

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**Ніна Івановська
Валерія Шульгіна
Олександр Яковлев**

**СОЦІОКУЛЬТУРНЕ
ПРОЕКТУВАННЯ
В МИСТЕЦТВІ:
ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА**

ПІДРУЧНИК

Київ – 2018

УДК 008:[316.7:7.021](075.8)
С 70

Рецензенти

П. Е. Герчанівська, доктор культурології, професор,
завідувач кафедри культурології та інформаційних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

М. Д. Копиця, доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри історії української музики
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

О. М. Немкович, доктор мистецтвознавства, завідувач відділу
екранно-сценічних мистецтв і культурології Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

*Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 10 від 25.06.2018)*

Н. В. Івановська, В. Д. Шульгіна, О. В. Яковлев

С 70 Соціокультурне проектування в мистецтві: теорія та практика : підручник. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 196 с.

ISBN 978-966-452-241-7

У підручнику описано теорію та практику соціокультурного проектування в мистецтві з урахуванням поглядів українських і світових наукових та творчих діячів минулого й сьогодення, останніх досліджень у галузі культурології та мистецтвознавства. Крім того, у виданні сформульовано основні положення української національної школи, презентовано парадигму стратегії актуалізації мистецтва в культурному просторі сучасної України та модель інноваційного проекту як синтетичного явища мистецтва XXI ст.

Для магістрів спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, рестарація» і викладачів вищих закладів освіти, наукових працівників і слухачів курсів підвищення кваліфікації.

УДК 008:[316.7:7.021](075.8)

ISBN 978-966-452-241-7

© Н. В. Івановська, 2018
© В. Д. Шульгіна, 2018
© О. В. Яковлев, 2018
© НАКККиМ, 2018

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
NATIONAL ACADEMY OF CULTURE AND ARTS MANAGEMENT

Nina Ivanovska
Valeriia Shulgina
Oleksandr Yakovlev

SOCIO-CULTURAL PROJECTING IN ART: THEORY AND PRACTICE

TEXTBOOK

Kyiv – 2018

UDC 008:[316.7:7.021](075.8)
C 70

Reviewers

P. Herchanivska, doctor of cultural studies, professor
head of the department of culturology and information communications
National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts

M. Kopitsa, doctor of art studies, professor
professor of the department of history of ukrainian music
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

O. Nemkovich, doctor of art studies, head of department
screen-stage arts and cultural studies
The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology

*Recommended for publication at the meeting of the Academic Council
National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts
(protocol number 10 dated 25.06.2018)*

Nina Ivanovska, Valeriia Shulgina, Oleksandr Yakovlev

C 70 Socio-Cultural Projecting In Ar: Theory And Practice : textbook.
Kyiv : National Academy Of Culture And Arts Management, 2018. 196 p.

ISBN 978-966-452-241-7

The textbook describes the theory and practice of socio-cultural development in the sphere of arts. Taking into account the positions of the Ukrainian and world scientific and creative figures of the past and present as well as the latest studies in the sphere of cultural studies and art studies. In addition, the main principles of the Ukrainian national school are formulated, the paradigm of the strategy of actualization of art in the cultural space of modern Ukraine. The model of the innovative project as a synthetic phenomenon of art of the XXI century are presented.

For magisters speciality 023 «Fine art, decorative art, restavration» of higher education institutions, academics and students of advanced training courses.

UDC 008:[316.7:7.021](075.8)

ISBN 978-966-452-241-7

© N. Ivanovska, 2018
© V. Shulgina, 2018
© O. Yakovlev, 2018
© NAGMSCA, 2018

ЗМІСТ

Вступ. ІНТЕРАКЦІЇ КУЛЬТУРИ ТА СОЦІУМУ ЯК ВАЖЛИВИЙ СЕГМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТУВАННЯ	7
Introduction. INTERACTIONS OF CULTURE AND SOCIETY AS IMPORTANT SEGMENT OF SOCIO-CULTURAL PROJECTING.....	9
Розділ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТУВАННЯ	12
Chapter 1. METHODOLOGICAL BASES OF SOCIO-CULTURAL PROJECTING.....	12
1.1. Проектування в проблемному полі теорії й історії культури (культурології та мистецтвознавства)	12
1.2. Парадигмальні часопросторові підходи до мистецького соціокультурного проектування доби постмодерну	35
CHAPTER ONE SUMMARY	54
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ДО РОЗДІЛУ 1	57
Розділ 2. СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ПРОЕКТУВАННЯ В МИСТЕЦТВІ: ЄДНІСТЬ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ.....	60
Chapter 2. SOCIO-CULTURAL PROJECTING IN ART: UNITY OF THEORY AND PRACTICE	60
2.1. Праксеологічний зміст транснаціонального соціокультурного проектування в інформаційну добу	60
2.2. Синтез мистецтв у структуруванні часопросторового середовища соціокультурних проєктів	71
CHAPTER TWO SUMMARY	85
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ДО РОЗДІЛУ 2	88
Розділ 3. ПРОЕКТУВАННЯ МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ	92
Chapter 3. THE ART SPACE PROJECTING OF MODERN UKRAINE	92
3.1. Презентація мистецтв у постмодерному просторі	92
3.2. Моделювання мистецьких проєктів	101
3.3. Інноваційні моделі проєктів-фестивалів Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал»	106
CHAPTER THREE SUMMARY	150
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ДО РОЗДІЛУ 3	154
ДОДАТКИ	157

TABLE OF CONTENTS

Introduction. INTERACTIONS OF CULTURE AND SOCIETY AS IMPORTANT SEGMENT OF SOCIO-CULTURAL PROJECTING	7
Chapter 1. METHODOLOGICAL BASES OF SOCIO-CULTURAL PROJECTING.....	12
1.1. Projecting in problematic context of the theory and history of culture (cultural studies and art studies).....	12
1.2. The paradigmatic spacetime approaches to the artistic socio-cultural design of the postmodern age	35
CHAPTER ONE SUMMARY	54
LITERATURE LIST TO CHAPTER 1	57
Chapter 2. SOCIO-CULTURAL PROJECTING IN ART: UNITY OF THEORY AND PRACTICE.....	60
2.1. Practical content of transnational socio-cultural projecting in information age.....	60
2.2. Synthesis of arts in structuring the spacetime environment of socio-cultural projects	71
CHAPTER TWO SUMMARY.....	85
LITERATURE LIST TO CHAPTER 2	88
Chapter 3. THE ART SPACE PROJECTING OF MODERN UKRAINE.....	92
3.1. The presentation of art in postmodern space	92
3.2. Art projects simulation	101
3.3. Innovation examples of projects-festivals based on the work of National cultural art and museum complex “Mystetskyi Arsenal”	106
CHAPTER THREE SUMMARY	150
LITERATURE LIST TO CHAPTER 3	154
ATTACHMENT	157

Вступ

ІНТЕРАКЦІЇ КУЛЬТУРИ ТА СОЦІУМУ ЯК ВАЖЛИВИЙ СЕГМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТУВАННЯ

Сьогодні людство вступило в нову еру інформаційного суспільства, де на перший план вийшла взаємодетермінація трьох чинників: комунікації, знання та технології. Саме на їх перетині відбувається соціальне проектування розвитку суспільства, тобто розробка основних векторів еволюції соціальної системи.

Протягом свого існування людина завжди намагалася спрогнозувати майбутнє – побудувати «ідеальне суспільство» або, навпаки, передбачити розвиток існуючого, тобто здійснювала спробу проектувати нову реальність і процеси, які можуть статися. У першому випадку це були намагання створити ідеальні держави – політія Аристотеля, утопія Т. Мора або «місто Сонця» Т. Кампанелли, другий – представлений антиутопіями Дж. Оруела, Р. Бредбері, братів Стругацьких та ін. За засобом виділяють такі типи проектування: філософсько-теоретичне (конструювання моделей світу й людини на основі раціонального мислення), духовно-ціннісне (уявлення про людську досконалість у контексті релігійно-етичних та естетичних концепцій) і художнє (створення «другої реальності» за допомогою образів, знаків, символів тощо). Їх комбінації в співвідношенні з об'єктами впливу утворюють варіації проектування, одним з яких є соціокультурне проектування, тобто поєднання культурної та соціальної підсистеми суспільства.

Соціокультурне проектування охоплює сферу інтеракції культури та соціуму, яка відбувається на рівні особистості, соціальної спільності, регіону, суспільства / спільноти та людства, кожен з яких має власний соціальний, культурологічний і мистецтвознавчий аспекти, зокрема, особистість виступає як носій соціальних ролей і «культурних» якостей, суб'єкт та об'єкт мистецтва; соціальна спільність – соціальний інститут, соціальна група, об'єднана спільними цінностями, та як об'єкт художнього впливу; регіон представлений як адміністративно-територіальна цілісність, носій культурного потенціалу та суб'єкт, який формує мистецький простір; спільнота – це система функціонування різних соціальних інститутів, носій історико-культурної самотності, мистецької цілісності й автохтонності; людство як сукупність інституційно оформлених етносів та націй, сукупність національних культур і як загальнолюдський мистецький простір.

