

феномени, властиві окремим культурним регіонам. Мають рацію дослідники, які протегують «гнучкішу парадигму» літературознавчих досліджень (Н. Висоцька), де рівняння «єдність світової культури = єдності несхожого» не матиме ознак явища з багатьма невідомими.

1. *Антонич Б.-І.* Національне мистецтво / Б.-І. Антонич // Антонич Б.-І. Твори. – К.: Дніпро, 1998. – 470 с. 2. *Багрянний І.* Думки про літературу / І. Багрянний // Літературна Україна. – 2014. – 27 березня. 3. *Гундорова Т.* Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми / Тамара Гундорова. – К.: Грані-Т, 2013. 4. *Державин В.* Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / В. М. Державин. – Івано-Франківськ, 2005. – 492 с. 5. *Дзюба І.* Глобалізація і майбутнє культури / І. Дзюба // Слово і час. – 2008. – № 9. 6. *Дюринг С.* Література – двійник націоналізму? / С. Дюринг // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л.: Літопис, 1996. – 633 с. 7. *Енциклопедія постмодернізму.* – К.: Основи, 2003. – 503 с. 8. *Зверев О.* Американська література в період глобалізації / О. Зверев // Американська література на рубежі ХХ – ХХІ століть. – К.: Вид-во Інституту міжнародних відносин, 2004. 9. *История всемирной литературы:* В 9 т. – М.: Наука. – 1983–1994. 10. *История советской многонациональной литературы:* В 8 томах. – М., 1972. 11. *Ільницький М., Будний В.* Порівняльне літературознавство / М. Ільницький, В. Будний – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с. 12. *Корженский Я.* Коммуникация в Европе: глобализация и этничность / Я. Корженский // Глобализация – этнизация. Этнокультурные и этноязыковые процессы. – В 2-х кн. – Кн. 1. – М.: Наука, 2006. – 947 с. 13. *Лімборський І.* Світова літе-

ратура і глобалізація / І. Лімборський. – Черкаси: Брама-Україна, 2011. – 192 с. 14. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1999. – 415 с. 15. *Павлишин М.* Канон та іконостас. Літературно-критичні статті / Марко Павлишин. – К.: Час, 1997. – 447 с. 16. *Пахльовська О.* Українська культура виявляє несподівані ресурси / О. Пахльовська // Київська Русь. – Кн. 5. – 2007. – С. 53–60. 17. *Рікер П.* Сам як інший / П. Рікер. – К.: Дух і Літера, 2002. – 456 с. 18. *Робертсон Р.* Глокалізація: часопростір, гомогенність – гетерогенність / Роланд Робертсон // Глобальні модерності. За ред. М. Фезерстоуна, С. Леша та Р. Робертсона. – К.: Ніка-Центр, 2008. – С. 48–72. 19. *Соснова М.* Глобализация и этнизация в театре / М. Л. Соснова // Глобализация – этнизация: этнокультурные и этноязыковые процессы: в 2 кн. Отв. ред. д. филол. н. Г. П. Нешименко; Научн. совет РАН «История мировой культуры»; Институт славяноведения РАН. – Книга II. – Раздел VI. Язык и искусство в эпоху глобализации. – М.: Наука, 2006. – С. 441–459. 20. *Трубецкой Н.* Наследие Чингисхана / Н. Трубецкой. – М.: Эксмо, 2007. 21. *Фролов Э. Д.* Проблемы цивилизаций в историческом процессе / Э. Д. Фролов // Вестник Санкт-Петербург. ун-та. Серия 2. История. – СПб, 2006. – С. 96–100. 22. *Чудовська-Кандиба І.* Вернісаж нарисів глобалізації в українському соціальному дискурсі // Глобальні модерності. За ред. М. Фезерстоуна, С. Леша та Р. Робертсона. – К., 2008. 23. *Шевельов Ю.* Стили сучасної української літератури на еміграції / Юрій Шевельов // Шевельов Ю. Вибрані праці. – К.: Вид. Дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. 24. *Шукуров Р.* Введение или Предварительные замечания о чуждости в истории / Р. М. Шукуров // Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории Средиземноморья. – М.: Алетей, 1999. – С. 9–32.

