпає з кабали і містичних прозрінь новітні ейдоси і створює новітній синтез як деструкцію. Ця деструкція відбувається як модернізм у філософії і мистецтві. Трактат „Сенс творчості” є мистецьким витвором по своєму духу і по інтенціям, спонукає до творчості. Це є нова Біблія нового людства. Але це людство ще не прийшло і не відомо, коли прийде. Заповіт Святого Духа – певний космічний філософський і мистецький праксис. Якщо з рефлексивного поля художньої культури викреслити ці універсалістські ідеї, то залишаться лише дизайн, програма Баухаузу.

Рефлексія стилю модерн вже є неklasичною рефлексією за своїм духом, намаганнями. Класичною вона могла залишатися тоді, коли існували норми і правила, які можна було пов'язувати з класицизмом, або навіть еклектикою. Еклектика є вільне комбінування класичних образів, але модерн переутворює класику, він є її завершення. Це є певна деструкція і синтез разом. Некласичність набуває гостро означених рис в авангардному мистецтві. Так, К. Малевич, В.Кандінський існували поруч із М.Бердяєвим, футуризмом й іншими світобудівними настановами, свій особливий хист, свою особливу програму, свою особливу образну концепцію, яка стає всесвітом, стає новим космосом. Космос Малевича – особливий космос. Космос Кандінського – хаос у вигляді космосу, стихія, що має вигляд гарно темперованого і створеного в рамках певної іконографії.

Одним із модерністів філософсько-релігійного ренесансу, а також мистецтвознавцем був П.Флоренський. Його роботи є мистецьким синтезом неklasичного типу, де подаються нетрадиційні інтерпретації мистецтва, синтетичний образ монументального за своїм характером зразка. Такі роботи, як „Стовп і ствердження істини”, „Іконостас”, „Аналіз просторовості і часу в художньо-зображувальних творах” дають панораму тих конфігурацій світотворення мистецтва, в яких рухався П.Флоренський. Остання робота є іконографічно-технологічним аналізом художнього твору, де він розглядається в контексті неklasичної феноменології. П.Флоренський певною мірою наслідує традицію, що йде від А.Гільдебранда і психологічної школи, але позбавляється психологічного натуралізму.

Механіка або динаміка рушійного, зорового образу у Флоренського синтезуються на інших засадах – не психологічних, а символіко-філософських. Рушійність образу у Флоренського визначається як часовість. Час стає однією з головних інтерпретант динаміки формотворення, витвору мистецького зразка. „Безперервно однорідний час не здатний дати ритму. Останній має передумовою пульсацію, уповільнення і прискорення, кроки і зупинки” [5; 67]. Таким чином, зображувальні засоби, що дають ритм, повинні мати деяку розчленованість, що одними своїми елементами зосереджують увагу і око, іншими ж, проміжними, просувають один елементу до іншого.

Закономірним є і наступне питання: коли ж виникає постнеklasичний тип рефлексії? Він виникає всередині мистецького праксису раніше, ніж у так звані роки постмодерну. Ми говоримо „так звані” тому, що є безліч трактувань модерну і постмодерну. Західне трактування намагається протиставити постмодерн модерну в широкому розумінні. Це – філософська

концепція Ю.Хабермаса. Більш розгалужена концепція постмодерну описує постмодерн у контексті стильових ознак; реконструюють його як певний діалог, поліфонію стильових трансформацій. Але можна стверджувати, що постнеокласичний образ мислення, як мистецька рефлексія, виникає всередині практики ще в царині авангардного мистецтва.

Ле Корбюзьє був провокатором постнеокласичного типу мислення та мистецтва. Радикальний утопізм, мистецька космологія, що виникає як анти раціоналізм, певна авангардна і разом із тим вже маргінальна реальність, свідчить про те, що ця архітектура здійснюється як певна символологія і певна естетика. Що таке, наприклад, капела Роншан? Це образ світу, який не є запереченням архітектурної класики, яку звикли бачити в традиційних авангардних будовах, а постнеокласичний модернізм, який замість заперечення приносить гармонію. Ця гармонія стає новим космологізмом, але суто індивідуальним, особистісним, що демонструє образ мислення, який приходить як сакральний образ великого традиційного, непохитного образу. Якщо розглянемо його концепти гармонізації середовища, той же Модулар, то побачимо один із зразків постнеокласичної гармонії. Чому вона постнеокласична? Тому, що не просто заперечує класику, утворює низку пропорційних систем, яких було чимало (вже митці доби Відродження утворили особистісну пропорційну систему, яка належала кожному окремому художнику чи архітектору); тут відбувається намагання здійснити синтез на засадах, що відрізняється від класики.

Таким чином, уся культура XX століття, що зараз вбачається на відстані певного часу, розглядається як певний художній витвір, одне мистецьке творіння. Якщо дивитись на просторові і часові рамки цього творіння, то вони не вписуються в хронологічний час і простір, що належить століттю. Це вже відзначив П.Флоренський. Мистецький час зувається набагато глибше; його можна фіксувати трактатами Г.Земпера, Р.Вагнера, тобто ідеалістично-романтичною лінією, пов'язаною зі стилем модерн. І цей час певним чином пересувається в XXI століття як інерційна фаза, коли XX століття як мистецький витвір продовжує існувати.