Соціокультурне проектування – це органічний синтез культурного та соціального аспектів людського буття, який спрямований на розвиток соціуму на засадах інноваційних технологій зі збереженням особливостей національного менталітету й архетипів культури етносу або нації. Воно містить у собі інноваційну та дослідницьку діяльність. Перша полягає в удосконаленні механізму реалізації соціокультурних проєктів у суспільстві, натомість друга розкриває проектування як технологію здійснення соціокультурних змін, яка поєднує в собі нормативний і діагностичний підхід. Така комбінація дозволяє розробити модель «належного / референтного» відповідно до наявних принципів, проаналізувати співвідношення проблеми з її вирішенням, розкрити альтернативні шляхи досягнення поставленої мети, а також визначити часові параметри реалізації соціокультурного або мистецького проєкту з огляду на соціально-політичні, економічні та культурні умови розвитку суспільства. Аналізуючи соціокультурних проєкт, виділяють його тверду (hardware) і м'яку складові (software). Перша містить у собі будівлі (наприклад музеї, арт-центри, галереї, виставки, яких в Україні налічують понад п'ять тисяч), друга – освітні програми, регіональні проєкти, культурні події, фестивалі, міжнародні мистецькі конкурси. Остання, завдяки своїй гнучкості, здійснює ефективний вплив на формування культурної ідентичності особистості та спільноти, а також відіграє провідну роль у вихованні та відновленні національної пам'яті народу.

Таким чином, соціокультурне проектування спрямоване на відтворення й збереження культури шляхом інтеріоризації культурних цінностей минулого в хронотопі соціокультурного середовища, засвоєння культурної спадщини та звернення до неї, тиражування кращих ідей і технологій оптимального існування в сучасній соціокультурній ситуації, сприяння розвитку творчих спілок у сфері культури як основи налагодження міжособистісної взаємодії між представниками творчих професій, створення соціально-педагогічних, культурних і мистецьких центрів, які поєднують дозвілля, виховні й трудові функції, а також нових високотехнологічних регіональних центрів культурного зростання й точок випереджального розвитку, національно-культурних центрів і цифрових бібліотек.

У сучасній Україні соціокультурне проектування перебуває в динамічному розвитку. З'являється багато різноманітних культурно-мистецьких проектів, націлених на просвітницьку й інноваційну діяльність, наприклад виставко-музейний проект «Мистецький арсенал» (державне фінансування) і Культурний Проект (недержавне фінансування, засновник Наталія Жеваго). Відбувається розвиток аналогічних проектів у Харкові, Львові, Одесі, Дніпрі, однак більшість із них має недержавне фінансування.

Одним з головних завдань культурної політики є налагодження державної підтримки соціокультурного проектування в суспільстві як основи для виховання майбутнього покоління громадян з чітко визначеною культурною та національною ідентичністю, що забезпечить подальше зростання культурного потенціалу нації.

*Лауреат Державної премії України
в галузі науки і техніки,
ректор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
доктор філософії, професор*

В. Г. Чернець

Introduction

INTERACTIONS OF CULTURE AND SOCIETY AS AN IMPORTANT SEGMENT OF SOCIO-CULTURAL PROJECTING

Nowadays humanity has passed to a new era of the information society, where the outline of three determinants of communication, knowledge and technology has come to the fore. At this intersection the social development of society is precisely developing. As a result, we get the development of the main vectors of the evolution in social system.

During the human existence, people always tried to predict the future – to build a "perfect society" or vice versa, to prognose the development of the existing one. It was made for designing a new reality and processes that may occur. On the one hand, it was attempts to create the ideal states – Aristotle's political, Utopia T. More or T. Campanella's "city of the sun",

the second represented by the dystopia of J. Oruel, R. Bradbury, the Strugatskiy brothers, and others. There are following types of projecting distinguished by its meaning: philosophical and theoretical (designing the world models and human existence based on rational thinking), spiritual-value (the notion of human perfection in the context of religious-ethical and aesthetic concepts) and artistic (creating "another reality" with the help of images, signs, symbols, etc.). Their combinations influence with the objects and variations of projecting. Every projecting is the combination of the cultural and social subsystem of society.

Socio-cultural projecting embraces the wide sphere of interaction of culture and society, which takes place at the level of personality, social community, region, society and humanity. Each of them has its own social, cultural and art-related aspects, for instance: the person has social roles, and acts as the carrier of "cultural" qualities, subject and object of art; social community is a social institution, because social group united by common values and as an object of artistic influence. The region is represented as an administrative-territorial integrity, a carrier of cultural potential and a subject that forms an artistic space; the community is a system of functioning of various social institutions, a carrier of historical and cultural identity, a carrier of artistic integrity and autochthonality. Humanity is a collection of institutionalized ethnic groups and nations, a set of national cultures and a common human art space.

Socio-cultural projecting is an organic synthesis of the cultural and social aspects of human existence, made for developing of a society and based on innovative technologies, preserving the peculiarities of the national mentality and archetypes of the culture of an ethnic group or nation. It includes innovative and research activities. The first one used for improving the mechanism of implementation of socio-cultural projects in society. The second one reveals projecting as a technology for implementing socio-cultural changes, which combines the normative and diagnostic approach.

This combination allows us to develop a model of "proper/ reference" in accordance with existing principles, analyze the correlation of the problem with its solution, to reveal alternative ways of achieving the goal, and also to determine the time parameters of the implementation of a socio-cultural or artistic project taking into account socio-political, economic and cultural conditions, development of society. Socio-cultural project can be

divided into two groups: hard (hardware) and soft components (software). The first one includes buildings (for example, museums, art centers, galleries, exhibitions in which there are more than 5 thousand people in Ukraine), the second one – educational programs, regional projects, cultural events, festivals, international art competitions. The last one, due to its flexibility, has an effective influence on the formation of the cultural identity of the individual and the community in general. It plays a leading role in the upbringing and restoration of the national memory of the people.

So we can say that socio-cultural projecting is aimed at recreating and preserving culture through the internalization of cultural values of the past, in the timeline of the socio-cultural environment, assimilation and access to cultural heritage, replicating the best ideas and technologies of optimal existence in the contemporary socio-cultural situation, promoting the development of creative unions in the field of culture as the basis establishment of interpersonal interaction between representatives of creative professions, creation of social-pedagogical, cultural and artistic centers that mix leisure, educational and labor functions as well as new high-growth regional centers and cultural points of advancing development, national cultural centers and digital libraries.

Nowadays in Ukraine, socio-cultural projecting has a dynamic development. There are many different cultural and artistic projects aimed at educational and innovative activities, such as the Mystetskyi Arsenal exhibition (museum) project and the Cultural Project (non-state funding, founder Nataliia Zhevago). Similar projects are being developed in Kharkiv, Lviv, Odesa, Dnipro, but most of them have non-state funding. One of the main tasks is to establish the state support for socio-cultural projecting in society as a basis for the upbringing of a future generation of citizens with a clearly defined cultural and national identity that will ensure the further growth of the cultural potential of the nation.

*Laureate of the State Prize of Ukraine
in the field of science and technology,
Rector of the National Academy of
Culture and Arts Management,
Doctor of Philosophy, Professor*

Vasyl Chernets

Розділ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТУВАННЯ

Chapter 1. METHODOLOGICAL BASES OF SOCIO-CULTURAL PROJECTING

1.1. Проектування в проблемному полі теорії й історії культури (культурології та мистецтвознавства)

Перехід до нового типу культури – інформаційного – у цілому пов'язаний з виникненням інтерактивних інформаційно-комунікативних середовищ, які трансформують духовно-ментальні коди й мови культури. Тотальна технологізація буття людини, віртуалізація культурного простору змінюють канали передачі культурного досвіду, можливості адаптації людини до нових умов, перспективи творчої самореалізації. За явними досягненнями не менш помітні й наслідки такого швидкого включення величезного масиву технічних засобів у життя людини, якісна зміна соціокультурної реальності. Відеоконтент, комп'ютери, цифрове телебачення, мас-медіа, електронні та соціальні мережі утворюють віртуальні простори, у яких людина черпає нові інформаційні ресурси, пізнає себе й людей, які її оточують. З одного боку, це, дійсно, відкриває широкі перспективи для розвитку людини, яка усвідомлює множинність реальностей і своє залучення до нових просторів. З іншого боку, комп'ютерна віртуальна реальність, що формується за допомогою технічних засобів, залежно від контексту й мети породження може виступати як інформаційно-комунікативне середовище, як художньо-естетичний простір, як ігрова ситуація, як складний психологічний стан, як перспективна освітня або медична технологія і, нарешті, як квазісоціум – особливий тип соціокультурного простору, свого роду буттєвий модус «людини віртуальної».