УДК 347.782(=161.2): 316.722(4)

Олена Щербатюк

Українська художня традиція на тлі європейського культурного простору

У статті висвітлено питання співвіднесення специфіки української художньої традиції з історичною динамікою та ключовими характеристиками європейського культурного простору.

Ключові слова: українська культура, художня традиція, історична динаміка, культурний простір.

The questions of the specific correlation between the Ukrainian art tradition and historical dynamics and key characteristics of the European cultural space are characterized in the article.

Keywords: Ukrainian Culture, Art Tradition, Historical Dynamics, Cultural Space.

Сучасний історико-культурний контекст з необхідністю стимулює увагу до смислового наповнення терміну «європейський», окреслення культурних координат «європейського простору», визначення як його суттєвих характеристик, так і форм співвіднесення окремих традицій та «загальноєвропейського досвіду» (при очевидній теоретичній умовності останнього формулювання), що принципово важливо й для української гуманітаристики. Адже модерне осмислення історичної динаміки європейського культуротворення передбачає виокремлення рис цілісності в його становленні та розвитку на різних етапах формування концепту «Європа» з урахуванням своєрідності культурних світів окремих спільнот.

Свого часу Д. Чижевський в міркуваннях щодо застосування «схеми загальноєвропейського розвитку до українського матеріалу» показово підкреслював, що йдеться не про «залежність» від «заходу», «західні впливи», не про «паралельне проходження через ті самі стадії», – «український культурний розвиток мусимо визнати складовим елементом загальноєвропейського, українську культуру – елементом європейської цілості» [10, с. 4]. Визначені акценти і сьогодні є продуктивною теоретичною позицією, що може бути застосована як до культурних полів в цілому, так і до їх окремих сегментів. У контексті відчутної сьогодні в культурі

домінанти візуальності й помітного «візуального повороту» в гуманітарних студіях уявляється доцільним звернути увагу на художню традицію й образотворчий вимір культурного процесу як свідчення певних свідомісних орієнтацій. Є можливим виходити з традиційної на сьогодні логіки розвитку художнього процесу, ґрунтуватись на усталених уявленнях щодо розвитку європейських стилів, зміни пластичних систем й спиратися на часткові приклади з української практики, аналізовані як в ґрунтовних мистецтвознавчих розвідках П. Білецького, Л. Міляєвої, П. Жолтовського, В. Овсійчука, В. Федорука, В. Александровича та ін., так й у культурологічних узагальненнях І. Лисяк-Рудницького, І. Шевченка, М. Поповича.

Маємо на меті окреслити специфіку історичної динаміки української художньої традиції у співвіднесенні із загальноєвропейськими культурними процесами; стисло узагальнити принципову своєрідність окремих етапів; унаочнити актуальність заявлених бачень для сучасної гуманітаристики та українського культурного простору в цілому.

Початково є необхідним виокремити місце вітчизняної традиції в просторі «народження Європи». Жак ле Гофф окреслює декілька шарів «поступового становлення» її основ. «Початковий начерк» в «період нашестя варварів на Римську

імперію та їх поселення на імперській території в IV–VIII ст.» У VIII–X ст. – каролінгський шар, «Європа, що не вдалася». «Приблизно у тисячному році Європа вимальовується як мрія та потенційна можливість. В XI–XII сторіччя з'являється феодальна Європа. У XIII сторіччі народжується «прекрасна Європа» з містами, університетами, схоластикою та готикою. Нарешті, випробування XIV–XV сторічч потрясають, проте не руйнують ці протоєвропейські структури» [5, с. 29].

На час «вимальовування Європи як мрії» Візантія вже подолала кризу іконоборства й вийшла з цього складного періоду з ретельно обґрунтованою в богословському сенсі художньою традицією, адже дискусія йшла по суті про засади християнського віровчення. І саме таку складну розпрацьовану систему приймала Україна-Русь княжої доби.