Час і простір мистецького твору, пов'язаний з великим століттям, які складно і драматично трансформувала культура, має свої інтенсивні і екстенсивні виміри. Екстенсивні йдуть у глибину XIX століття і виринають у XXI столітті, а інтенсивні зосереджені на кожній особистості, кожному митці, який відразу ж відтворював цілісність світу і як філософ, і як митець. Епілог постнеокласичної рефлексії відбувається в архітектурній рефлексії, яка свідчить, що архітектура, яка є найближчим до землі мистецтвом, прогнозує себе і проектує себе зовсім по-іншому, як це було раніше.

Такі теоретики, як П.Ейзенман, Р.Вентурі фактично створили нову добу архітектури. Створили її в проекті, як рефлексивну реальність. Рефлексія архітекторів – рефлексія із середини практики і вже є рефлексією над практикою, тому що архітектор у більшій мірі залежить від гравітації, а, з іншого боку, намагається кожен витвір побачити як універсум, або мультіверсум.

Р.Вентурі сформував своєрідні міфологеми „качки”, „гарно декорованого сараю”, міфологеми архетипового занурення в підсвідоме, що розгортається в культурі як певне шоу. П.Ейзенман більше відомий як теоретик деконструкції, зосередженої в авангардній архітектурі. Те що, не вдалося Е.Лисицькому, К.Малевичу, вдається П.Ейзенману, але в ігровій модельній ситуації, вже у зовсім іншому контексті, інших реаліях.

Так відбувається діалог культури одного століття, діалог творчості, мистецтва культури XX століття.

#### Джерельні приписи

1. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
2. Бердяев Н.А. Смысл творчества // Н.А. Бердяев. Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – С. 254-606.
3. Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер. – М.: Искусство, 1978. – 696 с.
4. Вентури Н. Разнообразие, уместность и изображение в историзме или PLUS Ca SANGE / Роберт Вентури // Архитектон, 1993. – № 4. – С. 21-25.

5. Волков Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н.Волков. – М.: Искусство, 1977. – 264 с.
6. Гильдебранд А. Проблемы формы в изобразительном искусстве / А.Гильдебранд. – М.: Изд-во МПИ, 1991. – 137 с.
7. Гоголь Н.В. Об архитектуре нынешнего времени // Н.В. Гоголь. Собр. соч., в 7 т. – Т. 6. – М.: Худ. лит., 1986. – С. 61-80.
8. Земпер Г. Практическая эстетика / Готфрид Земпер. – М.: Искусство, 1970. – 320 с.
9. Иванов В.Собрание сочинений в 4-х т. / Вячеслав Иванов. – Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1971. – Т. 1. – 872 с.
10. Ле Корбюзье. Архитектура XX века / Ле Корбюзье. – М.: Прогресс, 1977. – 304 с.
11. Мамардашвили М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом языке / М.Мамардашвили, А.Пятигорский. – М.: Школа „Языки русской культуры”, 1999. – 216 с.
12. Мерло-Понти М. Око и дух / М.Мерло-Понти. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
13. Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма / Уильям Моррис [пер. с. англ. Р.Усмановой]. – М.: Искусство, 1973. – 512 с.
14. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие / В.А. Фаворский. – М.: Советский художник, 1988. – 587 с.
15. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. – М.: Прогресс, 1993. – 324 с.
16. Хабермас Ю. Демократия. Разум. Нравственность: Московские лекции и интервью / Юрген Хабермас. – М.: АО „КАМИ”, Academia, 1995. – 450 с.

### Резюме

Характеризуються концептуальні напрями культурологічної та мистецтвознавчої рефлексії ХХ століття в контексті стилістичних ознак. Визначаються провідні міфологеми та концепти стилю модерн, авангарду, постмодернізму.

**Ключові слова:** культура, мистецтво, образ, стиль.

### Summary

In the article description of leading conceptual directions of cultural and study of art reflection of XX age is given in the context of stylistic signs. Leading myths and concept of style is determined new, to the modernism, postmodernism.

**Key words:** culture, art, appearance, style.

**УДК 94:379.8**

*А.О. Фурдичко*

## КОЛЕКТИВНІ ЗАСАДИ ДОЗВІЛЛЯ: ТРАДИЦІЇ XVII-XVIII СТОЛІТТЯ

Незважаючи на те, що українська культура розвивалася в руслі загальноєвропейської культури і зазнавала певних трансформацій під дією нових явищ у соціальній сфері, вона й надалі продовжувала зберігати традиційний характер. Безпосередньо вплетена у повсякденне життя, вона і зараз являє дієвий засіб громадського формування духовної особистості. Особливою ділянкою формування суспільної свідомості українського населення є колективні засади дозвілля, що формувалися протягом століть.

Зазначена вище проблематика завжди привертала увагу багатьох дослідників, зокрема таких, як Д.Антонович, Ф.Вовк, О.Воропай, О.Курочкін, В.Скуратівський, М.Ткач та ін.

Так, на думку А.Попова, громадські обряди слугували свого роду віхами в землеробському (народному) календарі селян [5].

У своїй монографії Р.Ліпец [4] розглянув усе начиння бенкетів, напої, страви, особливості запрошення на бенкет і розташування за столами. Дослідник докладно простежив увесь ритуал