Інформаційний тип культури передбачає серйозні соціальні та культурні зміни: нові принципи взаємодії людей і соціокультурної організації (підміну форм спілкування на прийом і передачу інформації), відсутність ієрархічної співпідпорядкованості елементів соціальної системи, широкий розвиток горизонтальних зв'язків, «розмиття» соціальних структур і відповідні новітні підходи до формування культурного простору, здійснення мистецьких практик. Саме проектна діяльність належить до розряду такої інноваційної, творчої діяльності, оскільки вона передбачає перетворення реальності та будується з урахуванням відповідних технологій.

Термін *соціальне проектування* стали вживати відносно недавно – із 70–80-х років минулого століття. Хоч, як зазначає автор однієї з ранніх робіт з методології соціального проектування В. Розін, першу спробу розвинути глобальний соціальний проект здійснив ще Платон, розробивши вчення про ідеальну державу [30]. На перших етапах свого становлення соціальне проектування було похідним від наукового й технічного проектування, що виникло й набуло поширення в ХІХ ст. Згодом методи проектування почали використовувати при вирішенні проблем розселення, а також при вдосконаленні систем управління. Поступово поряд з традиційними видами почали формуватися нові самостійні напрями проектування: людино-машинних систем, ергономічне, екологічне, демографічне, інженерно-психологічне й ін. За своєю сутністю проектування охоплює практично всі сфери діяльності сучасної людини та суспільства.

Основні фундаментальні принципи соціального проектування розробляли Я. Дітріх, Т. Тіорі, Д. Фрай, П. Хіллош та інші дослідники. На пострадянському просторі перші ідеї про проектування соціальних систем були висловлені в роботах О. Генісаретського, В. Дубровського, І. Ляхова, А. Раппопорта, В. Розіна, Б. Сазонова, Г. Щедровицького. З точки зору соціального управління ці проблеми розглядали В. Афанасьєв, І. Бестужев-Лада, П. Лебедєв. Власне теоретичні основи соціального проектування були проаналізовані в роботах Н. Аїтова, Г. Антонюка, Н. Лапіна, А. Пригожина, Ж. Тощенко, Н. Харитонова, а також у дослідженнях Ю. Крючкова, О. Яницького й ін. Значний інтерес представляють публікації, присвячені розробці теоретико-методологічних основ соціокультурного проектування таких науковців, як: Г. Бірженюк, С. Зуєв, А. Марков, Е. Орлова й ін.

Об'єктом соціокультурного проектування є перетин двох підсистем: соціуму та культури. Існує багато визначень поняття соціокультурного проектування. С. Зуєв у своїй роботі «Соціально-культурне проектування» дає більш узагальнене трактування, стверджуючи, що соціокультурне проектування – це управління змінами об'єкта проектної діяльності або управління змінами системи, усередині якої відбувається реалізація проекту. Саме поняття проекту С. Зуєв визначає як механізм зміни та розвитку тієї системи, усередині якої відбувається реалізація задуму проекту. Зуєв так само пропонує схему проектної діяльності, визначає ресурси соціального проектування, цілі й завдання проектної роботи, виділяє основні етапи стратегічного планування та стратегічного управління [16].

А. Марков і Г. Бірженюк у книзі «Основи соціокультурного проектування» розглядають термін *соціокультурне проектування* у більш конкретному значенні: «Соціокультурне проектування – це специфічна технологія, що являє собою конструктивну, творчу діяльність, сутність якої полягає в аналізі проблем та виявленні причин їх виникнення, виробленні цілей і завдань, що характеризують бажаний стан об'єкта (або сфери проектної діяльності), розробці шляхів і засобів досягнення поставлених цілей» [29, 21]. Загалом у своїй роботі автори говорять про цілі та завдання проектної діяльності, типологію проектів, наводять схему й етапи проектної діяльності, виділяють пріоритетні галузі соціокультурного проектування й ін. [29].

У навчальному посібнику «Соціальне проектування» В. Луков визначає, що соціальне проектування – це конструювання індивідом, групою або організацією дії, спрямованої на досягнення соціально значущої мети та локалізованої за місцем, часом і ресурсами [28]. Робота вченого орієнтована на розкриття технології соціально-проектної діяльності: представлені головним чином ті аспекти теорії, знання яких допомагає сформувати навички реального соціального проектування. Автор доводить, що соціально-проектний підхід дозволяє об'єднати шляхи вирішення цілого комплексу завдань соціокультурного характеру. В. Луков аналізує сучасні концепції та підходи соціально-проектної діяльності: соціальна інженерія, антиутопія та дистопія, філософія соціального проектування, об'єктно-орієнтований, проблемно-орієнтований, суб'єктно-орієнтований (тезаурусний) підходи. Науковець виділяє таку **типологію соціальних проектів** за характером проектуваних змін, яку ми, зокрема, використовуємо у своїй роботі:

- за ступенем креативності (інноваційні, підтримуючі);
- за напрямками діяльності (освітні, науково-технічні, культурні);
- за особливостями фінансування (інвестиційні, спонсорські, кредитні, бюджетні);
- за масштабами (мікропроекти, малі проекти, мегапроекти);
- за термінами реалізації (коротко-, середньо- та довгострокові);
- престижпроекти та псевдопроекти [28].

Поняття *соціальне конструювання реальності*, на яке у своїх роботах спирався В. Луков, розробили відомі сучасні соціологи П. Бергер і Т. Лукман [4].

В. Курбатов та О. Курбатова в роботі «Соціальне проектування» дещо інакше визначають термін *соціальне проектування*: як науково-теоретичну та водночас предметну практичну діяльність зі створення проектів розвитку соціальних систем, інститутів, соціальних об'єктів, їх

властивостей і відносин на основі соціального передбачення, прогнозування, планування соціальних якостей і властивостей, яка є значущою соціальною потребою [22]. У роботі розвинуто ідею математичного моделювання соціальних процесів і соціальних технологій. Розвідка відрізняється введенням низки інноваційних принципів і понять. Зокрема, важливими стали ідеї авторів щодо методології концепції можливих світів для аналізу багатофакторності та багатоваріативності соціального розвитку, а також поняття *соціальна проекція*, що містить у собі поняття *соціальне очікування* та *соціальна селекція*. Автори приділяють особливу увагу таким поняттям, як: *планування, передбачення, прогнозування* для більш точного й однозначного осмислення суті проектування [22].

Відомий соціолог Ж. Тощенко стверджує, що соціальне проектування – це специфічна діяльність, пов’язана з науково обґрунтованим визначенням варіантів розвитку нових соціальних процесів і явищ та з цілеспрямованою докорінною зміною конкретних соціальних інститутів [34].

З точки зору проблематики управління проектами О. Россошанська й Н. Журавльова в статті «“Проект” та “проектування” як базові категорії компетентнісного підходу в соціокультурній діяльності» порушили питання про відсутність однозначного трактування понять *проект, проектування, соціокультурне проектування*. Автори відзначають, що вказані терміни набули найбільшого поширення в шоу-бізнесі, але знайомство з конкретною літературою щодо індустрії розваг свідчить, що методологію управління проектами в ній використано дуже епізодично. Крім того, дослідники звертають увагу на те, що часто в науковій літературі використовують словосполучення *соціальне проектування* і проводять порівняльний аналіз термінів *проект* і *проектування* як у контексті професійної соціокультурної сфери діяльності, так і в міждисциплінарних аспектах [31].

Протягом останніх років значного розвитку набули наукові дослідження процесів, які відбуваються в культурі сучасної України в цілому, зокрема в соціокультурному проектуванні (Ю. Богуцький, В. Шейко), наукові розробки вчених у сфері соціології культури й соціокультурного стратегування (Н. Капустіна, В. Карпова, Г. Рудик, О. Семашко, Л. Чупрій та ін.), у художньому проектуванні окремих явищ культури і мистецтва, таких як театральне мистецтво (І. Безгін, С. Безклубенко, К. Станіславська), дозвілля (І. Петрова), соціологія художньої культури (С. Цимбалюк), а також у галузі музичного мистецтва (В. Редя, К. Станіславська) тощо.

Проте, попри значущість проведених досліджень для вітчизняної науки, комплексне використання технологій соціокультурного проектування в управлінні культурними процесами ще не стало предметом окремих досліджень. Усупереч значному інтересу фахівців різних галузей знання: культурологів, мистецтвознавців, соціологів та ін. – до проектної діяльності в соціокультурній практиці, фундаментальні роботи на цю тему відсутні, а спеціальних праць, що всебічно досліджують проектну діяльність у сфері мистецтва, нині явно недостатньо. До сих пір залишаються проблемними питання специфіки проекту як інноваційної форми ствердження сучасного мистецтва, особливостей технологій соціокультурного проектування, можливостей застосування зарубіжного досвіду, оцінки ефективності проектної діяльності й ін.