Зрозуміло, що 1054 р. (розділення церков) підвів ризик під вельми тривалими процесами «розходження традицій». Отто Демус унаочнює ряд розбіжностей, що зумовили відмінності західної та східної церковного мистецтва. Наприклад, моралізаторство, що «вплинуло на декор західних соборів з їх дидактичними та повчальними циклами, схоже було абсолютно чуже Візантії», марно тут шукати все, «з чого складається монументальний *speculum universale* західних декоративних систем, – зображення професій й робіт кожного місяця, персоніфікації добродійностей й пороків, алегорії вільних мистецтв й сюжети, що виражають есхатологічні жахи і сподівання». Візантійські мозаїки інтерпретуються як образ візантійської церкви, як плід абстрагованого богослов'я, а не народного благочестя. «Живопис не апелює до глядача як індивіда..., а звертається до нього як до члена Церкви» [3, с. 256]. У Візантії між глядачем та образом не існувало дистанції. Він був скоріше «учасником», ніж «глядачем». «Не прагнучи ілюзійності, візантійське мистецтво скасувало чітку межу між світом реального й світом того, що здається» [3, с. 258]. Це – традиція, яку розвивала Україна-Русь. І розвивала надзвичайно плідно. «Культура є колективний інтелект й колективна пам'ять, – узагальнював Ю. Лотман, – надіндивідуальний механізм зберігання та передачі деяких повідомлень (текстів) й вироблення нових» [8, с. 200]. Йдеться про «продуктивність утворення сенсів», міру «семіотичного зсуву», «ситуації зіткнення в пам'яті культури традиційних текстів та новітніх кодів». «Складний випадок, коли в пам'ять культури привносяться тексти, що далеко відстоять за своєю структурою від її іманентної організації... для дешифрування яких її внутрішня традиція не має адекватних кодів». Зокрема, – «масове вторгнення перекладів християнських текстів до культури Русі XI–XII ст.» [8, с. 202]. Йдеться про «розрив між пам'яттю культури та її синхронними механізмами текстотворення», внаслідок якого спочатку маємо «паузу», а згодом – «вибух», коли «текстотворення набуває виключно бурхливого, продуктивного характеру».

Суттєво, що тогочасні пам'ятки, наприклад – Софія Київська чи Михайлівський Золотоверхий собор, – одночасно належать й до руського, й до візантійського простору. Зауважимо, простору Східної Римської імперії, що, попри всі догматичні розходження, не був аж так ізольований від Європи, як може здаватись у сьогоденних узагальненнях. Поширеним був смак до «стилю імперії», візантійської вишуканості. Італія, майбутня колиска Відродження, тривалий час до кінця дученто є значною мірою простором саме візантійських художніх традицій. І в синтезі з готичними й новітніми гуманістичними свідомісними орієнтаціями тут сформуються проторенесансові явища. Зрештою, – не без впливів широкого плину візантійських ікон, творів античних

авторів, блискучих зразків ужиткового мистецтва після 1204 р. Так само, як впливи грецьких рукописів й самих «книжників» (здаємо Геміста Пліфона) і до, і після 1453 р. позначаються на становленні концептів вже Відродження як такого.