За останні десятиліття в Україні була реалізована досить вагома кількість проектів соціокультурної спрямованості, але проектна діяльність у сфері культури розвивається переважно стихійно, вона ще слабо осмислена як організаційно-управлінська та соціокультурна форма. Чинниками, що перешкоджають її успішному впровадженню в соціокультурну практику, є, передусім, недостатня розробленість науково-методологічних і методичних підходів до проектної діяльності, відсутність практики узагальнення відповідного зарубіжного та вітчизняного досвіду.

У соціологічній, культурологічній і мистецтвознавчій літературі все різноманіття індивідуальної та соціальної активності у сфері культури характеризується категорією *соціокультурна діяльність*, яка позначає як різні феномени соціального та культурного життя, так і спеціальні технології. У зв'язку з цим необхідно більш чітко уявити собі ту реальність, яка має стати предметом практичної діяльності і, передусім, проектування.

Для початку спробуємо розкласти зміст початкових понять *соціум* і *культура*, розглянути їх як відносно автономні одна від одної реальності, закріпивши за ними той сенс, який є для них традиційним і відображає результативні та процесуальні сторони цих явищ. Соціум як явище, предмет аналізу та об'єкт проектування можна представити у вигляді базисних соціальних суб'єктів (соціальних груп, організацій, інститутів), які є універсальними, типовими й стійкими громадськими утвореннями. *Соціальне* та *культурне* розчинене одне в одному, бо в будь-якому соціальному явищі завжди присутня людина як носій соціальних ролей і культурних цінностей.

Саме людина є первинним атомом соціальних структур, відносин і культурних процесів. Представляючи собою певну єдність, категорії *соціум* і *культура* водночас позначають у межах однієї системи два полюси з опозиційними функціями та смислами. Сутність соціуму – робити людину суспільною, громадською, соціальною, забезпечити її набором необхідних ролей і технологіями їх виконання. Сутність культури – сприяти формуванню духовно цілісної особистості, подоланню соціально-рольової обмеженості або навіть відчуженості людини.

З огляду на умовність позначених вище опозицій, їх переважно теоретико-пізнавальний характер, спробуємо, з одного боку, знайти щось спільне, що пов’язує ці поняття-явища, а з іншого – у їх поєднанні виявити залежність кожного з них, яка й пояснить функціонально-смысловий взаємозв’язок цих категорій. Точкою відліку в цьому випадку буде культура. Саме погляд на культуру як на процес створення, зберігання, освоєння й трансляції цінностей, норм і способів життя, а також матеріалізованих результатів духовної діяльності, по-перше, робить необхідним використання категорії *діяльність*; по-друге, актуалізує та прояснює категорію *соціального*, бо культура як процес «живе» в діяльності різних соціальних суб’єктів. У відриві від них культура «застигає» в різних предметних формах, які лише фіксують цінності, традиції, обряди, перекази попередніх історичних епох, не роблячи їх фактом сьогоденних культурних процесів. Отже, взаємозв’язок соціального та культурного, опосередкований діяльністю різних суб’єктів, породжує особливу реальність, що фіксується поняттям *соціокультурна діяльність*.

У цьому випадку *соціальне* вказує на суб’єкт діяльності, а *культурне* – на якість і сферу його активності. Як суб’єкти культурної діяльності можна розглядати особистість, соціальну групу або спільність, регіон, суспільство, людство в цілому. Кожен з цих рівнів можна характеризувати переважно в контексті соціологічної або культурологічної проблематики.

Соціальний аспект:

- особистість як носій соціальних ролей, відносин, дій, проблем;
- соціальна спільність (об’єднання, організація, рух) як соціальний інститут, суб’єкт соціальних відносин;
- регіон як інституціональна й адміністративно-територіальна цілісність;

– суспільство як складна система функціонування та взаємодії різних соціальних інститутів;

– людство як сукупність інституційно оформлених націй, народів, етносів.

Культурологічний аспект:

– особистість як носій «культурних» якостей, суб'єкт культурної творчості;

– соціальна спільність як сукупність індивідів, об'єднаних спільними цілями, цінностями, як суб'єкт саморозвитку культури;

– регіон як сукупність соціально-культурних сил, груп, рухів, як носій культурного потенціалу (включаючи історико-культурну й етнокультурну своєрідність, ландшафтні особливості, традиції, перекази, пам'ятники історії та культури);

– спільнота (нація) як носій духовної цілісності та історико-культурної самобутності;

– людство як сукупність національних культур.

Крім того, ми можемо додати ще й ***мистецтвознавчий аспект:***

– людина як суб'єкт та об'єкт мистецтва;

– певна соціальна група як об'єкт художнього впливу;

– регіон як суб'єкт, що формує мистецький простір, та об'єкт зустрічного мистецького впливу;

– нація як носій мистецької цілісності та самобутності;

– загальнолюдський мистецький простір.

На кожному рівні розвиток і функціонування суб'єкта підпорядковується своїм закономірностям. Однак їх автономність відносна: закономірності різних рівнів взаємодіють, взаємодоповнюють один одного. Суб'єкт складнішої організації «знімає» специфіку попереднього рівня, який стає елементом нового системного утворення. Так, наприклад, особистісними відмінностями нехтують при аналізі соціально-культурних та етнокультурних груп і спільнот, регіону як цілісного культурного утворення. Типовість і специфічність етнічних та соціальних спільнот, а також територіальна індивідуальність «знімається» в національній культурі, що складається з цих елементів, але є, по суті, надіндивідуальним (і надетнічним) утворенням, яке живе за своїми законами, що не зводяться до закономірностей функціонування його складників (особистостей, етносів, регіонів). З іншого боку, якісна зміна елементів будь-якого з рівнів впливає на стан усієї системи «культура – соціум».

У точці перетину соціального та культурного, особливо в мистецтві, народжується новий сенс і нова якість, які не містяться в кожному з цих понять-явищ, якщо розглядаються ізольовано одне від одного. Цілісність і єдність суб'єктів як носіїв культури (тобто суб'єктів соціокультурної діяльності) забезпечуються не стільки їх інституційністю, скільки наявністю базових цінностей (об'єктів ідентифікації), що зберігають стійкість спільності як системного утворення, а також напруженістю, що народжується в протиставленні цього суб'єкта (соціально-культурної чи етнічної групи, нації, суспільства) іншим цінностям, нормам, ідеалам залежно від ступеня їх референтності (тобто міри їх значущості) і дозволяє усвідомити відмінність, несхожість і самототожність «своєї» спільності в її культурному та мистецькому вимірі.

З одного боку, культурні норми й цінності, які відтворює, зберігає та видозмінює суб'єкт культури, визначають сенс існування соціуму, з іншого – соціальність не просто фіксує носія – суб'єкта культурної, зокрема мистецької, діяльності, але надає феномену *культурний* змістову визначеність. Соціальний суб'єкт як носій культури, по-перше, завжди має обмеженість у часі (на відміну від культури, «тіло» якої простягається в нескінченність минулого й через сьогодення та містить у собі багатоваріантність майбутнього); по-друге, соціальність надає культурі неповторність у просторі на цьому місці й зараз. Культура в актуальності сьогодення завжди передбачає існування цілком конкретного суб'єкта, який зберігає перекази, традиції, норми, розвиває їх і в них тільки й розвивається.

Соціокультурну діяльність можна визначити як діяльність соціального суб'єкта (особистості, спільності, соціального інституту, етносу, нації), сутність і зміст якої складають процеси створення, збереження, трансляції, освоєння та розвитку традицій, цінностей і норм культури: художньої, історичної, духовної, екологічної, політичної тощо.

Системно вибудовуючи об'єкт соціокультурного проектування, ми включаємо в нього такі рівні: регіон як сукупність соціально-культурних сил, груп, рухів і загальнонаціональну культуру як явище, що характеризується ознаками суб'єктності, цілісності, системності та механізмами саморозвитку. Уява про соціально-культурну діяльність як складне та багаторівневе утворення дозволяє чіткіше визначити проблемне поле, яке задає функції фахівця, котрий працює в соціально-культурній сфері, а отже, і зміст його проектної діяльності.

Предметне поле, що підлягає вивченню та регулюванню в межах культурологічного та мистецтвознавчого підходів, охоплює закономірності, механізми й умови оптимізації культурних процесів на зазначених вище рівнях:

- загальнонаціональному: у межах державної культурної політики;
- регіональному: у діяльності територіальних органів управління культурою, закладів культури та дозвілля;
- соціально-культурної спільності: у формі безпосереднього керівництва процесами становлення й розвитку самодіяльних груп, об'єднань, клубів, асоціацій і рухів.

Саме на цих рівнях можлива й найбільш ефективна регуляція культурних процесів унаслідок соціально-правової визначеності як об'єкта, так і суб'єкта регулювання.

Другий аспект змісту соціально-культурної діяльності як професійної, що має на меті досягнення конкретних цілей, передбачає вирішення певних (зокрема культурних, мистецьких) завдань. Ця діяльність може бути як об'єктом аналізу (з позиції її цінностей, цілей, функцій), так і предметом практичного оволодіння – у формі засвоєння різних соціально-культурних технологій (наприклад режисура масових видовищ і вистав, сценарна майстерність, технологія розробки та реалізації соціально-культурних програм, маркетинг і менеджмент у мистецькій сфері й ін.).

Регулюванню та соціально-культурному проектуванню підлягають процеси і явища, характерні для культури суспільства в цілому, а також для культурного життя конкретного регіону. Тут предметом регулювання (і програмування) є різні соціально-культурні суб'єкти (об'єднання, організації, установи), а метою – створення умов для саморозвитку культурного життя, підтримка пріоритетних напрямів і видів культурної діяльності, що мають суспільну й особистісну значимість, сприяють оптимізації художнього й духовного життя соціуму, розвитку історичної та мистецької культури людини.

Об'єкт проектної діяльності – це багаторівневе явище, складовими якого є не тільки особистість, а й спільнота, регіон. Об'єктом регулювання є не особистість, а соціально-культурне середовище, предметом – оптимізація соціально-культурного життя, мистецького простору людини.

Як самостійний напрям проектної діяльності стосовно культурної інфраструктури можна розглядати розвиток індустрії дозвілля, що вимагає іншого роду проектних рішень і відповідних заходів. Наприклад, на базі музейно-виставкового проекту «Мистецький арсенал» (м. Київ,

Україна) інтегровані та поєднані різні види мистецтв і культурні практики через діяльність відповідних напрямів-лабораторій: Лабораторія сучасного мистецтва, Літературна лабораторія, Театральна лабораторія й ін. з метою створення умов для якісної організації культурного дозвілля на різних рівнях. На всіх рівнях проектування розвитку культурної інфраструктури основною метою є створення умов, що стимулюють культурну діяльність індивідів, соціальних категорій і груп населення, приведення культурної інфраструктури в нормативну та функціонально-змістову відповідність тим новим завданням, які виникають сьогодні у зв'язку з найгострішими соціальними й особистісними проблемами. Від здатності установ культури та дозвілля хоча б частково вирішити ці проблеми залежить соціальне самопочуття й формування людини. Розвиток інфраструктури в такому випадку є умовою та засобом удосконалення соціально-культурного життя.

Для вирішення прикладних завдань соціально-культурного проектування існує ще один рівень – територіальний, за якого конкретний регіон (територію) України розглядають як багаторівневе середовище існування й розвитку культури та, водночас, як об'єкт культурної політики й проектування. Наприклад, у зазначеному проекті «Мистецький арсенал» (м. Київ) задіяні також Львівський, Івано-Франківський, Одеський та інші регіони України, у межах яких діють як змінні, так і постійні мистецькі проекти. Це дозволяє в контексті проектування культурних процесів бачити регіон як певну духовно-культурну спільноту, яка багато в чому визначається етнокультурним складом території і її історико-культурним потенціалом, але не вичерпується ними (це специфічний тип культурної самосвідомості, характерний для відносно великих груп людей та обумовлений культурно-історичними традиціями, звичним способом життя).

Територіально-середовищний підхід до об'єкта проектної діяльності дає цілу низку переваг: розширюється радіус дії культурної політики та відповідної зони проектної діяльності; активізуються людські ресурси (за рахунок орієнтації на участь різних суб'єктів, які є носіями як культурного потенціалу, так і їх специфічних проблем); використовується історико-культурний потенціал території; виявляються фінансові ресурси – як бюджетні, так і позабюджетні (програма, яка орієнтована на вирішення проблем території або проблем конкретної організації, комерційної структури, має більше шансів отримати кошти, необхідні для її реалізації).

Так, у межах виставково-музейного проекту «Мистецький арсенал» поєднані дві основні складові:

1) «тверда» складова (hardware) – будівля «Старого Арсеналу», територія комплексу, колекція;

2) «м'яка» складова (software) – змінні, зокрема територіальні культурні проекти, освітня робота взагалі та мистецька зокрема.

Проектна реалізація подібного підходу дозволяє подолати відомчу роз'єднаність установ культури, дозвілля, спорту, освіти, мистецтва та максимально ефективно використовувати в межах єдиної програми ресурси їх інфраструктури. Позитивну роль, як можна побачити на прикладі проекту «Мистецький арсенал», відіграє поєднання в ньому державного й приватного фінансування (завдяки діяльності благодійного фонду «Мистецький арсенал»).

Отже, стратегічне завдання проектування на державному та регіональному рівнях полягає в підтримці соціально-культурного середовища проживання людини, яке самоорганізується, у створенні системи умов, що сприяють саморозвитку та самоорганізації культурного життя території. Таким чином, культура як об'єкт програмування являє собою складне й багаторівневе явище. У технологічному плані об'єктом проектування є не галузь з відповідними установами, а культура взагалі та мистецтво зокрема як універсальний компонент, що пронизує всі елементи та рівні життя.

Однією з основних характеристик «людини культурної» є її здатність до проєктивної діяльності, тобто до продуктивної уяви, творчого та вільного перетворення реальності на основі «моделі очікуваного майбутнього». Ця здатність задається самою сутністю культури, яка є, передусім, сукупністю «проєктних» (тобто творчих, ідеальних, духовних) засобів і результатів засвоєння та перетворення світу: природи, суспільства, самої людини. Сенс культурної діяльності полягає в її оптимізуючій, «покращувальній» дії, у «культивуванні» всіх складових людського буття, у здатності виводити людину за свої буденні межі у формі надання цілі розвитку та конструювання ідеального образу людини й світу.

У процесі виробництва (споживання) «предмета культури» людина рефлектує щодо його досконалих, ідеальних форм – ідеальної структури художнього продукту, ідеальних форм соціального устрою, ідеальних відносин між людьми тощо. Проектна діяльність належить до розряду інноваційної, творчої діяльності, оскільки вона передбачає перетворення реальності, будується на базі відповідної технології, яку можна уніфікувати, засвоїти та вдосконалити.

За засобом (методом) проектування виділяють:

– *філософсько-теоретичне*: конструювання моделей світу й людини на основі раціонального мислення;

– *духовно-ціннісне*: створення в межах релігійно-етичних та естетичних систем ідеалу, який втілює уявлення конкретної культури про людську досконалість;

– *художнє*: проектування «другої реальності» за допомогою образу, знаку, символу й ін.

За об'єктом проектування може бути:

– *соціальним*: створення моделей суспільних явищ, соціальних інститутів, нових форм соціального устрою та суспільного життя, розробка систем управління, законів тощо;

– *педагогічним*: створення моделей та образів ідеальної людини в межах етичних і педагогічних систем, самопроектування особистістю свого розвитку;

– *мистецьким*: створення моделей мистецького та художньо-освітнього простору;

– *інженерним* та ін.

Комбінація різних способів проектування в співвідношенні з тими чи іншими складниками об'єктної сфери дає нам безліч варіантів проектної діяльності – у вигляді спеціалізованих технологій. Наприклад, синтез художнього та технічного проектування народжує технологію дизайну; з'єднання різних елементів соціального, духовно-ціннісного та педагогічного проектування – ідеологію тощо.

Особливе місце в системі спеціалізованих технологій посідає соціально-культурне проектування, яке ми розглядаємо як світоглядну й технологічну основу цілої низки професій мистецької, соціально-культурної та культурологічної спрямованості. Кожна з цих професій має свій предмет, цілі, завдання та специфічні засоби їх вирішення, але за своєю суттю являє собою різновид проектної діяльності – її результатом повинен стати проект, призначений для практичної реалізації.

Проектування, органічно поєднуючи нормативний і діагностичний аспекти:

1) розробляє модель «належного» відповідно до наявних ресурсів;

2) співвідносить проблему із загальним шляхом її рішення, пропускаючи альтернативні шляхи та засоби досягнення мети;

3) задає більш обґрунтовані часові межі вирішення проблеми, обумовлені характеристиками проблемної ситуації.

Найважливішим структурним елементом технології проектування є *дослідницька діяльність*, оскільки саме проектувальник повинен знати, бачити реальні проблеми функціонування тієї чи іншої об'єктної сфери (наприклад культури регіону, середовища й умов життєдіяльності особистості, соціальної групи тощо) і мати уявлення про ідеальний стан цілого та засоби його підтримки. Причому дослідницька процедура виражається тут не тільки в зборі емпіричних показників за допомогою соціологічного дослідження або контент-аналізу преси. Проектування є передусім ідеальним уявленням про кінцевий продукт (параметри того чи іншого явища, нові якості об'єкта), яке проходить шлях від проблематизації початкового стану об'єктної сфери проектування через формулювання цільових установок до визначення конкретних методів зміни ситуації. Об'єктні зони проектування – і соціум, і культура – розглядають як теоретичні (а отже, певною мірою – штучні) моделі, що підлягають переконструюванню й удосконаленню в межах проекту. У процесі проблематизації їх штучно розчленовують і потім ніби «збирають» у цільовій і змістовій частині проекту.