Водночас, «цивілізація Ренесансу» лише частково позначилась на особливостях художнього простору України-Руси. Розписи в каплиці Св. Трійці в Любліні (1430), колегіати в Сандомирі та у Віслиці (XIV ст.), каплиці Св. Хреста на Вавелі в Кракові (1470) та ін., – праці вітчизняних майстрів в готичних інтер'єрах, традиційно осмислені і як перетин візантійської та готичної традицій, і як приклад гнучкості традиції вітчизняної. Хоча маємо і показове для доби засвідчення майстром Андрієм власного імені, що може бути тлумачене як вповні «ренесансовий жест». Відбудова 1470 р. Великої Лаврської церкви в Києві вписується в хронологію «Опель-ківського відродження», проте не маємо про неї докладних відомостей, крім свідчень щодо масштабних розписів [7]. Вихідці з «руських земель» потужно присутні в освітньому просторі Європи. Проте ренесансові вияви у вітчизняних художніх практиках не стають принциповими пластичними інноваціями, – увага до кольору, зміни в типажах, ренесансова орнаментика (хрестоматійний приклад – Пересопницьке євангеліє (1556–1561)), пізньоманьєристичні впливи в архітектурі як «переддень бароко» (Л. Міляєва), – показові явища, що, проте, глибинно не трансформують художню систему. Нема передумов і для розгорнутого світського дискурсу. До того ж, на кінець XVI ст. унійний «виклик» активізував консолідуючі чинники спільноти й потребу в її згуртуванні з опертям саме на «віросповідний чинник». П. Білецький вважав, що «у XVI столітті з'являються твори, в яких, при збереженні візантійської композиційної схеми і суто технічних засобів, – чимало неповторно українських рис. Життєві спостереження, фольклорні елементи, особисті уподобання та прояви фантазії майстрів – усе, що проти-показано іконописові, руйнує його статичне єство, саме і визначає з цієї пори своєрідність українського іконопису» [2, с. 49]. Показово, що на українських теренах зауважуємо й зразки малярства західноєвропейської традиції, а отже, маємо досвід ознайомлення з нею безпосередньо, а не лише в «подорожах Європою».

Не намагаючись реферувати проблему «Україна між Сходом і Заходом», зауважимо хрестоматійні формулювання І. Лисяка-Рудницького: «Етос і естетичне чуття українського народу закорінені в духовній традиції східного християнства. Але поскільки країна рівночасно була у своїй соціальної і політичної структурі частиною європейського світу, постільки українці прагнули до синтезу між Сходом і Заходом... Ця тенденція знайшла свій вираз і в мистецтві, в стилі українського (або козацького) бароко, який в оригінальний спосіб сполучав візантійські й західні первні» [6, с. 9].

Українська художня барокова традиція логічно вписується в європейський простір як локальний інваріант художнього стилю, який був виявом відповідного типу світовідчуття й в кожній окремій традиції актуалізував її глибинну специфіку. Для України йдеться про значущість народної естетики, декоративу. Попри суттєві зміни на всіх рівнях культурного процесу, включаючи появу портрету як світського жанру, що передбачає відповідний характер особистісного самосвідомлення, становлення театру як виду мистецтва, смак не лише до театральності, а й до гри як такої, насиченість культурного простору ігровими елементами, маємо все ж обмежений світський дискурс, відсутність розгорнутої системи жанрів у живописі тощо.

Проте, саме бароковий декоратив став суттєвим маркером української традиції. Надто на середину XVIII ст., коли рафінована консервація його форм асоціюється з окресленням «простору власного». «Україна розташована між світами грецько-візантійської й західної культур і законний член їх обох – зауважував І. Лисяк-Рудницький, – намагалася на протязі своєї історії поєднати ці дві традиції в живу синтезу... Україна наближалася до цієї синтези в великі епохи своєї історії, за Київської Русі й за зочачини XVII століття. Проте, хоч ці епохи були багаті на потенціально можливі та часткові досягнення, в обох випадках остаточної синтеза зазнавала невдачі» [6, с. 9].

Перехід від кінця XVIII ст., а власне – початок XIX ст. показово був окреслений М. Поповичем як «зміна культурного ландшафту» [9]. Власне, йдеться про свого роду «зміну – злам», де еволюційні напрями від попереднього етапу безсумнівно присутні, проте виявлені або в просторі «народної культури» (в сенсі «popular», а не «folk culture»), або потребують відповідного «прояснення»-реконструкції (вияви традицій «старої канцеляристської культури» та відповідних комунікативних осередків, певного типу сміхової культури тощо). Ландшафту, в якому спостерігаємо класицистичні «вкраплення», а пізніше – становлення простору вільного самовияву індивіда від романтизму до межі XIX–XX ст. На початок періоду все ще відсутня «власна» вища художня школа світського спрямування. Хоча маємо малярню Києво-Печерської лаври, що виконує відповідні функції з повноцінним, проте своєрідно спрямованим фаховим вишколом. А відтак – традиція рушати за вищою художньою освітою до віддалених осередків. Окреслене, – контекст остаточного становлення системи світських жанрів у вітчизняному живописі, своєрідної «модернізації» художньої культури, яка пізніше матиме діалог зі своїм бароковим «вчора» вже на іншому свідомісному рівні.