Технологія проектування та практична реалізація проекту – це два зустрічні вектори емпіричної діяльності. Однак у процесі остаточного оформлення проектного рішення суб'єктові проектування необхідно подумки відтворити не тільки «прямий» алгоритм проектної діяльності, а й логіку його реалізації, тобто «зворотну» послідовність, систему дій, яка дозволить змодельовати кінцевий результат проекту, прорахувати можливості й ефективність вирішення проблем за допомогою планованих методів, з урахуванням наявних (або передбачуваних) ресурсів.

Слід також зазначити, що не тільки конструктивна фаза розробки проекту, але й цілепокладання носить творчий характер. Проект має на меті те, що розуміється як образ бажаного, завжди виходить за межі наявного стану об'єктної сфери проектування. Відповідно до її реальних проблем, протиріч і ресурсів (тобто даного, існуючого), проект містить також потенційні можливості здійснення тих чи інших змін.

У процесі проектної розробки в мистецькій сфері дуже важливо знайти оптимальне співвідношення двох цільових установок, обумовлених двома підходами до розуміння культури.

З одного боку, культуру необхідно розглядати як самоцінну сутність, тобто матеріальне й духовне середовище проживання людини, умову її розвитку та самореалізації. Проектне мислення в цьому випадку передбачає освоєння культури як цілісного об'єкта, що підлягає збереженню та відтворенню й орієнтується на заповнення відсутніх

місць усередині культурного цілого за допомогою створення систем підтримки та реставрації. Провідною цільовою установкою мистецьких проєктів і програм у такому разі буде створення оптимальних умов, що сприяють природному розвитку культури як самоцінного явища.

З іншого боку, культура (культурна діяльність) є умовою та засобом вирішення проблем і завдань, які перебувають в інших площинах соціального й індивідуального буття. Проєкти такого типу своєю кінцевою метою визначають оптимізацію процесів життєдіяльності (людини, соціальної групи, регіону тощо), а культура постає як засіб, умова такої оптимізації. Наприклад, створення умов для відродження й розвитку народних ремесел і промислів може частково вирішити проблему зайнятості. Мистецьке об'єднання може стати засобом вирішення соціально-психологічних проблем особистості, сприяти соціальній адаптації, визнанню, самоствердженню людини, що зазнає дефіциту позитивних соціальних зв'язків в інших сферах буття. Проєкти, що формують відповідні умови для розвитку культури національних меншин, будуть об'єктивно сприяти зниженню соціальної та міжнаціональної напруги в регіоні, підвищувати почуття задоволеності людини умовами своєї життєдіяльності. Таким чином, культура постає, а відповідно – і мистецтво, як цілісний, сталий об'єкт, з одного боку, і як умова та засіб цільового освітньо-розвивального впливу на культурне середовище людини та суспільства – з іншого, а не тільки діяльність з метою задоволення культурних потреб певної спільноти.

Успішність соціалізації й індивідуалізації особистості задається її соціально-культурним контекстом, а як об'єкт оптимізації цих процесів постає зона найближчого розвитку – художньо-культурне середовище як провідний простір проживання людини, умова формування та реалізації його потенціалів. У зв'язку з цим надзвичайно актуальним завданням проєктування є оптимізація зони найближчого розвитку, яку слід розглядати як життєво важливий для повноцінного розвитку особистості культурний простір – «місткість» специфічного культурного змісту, форм спілкування, які склалися, духовних цінностей, семіотики та семантики мистецтва, значущих подій, символів.

Культурне середовище – це середовище повсякденного існування людини. Зміст і якість культурного простору неминуче переходить в інший вимір – духовний світ особистості, спосіб життя людини. Сміслові та символічні складові культурного простору відіграють роль орієнтиру в ціннісних перевагах, мотивують поведінку людей у широкому поведінковому спектрі. Таким чином, під соціокультурним середовищем розуміється вся сукупність соціальних і духовних чинників, які безпо-

середньо оточують людину в процесі її життєдіяльності. Акцент на оптимізацію соціокультурного середовища проживання обумовлений тією обставиною, що він є основною умовою, що визначає людські цінності, норми, ідеали тощо.

Завдання проектувальника – за допомогою проекту досягти органічності культурного довкілля людини шляхом збереження, порятунку та відтворення елементів культури (матеріальних, духовних, технологічних та ін.) як цілісної системи. Історичні голоси й тексти культури повинні отримати рівний шанс зазвучати сьогодні, стати явищем живої культури в соціальному часопросторі.

Процеси збереження та зміни є базовими механізмами розвитку будь-яких культурних систем. Збереження – це процес соціалізації, відтворення кожним новим поколінням норм, цінностей, правил поведінки, тобто всієї інституційної культури. Зміни, зародження нових норм і цінностей, що трансформують світогляд і спосіб життя, вносять у культуру та соціум елементи невизначеності, при цьому підтримуючи загальну синергетичну стабільність системи. Засобом зміни є найчастіше не інституційна, «авангардна» частина культури. Орієнтація на збереження впливає зі специфіки культури взагалі, у якій збереження завжди переважає над зміною. Визначені положення використовують для забезпечення оптимальних умов проектування мистецької діяльності.

Навіть для людини, яка безпосередньо не бере участі в процесах інформатизації суспільства, є зрозумілою поява нових форм культури. У сукупності з іншими інформаційно-комунікативними системами простір культури сповнюється новими смислами та образами, нормами і стилями, формами спілкування, інтенсивно розмиваючи існуючу конфігурацію. Новий тип культури передбачає серйозні зміни у взаємодії людей і соціокультурного середовища (інформатизація людського спілкування, скасування жорсткої ієрархічності елементів соціуму, розвиток горизонтальних зв'язків у суспільстві, розмиття соціальної структури). Такі процеси, обумовлені характером сучасних глобальних проблем, потребують організації міждисциплінарних проектів, що базуються на цілісному баченні, логічній сумісності різних онтологій, концептуальних схем і методів.

Наприклад, саме такий інтеграційний підхід став основою для розробки інноваційного проекту «Арсенал ідей» у культурно-мистецькому комплексі «Мистецький арсенал».

Синтез різновекторних проектних рішень у межах локальних між-дисциплінарних проектів (таких як «Арсенал ідей») отримує ще більший синергетичний освітній і мистецький ефект на рівні об'єднання цих заходів у межах великого соціокультурного проекту «Мистецький арсенал».

За кордоном існує великий досвід управління у сфері культури за допомогою впровадження проектів. Так, в основу розробки відповідного українського проекту «Арсенал ідей» був покладений досвід реалізації в США мистецько-освітнього заходу для дітей «Spark!Lab» (рис. 1). В Україні інтерес до подібних проектів як своєрідної форми організації культурної діяльності намітився із середини 90-х років XX ст. У цей час зміна політичної й економічної парадигми істотно вплинула на соціокультурну ситуацію в країні. Становлення демократичних основ культурного життя, перехід до ринкових відносин, децентралізація та поява нових суб'єктів діяльності у сфері культури ініціювали пошук інших концептуальних основ культурної політики. Саме тоді, в умовах формування конкурентного середовища соціокультурного простору й реальної багатосуб'єктності у сфері культури, почали здійснювати пошук нових форм і методів створення, збереження та поширення культури, найбільш ефективних шляхів реалізації стратегічних цілей культурної політики і її механізмів.

Проектну діяльність необхідно розглядати з урахуванням постійного ускладнення культурних процесів, що викликає необхідність розвитку різних, зокрема гуманітарних, технологій, спрямованих на вирішення значущих для суспільства та культури проблем, удосконалення інструментів їх вирішення. Виділяючи проектну діяльність як особливий вид активності суб'єктів культурно-мистецької політики, можемо зробити висновок про те, що проектна діяльність:

- впливає на розвиток мистецького різноманіття;
- сприяє інтеграції суб'єктів мистецької діяльності;
- активізує взаємодію різних суб'єктів мистецької діяльності.

Специфіка проекту як форми мистецької діяльності – його орієнтованість на просвітницький результат, що дозволяє адекватно вирішувати проблеми соціокультурної сфери в умовах реформування. Інноваційні проектні технології, які використовують у процесі реалізації проектів у сфері мистецтва, дозволяють виявити культурні потреби, розширити цільову аудиторію, інтенсифікувати зворотний зв'язок із суб'єктами культурної діяльності, формувати інформаційно-комунікаційний культурний простір, підвищити комплексну ефективність культурно-мистецької діяльності.



Рис. 1. Мистецько-освітній проект для дітей «Spark!Lab»

Практика впровадження та реалізації проектів у сфері культури за останні роки свідчить про ефективність цієї форми соціокультурної активності. Попри те, що ця проблематика перебуває сьогодні в центрі уваги вітчизняних і зарубіжних учених, фахівців, на теоретико-методологічному рівні аналіз специфіки проектної діяльності у сфері культури та визначення основних напрямів її ефективного застосування залишаються недостатньо дослідженими.

У новій моделі культури України, яка перебуває ще в стані формування, відбувається зміщення акцентів на створення умов для саморозвитку особистості, її культурних потреб. Новою особливістю розвитку сфери культури України є проектно-орієнтований підхід, який сприяє більш чіткому формулюванню цілей культурної діяльності, досягненню в ній балансу ефективності та доцільності, стимулює креативність у пошуку нових рішень.

Виділяючи проектну діяльність як особливий вид активності суб'єктів мистецької сфери, можемо зробити висновки про те, що проектна діяльність впливає на розвиток культурного різноманіття, сприяє інтеграції суб'єктів культурної діяльності, у цілому активізує взаємодію різних суб'єктів соціокультурної активності. Значення проектної діяльності для вдосконалення механізмів існування та розвитку мистецької сфери в умовах соціальних, економічних і культурних трансформацій зростає, а вітчизняний і зарубіжний досвід, пов'язаний з упровадженням проектної діяльності в культурну практику, потребує пильного вивчення й аналізу позитивних практик.

Унаслідок аналізу вітчизняного й зарубіжного досвіду в галузі мистецтва стає зрозумілим, що результатом упровадження проектної діяльності в соціокультурну практику стає:

- підтримка локальної культурної активності;
- привернення уваги до актуальних проблем соціокультурного розвитку;
- узгодження комунікативних потоків та адресного звернення до різних соціальних, вікових, професійних, етнічних, ментальних цільових груп;
- створення сприятливих умов для саморозвитку культурного життя за допомогою активізації саморегуляції та креативного середовища.

Технологія соціокультурного проектування передбачає певну світоглядну позицію проектувальника, його позиційне самовизначення щодо об'єкта проектної діяльності, яке може здійснюватися в просторі двох альтернатив: зміна (розвиток) або збереження.

Також у процесі проектної діяльності важливо знайти оптимальне співвідношення двох цільових установок, обумовлених двома підходами до культури.

З одного боку, культуру необхідно розглядати як самоцінну сутність, тобто матеріальне й духовне середовище проживання людини, умову її розвитку та самореалізації. Проектне мислення в такому випадку передбачає розуміння культури як цілісного об'єкта, що підлягає збереженню та відтворенню й орієнтується на заповнення відсутніх місць усередині культурного цілого за допомогою створення систем підтримки та реставрації (наприклад програми музеєфікації та консервації культурних норм і способів їх трансляції) [16]. Провідною цільовою установкою проектів у такому випадку буде створення оптимальних умов, що сприяють природному розвитку культури як самоцінного явища.

З іншого боку, культура (культурна діяльність) є умовою та засобом вирішення проблем і завдань, які перебувають в інших площинах соціального й індивідуального буття. Проекти такого типу своєю кінцевою метою припускають оптимізацію процесів життєдіяльності (людини, соціальної групи, регіону), а культура постає як засіб, умова такої оптимізації. Так, наведений як приклад проект «Мистецький арсенал» має на меті поєднання й взаємодію традиційних та інноваційних мистецтв і культурних практик шляхом їх інтеграції в спільний та цілісний культурний простір.

За змістом проблем у сфері культури, що визначають актуальність проектів і новизну способів їх вирішення, **проекти** можуть бути **типовими** й **унікальними**. Якщо типові проекти відтворюють в інших ситуаціях з невеликим коригуванням відповідно до місцевих умов (наприклад проекти стандартних установ культури), то унікальні не можна тиражувати через неповторність ситуації та об'єктної зони проектування. Прикладом такої унікальності може бути Національний культурно-мистецький і музейний комплекс «Мистецький арсенал», який сьогодні є одним з найбільш відомих і перспективних проектів у галузі культури України, а в майбутньому має стати одним із найпотужніших світових мистецьких комплексів.

Місія «Мистецького арсеналу» – об'єднати великий обсяг культурних ініціатив і надбань України в один концептуальний національний проект з метою презентації української історичної та мистецької спадщини як частини світового культурного надбання.

Цільова установка проектної діяльності, спрямованої на захист і відтворення культури, забезпечується створенням умов, необхідних для:

- збереження життєздатних цінностей і явищ культури минулого, характерних для всіх складових соціокультурного середовища (у часо-просторовому світі – збереження, реставрація та реконструкція пам'яток історії та культури, архітектурного середовища; у стосунках між людьми – підтримка адекватних сучасності традиційних зразків поведінки та спілкування; у пізнавальній сфері – зберігання й уведення в культурний обіг текстів гуманітарної культури минулого);

- засвоєння й активного використання в актуальному просторі людської життєдіяльності культурної спадщини (елементів предметного середовища минулого, життєздатних традиційних звичаїв, ритуалів й ін.).

Пріоритетні соціокультурні проекти в межах культурних інновацій спрямовані на:

- сприяння розвитку творчих спілок та інших громадських організацій у сфері культури, зокрема молодіжних об'єднань;

- створення цільових програм у галузі культури, розрахованих на підтримку обдарованих дітей (стипендії, премії, гранти), підвищення рівня професіоналізму працівників культури за допомогою перепідготовки й підвищення кваліфікації, встановлення взаємовигідних контактів з вищими культури, НДІ;

- виявлення, заохочення й тиражування кращих ідей і технологій оптимального існування в нинішній соціокультурній ситуації (наприклад форм оптимальної організації просторів, зразків архітектурних споруд, монументального, прикладного мистецтва, дизайну);

- засвоєння ефективних, з точки зору соціальної й особистісної значущості, нових прийомів формальних і неформальних зв'язків між людьми, способів ефективної міжособистісної взаємодії;

- створення нових високотехнологічних регіональних центрів культурного зростання й точок випереджального розвитку (проекти центрів традиційної народної культури, будинків народної творчості, клубів-музеїв (з розробкою та впровадженням сучасних систем кодифікації музейних предметів), національно-культурних центрів, цифрових бібліотек, які є сучасними мультимедійними центрами тощо);

- упровадження й поширення нових інформаційних продуктів і технологій;

- створення соціально-педагогічних, мистецьких і культурних центрів, що поєднують дозвілля, виховні та трудові функції;
- реставрація нежитлового фонду, придатного для організації культурно-дозвіллевих установ або їх філій.

Стратегічна мета таких проектних заходів – забезпечити реальний доступ до культурних цінностей усім соціальним групам і категоріям населення, стимулювати різноманіття суб'єктів культурного життя, зробити реальністю альтернативність соціально-культурних програм.

При впровадженні певних інновацій слід враховувати культурні традиції народу, території. Запровадження нових культурних технологій допомагає здійснювати найрізноманітніші творчі задуми, оскільки саме в інноваційній діяльності людини реалізується іманентно властивий їй творчий потенціал.

У технології культурного проектування соціокультурне середовище життєдіяльності (людини, соціальної групи) є ключовим складником, оскільки воно піддається зміні, перетворенню. Маючи вирішальний вплив на розвиток і формування особистості, середовище водночас саме змінюється, перетворюється під впливом творчої активності людини, завдяки якій потенціали середовища стають реальними можливостями розвитку особистості, умовами її самореалізації. Таким чином, у межах соціокультурної проектної діяльності можливо корегувати умови формування та реалізації способу життя шляхом:

- реалізації потенціалів середовища: предметних, інформаційних, ціннісних та ін.;
- удосконалення діяльності відповідних установ (або створення нових – залежно від характеру проблем, наявних ресурсів, цілей проекту), що створить додаткові умови гармонізації й оптимізації способу життя;
- зміни зв'язків і відносин людини із середовищем (розширення її взаємодій з історико-культурною спадщиною, встановлення більш тісних і продуктивних контактів з природою, соціальним оточенням, мистецтвом тощо).

Реалізуючи потенціали середовища, змінюючи зв'язки та стосунки людини із середовищем її проживання, удосконалюючи діяльність установ або створюючи нові, соціокультурна проектна діяльність у результаті повинна забезпечити зростання якісних параметрів способу життя людини, створити додаткові можливості для розвитку й самореалізації особистості. У цьому й полягає основний сенс і цільова установка технології соціокультурного проектування.

Якщо аналізувати ситуацію, характерну для соціокультурного життя українського суспільства в цілому, то зазначимо про її багатогранність і суперечливість. Спостерігаються позитивні зміни, пов'язані з розкріпаченням свідомості народу, суттєвою активізацією соціально-культурної творчості різних груп населення, розширенням кількості видів і форм художньої творчості, збагаченням спектра культурних ініціатив за рахунок розвитку різного роду громадських об'єднань, рухів, клубів, асоціацій. Усе більш широкого використання набуває адресна підтримка різних ініціатив, здійснюваних у вигляді цільових програм державного та локального характеру. Зникають почуття культурної ізоляції, у культурну пам'ять нації повертається багато художніх цінностей. Багато в чому заново освоюється величезний гуманітарний потенціал української культури – філософська, культурологічна, мистецтвознавча, психологічна, економічна думка. Активізація національно-культурної самосвідомості різних етнічних груп і соціальних спільнот сприяє формуванню історичної пам'яті, любові й прихильності людини до території споконвічного проживання, відроджує культ предків і родичів, побутових обрядів, традиційних форм господарювання, побуту, вірувань.