«Романтизм виявився майже всюди, навіть у Росії, байдуже проминувши поділ на католиків і протестантів чи на католиків й православних», – зауважує Норман Дейвіс. «Головні принципи романтичного руху заперечували все, що обстоювало Просвітництво» [4, С. 807]. Пам'ятаємо, що сьогодні поширеним є погляд на цей стиль, як такий, що не створив єдиної художньої матриці й може бути тлумачений як розмаїття епізодів, шкіл, тенденцій, постатей, хоча і поєднаних ідейною та духовною атмосферою, привабливістю позарационального та підкресленням індивідуального, протистоянням особистості й сил, більших за неї, увагою до фольклорної стихії, фантазійності, історичних катаклізмів та збурень. А так само, – й до проблем кольору, колориту, композиційної динаміки тощо. Маємо романтичні тенденції поруч зі зрозумілим академізмом в просторі Санкт-Петербурзької академії, романтизм в Польщі, де «забарвлений агонією національної поразки, він став панівною манерою мислення», особливості інших середовищ.

Доба романтизму актуалізувала в художній традиції вільну творчу особистість з її індивідуальним пошуком власного шляху, стилю. Постромантична українська культурна ситуація буде суголосно європейській. Визначальними стануть не контексти, структури, а індивідуальні творчі й життєві стратегії, – й при виборі спрямування та місця навчання, й при виробленні власного стилю. А відтак – маємо потужне представлення українців в європейських художніх центрах кін. XIX – поч. XX ст. [Див.: 1]. Показово уявляється різноплановість «включеності» вже від «школи». Наприклад, показовим є початковий європейський досвід майбутніх засновників

Академії мистецтв. М. Бойчук навчався в Краківській, Віденській та Мюнхенській академіях, і здобув «ім'я» в Парижі після Салону незалежних й утворення «неовізантійської» майстерні. М. Жук після Малювальної школи М. Мурашка мав студії у Московському училищі живопису, ваяння та зодчества, а пізніше – у Краківській Академії мистецтв, що зумовило близькість його стилістики тенденціям західно-європейського модерну. Ф. Кричевський після Московського училища закінчив Петербурзьку академію. Подорожуючи Європою, студіював у Відні у Густава Клімта. В. Кричевський навчався в Харкові у залізнично-технічному училищі, був помічником міського архітектора, а реалізувався як надзвичайно багатогранний майстер, зокрема – автор будинку Полтавського Земства як зразка українського архітектурного модерну. О. Мурашко після Вищого художнього училища при Петербурзькій Академії стає студентом майстерні І. Рєпіна. А далі – Париж і Мюнхен. Пізніше – медаль на Мюнхенській міжнародній виставці, персональна виставка, експонована в Берліні, Кельні, Дюссельдорфі, участь у виставках мюнхенського «Сецесіону». Г. Нарбут, з початковою художньою самоосвітою, жив і студіював у Петербурзі, а удосконалював майстерність у Мюнхені.

Доволі різноманітними є і життєві шляхи представників авангарду першої третини XX ст., що мають надзвичайно широкий діапазон. Так, наприклад, О. Екстер від ранніх років вільно себе почуває і в Києві, і в Парижі, а фундатор супрематизму О. Малевич потрапляє до Європи зрілим митцем.

Парадоксально, але певні конфігурації відповідності європейським тенденціям демонструє й радянський простір, коли аналогії «соціалістичному реалізмові» від початку 30-х рр. XX ст. бачимо в ідеологізованому мистецтві Німеччини включно з декларацією ролі «класичних традицій», «реалізму», практикою знищення «ідеологічно сумнівних» мистецьких зразків тощо. Спостерігаємо й риси своєрідності в конфігураціях ідеологічних заперечень. Виставка «Дегенеративне мистецтво» викликала суспільну цікавість, – після експонування до 1941 р. ще у 12 містах, крім Мюнхена, її публікою вважаються 3 млн. глядачів. Природа такого широкого зацікавлення може бути і суперечливою. У пізнішому радянському контексті різноманітні «розвінчування» «модернізму» були джерелами інформації щодо об'єктів критики.

Йдеться про період, коли українська традиція розділена на два річища: в материковій Україні та в діаспорі. Тоталітарний контекст парадоксально тримає високий рівень фаховості за рахунок консерватизму академічної традиції. А відтак – маємо потужну постать Т. Яблонської, інших митців; а в діаспорі бачимо розвиток тих ділянок художньої традиції, що були обмежені в «соцреалістичному контексті», – іконопис, церковне будівництво.

«Україна як частина європейської культурної цілісності переживає ті самі внутрішні процеси, що і цілісність, до якої вона належить» (Д. Чижевський) [9, с. 4]. Навіть тезове окреслення таких процесів могло передбачати значний обсяг прикладів й обґрунтувань, що не відповідав рамкам статті. А відтак – обрано шлях, що відповідає логіці виявлення специфіки «співвіднесення фігури і тла» на окремих часткових прикладах.

Звідси висновуємо наступні особливості української художньої традиції.

Належність до потужної візантійської традиції в часових координатах «народження Європи» з урахуванням того, що в художньому сенсі культурні світи, постали на теренах західної та східної частин Імперії ромейів, мали чимало «точок

перетину» (надто з урахуванням окремих рис своєрідності становлення італійського проторенесансу та Ренесансу).

Обмеженість виявів Ренесансу як пластичної системи на тлі, з одного боку, органічної присутності українців-«русинів» в «європейському просторі», а з іншого, – неоднорідності власного «внутрішнього» культурного світу.

Багатоплановість й виразність в українській традиції мистецьких форм, що є виявами барокового типу світовідчуття.

Від «нового культурного ландшафту» поч. XIX ст. до процесів кін. XIX – поч. XX ст., індивідуальних європейських студій українських митців, органічної особистісної присутності в процесах та комунікативних середовищах знакових культурних центрів. Є очевидним природне європейське пластичне мислення й готовність до безпосереднього входу в простір експериментів та інновацій.

Продуктивність українського авангарду поєдналась з суперечливістю історичного та ідеологічного тла подальшого розвитку української традиції (нелінійність розгортання новаторських започаткувань, «ідеологічні реалізми» в загальноєвропейському контексті, два «струмени» розвитку традиції в діаспорі й «материковій» Україні тощо).

І зрештою, – органічна суголосність художнього мислення українських митців загальноєвропейським й світовим тенденціям, присутність їх в актуальних середовищах, проєктах, акціях поруч з актуальною інтерпретацією власної вітчизняної традиції.

Окреслені позиції могли б бути поглиблені й унаочнені на численних прикладах, введених у науковий обіг як в узагальнюючих, так і в спеціальних монографічних дослідженнях. Безсумнівно, вони уточнюватимуться в перспективі. Надто в умовах актуальності писання власне українськими авторами розвідок з історії світового, зокрема й європейського, мистецтва. Інтенсивне розпрацювання такого напрямку у вітчизняному мистецтвознавстві мало б принципове значення не лише в контексті розвитку гуманітарної думки, а й стало б ґрунтом розповсюдження певних бачень серед українського найширшого загалу. До того ж найрізноманітнішими засобами, включаючи й екранні. Як уявляється, маємо підстави констатувати навіть без спеціального статистичного аналізу непропорційно малий у співвіднесенні з європейською практикою обсяг не лише друкованої, але й кіно- та телепродукції (як документальної, так і художньої), що унаочнювала б саме для української аудиторії специфіку європейських процесів, поглиблювала розуміння контексту розвитку української традиції. А відтак, – створювала б «оптику» погляду на український досвід як європейський. Йдеться про бачення українських митців «акціонерами»

світових процесів, розуміння пластики їхнього художнього мислення в контексті відповідних тенденцій, відчуття його своєрідності, усвідомлення актуальних реалій в їх становленні, та водночас – про можливість побудови індивідом власного поля асоціацій й вражень на максимально широкому ґрунті. Не лише «світ друкованої книги», а й сучасні медіа мають можливості творення передумов таких бачень. «Можливо перфектно вивчити давньоримську історію за фільмами. Необхідно лише вибирати ті фільми, що не брешуть, – показово зауважив Умберто Еко, – Помилка Голівуду не в тому, що нам підсовують фільми замість Тацита та Гіббона, а в тому, що ці фільми – кичеві й солодкуваті версії Тацита та Гіббона» [9].

Окреслене є додатково присутнім на тлі сучасного медіакультурного простору й відповідних актуальних практик, коли потенційний глядач-«не фахівець» стає не лише співтворцем, а й власне автором. Надзвичайно продуктивно, що культурні акції й виставкові проєкти в Україні сьогодні створюють широкий «полюс можливостей». Чи не буде така «творчість мас» більш насиченою сенсами й більш проясненою вже власне для «реципієнтів», якщо якнайширше ґрунтуватиметься не лише на необхідній орієнтації в актуальних концептах, а й на максимально широкому розумінні ґенетики медіакультури у досвіді та логіці розвитку традицій візуальних мистецтв, авангардових практик поч. XX ст., їх природи як інноваційної, логіки розвитку попередніх пластичних систем та орієнтації у просторі різних етапів європейської художньої культури, включаючи й українські реалії? Розумінні, для формування якого українська гуманітаристика сьогодні, як і українська культура загалом, має створювати відповідні передумови.

1. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры: конец XIX – начало XX века / Н. Асеева. – К., 1989. – 197 с. 2. Білецький П. Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі / П. Білецький. – К., 1974. – 190 с. 3. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / О. Демус. – М., 2001. – 160 с. 4. Дейвіс Н. Європа. Історія / Н. Дейвіс. – К., 2001. – 1463 с. 5. Ле Гофф Ж. Рождение Европы / Ж. Ле Гофф. – СПб., 2008. – 400 с. 6. Лисяк-Рудницький І. Україна між Сходом і Заходом // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. – К., 1994. – Т. 1. – С. 1–9. 7. Історія українського мистецтва: У 5 т. – Т. 2: Мистецтво середніх віків – К., 2008. – 1296 с. 8. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Т. I: Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин, 1992. – С. 200–202. 9. Попович М. В. Нарис історії культури України. – К., 1998. – 728 с. 10. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи – Авґсбург – Монреаль, 1948. – 16 с. 11. Еко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.twirpx.com/file/328637/>.

УДК 821.161.2/82-321.2 В. Стефанік

Леся Назаревич

Мовні засоби як вираження духовної культури українців у новелістиці Василя Стефаніка

У статті окреслено художній світ Василя Стефаніка. Методологічною базою послуговували праці М. Гайдерґера, С. Кіркегора, Е. Фромма, Л. Віготського, Ю. Кузнецова, М. Коцюбинської, Т. Бойка. На основі аналізу низки новел В. Стефаніка охарактеризовано екзистенційність як систему мислення автора на рівні творення образів персонажів, використання художніх деталей. Аналіз діалогів, монологів, псевдо-діалогів, лейтмотивів, ретроспекцій, внутрішнього мовлення персонажів дозволив під особливим кутком зору розглянути поняття межової ситуації, збагнути духовну багатогранність українців. Через висвітлення тем сенсу людського буття, приченості, смерті, відчаю, відчуженості, абсурду, самотності, болю, жаху, страху доведено, що українську словесну творчість можна аналізувати крізь призму суб'єктивності людського існування.

Ключові слова: модернізм, екзистенційність, духовність, діалог, монолог, внутрішній діалог, лейтмотив, художня деталь, образ.