Але, на жаль, на рівні державної політики спостерігається недооцінка культури як консолідуючого та змістоутворювального чинника, як найважливішого ресурсу розвитку України. Основний акцент у державній культурній політиці зроблений на розвиток масової комерційної культури, яку розглядають як необхідний компонент демократичного суспільного устрою та ринкової економіки, основу громадянського суспільства та правової держави. З одного боку, ринкові принципи організації культури послаблюють управлінський диктат, долучають суспільство до участі в культурній політиці, усувають ідеологічний вплив, розширюють можливості культурно-дозвіллевих закладів за рахунок нових джерел фінансування. З іншого – відбувається комерціалізація культури, вимивання безкоштовних форм культурно-дозвіллевої діяльності, зміщення пріоритетів культури зі змісту діяльності на отримання прибутку.

Одна з причин невисокої ефективності державної культурної політики – слабка опрацьованість цільових програм, які лише позначають загальні пріоритети й напрями діяльності у сфері культури; їх занадто абстрактний характер, який не враховує специфіку конкретних регіонів

і територій. Справа в тому, що в технології проектування надто абстрактна модель ситуації (і відповідний радіус проблем) виявляється не завжди оптимальною. Розуміння спільнонаціональних проблем – це, скоріше, той загальносвітоглядний контекст, який визначає позицію проектувальника або суб'єкта управління.

Головне в процесі формування проекту – дослідити конкретний соціокультурний простір, де протікає життєдіяльність людини, і зрозуміти ті соціальні й особистісно значущі проблеми, які, по-перше, відображають реальні та безпосередні умови життєдіяльності людини в соціокультурному середовищі, по-друге, пов'язані з неоптимальним рівнем культурного розвитку особистості.

Питання для самоперевірки

1. Окресліть основні завдання курсу.
2. Проаналізуйте місце соціокультурного проектування в системі фундаментальних і прикладних наук.
3. Охарактеризуйте інформаційний тип культури.
4. Зазначте зміст понять *соціум* і *культура*.
5. Визначте, перетин яких підсистем є об'єктом соціокультурного проектування.
6. Назвіть видатних науковців, які заклали основи соціокультурного проектування.
7. Визначте системні рівні об'єктів соціокультурного проектування.
8. Вкажіть оптимальне співвідношення цільових установок проектних розробок у мистецькій сфері, обумовлених різними підходами до розуміння культури.
9. Сформулюйте специфічні риси проекту як форми мистецької діяльності.
10. Назвіть пріоритетні напрями соціокультурного проектування в межах здійснення культурних інновацій.

Література: 4, 16, 22, 28, 29, 39, 43.

1.2. Парадигмальні часопросторові підходи до мистецького соціокультурного проектування доби постмодерну

Соціокультурне проектування сучасного періоду, який називають часом постмодерну, не може не зазнати суттєвих змін відповідно до основних тенденцій і парадигм епохи. Постсучасний соціокультурний проект – це елемент своєрідної ризоми, яка складається із мозаїчного розмаїття індивідуальних, соціальних і мистецьких практик, які у своїй багатогранній єдності становлять складну палітру самореалізації суспільства, індивіда та культури. У такому випадку соціокультурний проект у культурі постмодерну можливо розглядати як сукупність способів буття людини, як утілення акту творення образу буття людини в культурному часопросторі. Для розуміння феномену соціокультурного проектування постсучасності насамперед необхідно проаналізувати становлення наукової думки епохи постмодерну та соціокультурне середовище, що характеризує унікальність нашого часу. Крім того, для того щоб найбільш повно представити розвиток сучасного мистецтва та з'ясувати особливості його презентації в просторі культури, необхідно розглянути цю проблематику в загальному контексті нашої епохи постмодернізму.

У роботі Ж.-Ф. Ліотара «Стан постмодерну» започатковано використання понять *постмодерн* і *постмодернізм* як філософських категорій, а сам «постмодернізм став претендувати на роль концепції, що виражала неповторність культурної ситуації останніх десятиліть ХХ ст.» [25, 4]. Увага сучасної науки до феномену постмодернізму пов'язана з прагненням зрозуміти й інтерпретувати тип культури, який розвивався протягом ХХ ст., чітко проявив себе в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. і являє собою найбільш адекватний часові вираз інтелектуального й емоційного сприйняття епохи [18]. Сьогодні постмодернізм розглядають як специфічну філософію культурної свідомості й самосвідомості сучасності.

Теоретичне осмислення постмодернізму як однієї з провідних культурних парадигм нашого часу дозволяє аналізувати загальний характер змін, що визначають собою розвиток як західноєвропейської, так і української сучасної культури. У змістовному сенсі – це багатоплановий феномен, що виявляє себе в усіх прошарках постсучасної культури та пов'язаний зі зміною культурних епох.

Постмодернізм уже відбувся як істотний феномен сучасної культурної реальності, а його осмислення й дослідження дозволяє відкривати зміст сучасного культурного переходу. Постмодернізм як «пост-сучасність» вписується в гуманітарний дискурс, що представляє ситуацію особливої культурної епохи кінця ХХ – початку ХХІ ст. – межі, кордону, розриву. Його загальна установка на переломи, просвіти, обриви робить постмодернізм репрезентативним для типу культури, пов'язаного з переживанням сучасності як перехідного періоду. Саме постмодернізм найбільш послідовно розглядає сучасність як перехід або навіть як розрив. При визначенні постсучасності як становлення нового типу культури слід одночасно говорити як про кризу культури попередньої, так і про ставлення постмодернізму до формування й цілісності нової культури.

Уже сам термін *постмодернізм* вказує на певні відносини з модернізмом – «пост-» передбачає смислову та хронологічну послідовність – «після модерну». Існує варіативність прочитання сенсу цього «після» (post-): від встановлення деякого взаємозв'язку до повного заперечення, разом з тим прочитується ще один сенс – вказівка на пост-сучасність. Однак слово *modern* (новий, новітній, сучасний) також містить вказівку на історичне становлення нового типу культури.

У низці концепцій (Ю. Габермаса, П. Козловські й ін.) поняттю *модерн* надано розширений сенс [36; 20]. Його ототожнюють не тільки з умонастроєм, естетикою, мистецтвом ХІХ–ХХ ст., але й з епохою Просвітництва, культурою Нового часу. Називаючи Новий час модерном, автори дають цьому явищу особливе тлумачення. Якщо постмодернізм – заперечення модерну, то тут підкреслено зміну ставлення до Нового часу у свідомості ХХ ст., установка на критичне його прочитання. Модерну – Новому часу – притаманний культ прогресу, науки, для нього характерне функціональне ставлення до особистості, ототожнення її із соціальною роллю, тут стверджується лінійна модель часу, властива для європейської культури «фастівського типу». Культурні процеси ХХ ст. є реакцією на такий «проект модерну», а естетичні новації модернізму й авангарду, безумовно, заклали основи постмодернізму. Як і сучасний постмодернізм, філософські, естетичні пошуки початку ХХ ст. являли собою відповідь на кризу позитивістського світобачення.

У культурі ХХ ст. в цілому переважала орієнтованість на граматику. Ця особливість властива всьому модерну, орієнтованому більшою мірою на майбутнє, ніж на минуле. У постструктуралізмі та постмодернізмі проявляється орієнтованість на текст, який розглядається як плацдарм для нескінченних алузій та інтелектуальних ігор. Підвищена цитатність, ремінісцентність, увага до чужого слова зустрічалися й раніше, але в постмодернізмі все це приймає підкреслено ігровий характер. Ковзання поверхнею за смисловим та асоціативним ланцюжком, відсутність центруючої міфологеми – така «гра в гру» постмодернізму. «Текстовий аналіз вимагає, щоб ми уявляли собі текст як тканину (таке, до речі, етимологічне значення слова *текст*), як переплетіння різних голосів, численних кодів, одночасно переплутаних і незавершених... Коди важливі для нас лише як відправні точки “вже прочитаного”, як трампліни інтертекстуальності» [1, 459].

Постмодернізм як «філософія пануючого умонастрою» являє собою відображення фрагментарності культурного досвіду ХХ ст. та сучасності. Для нього характерна абсолютизація розпаду колишньої ціннісної системи. Ж. Дерріда [15] охарактеризував основну тенденцію європейської культури, основний спосіб мислення як логоцентризм, що виявляється в прагненні в усьому знайти сенс і першопричину, нав'язати всьому впорядкованість. Оцінюючи сучасний стан філософії як кризовий у зв'язку з вичерпанням її класичних форм, Ж. Дерріда бачить вихід у деконструкції як нового методу, який дозволить розширити горизонти філософської думки. Деконструктивізм, який сьогодні здійснює значний вплив на всі сфери гуманітарного мислення та художньої творчості, виходить з критики логоцентричної традиції, що примушує шукати в усьому якусь істину.

На думку Ж. Дерріди, європейська філософія виявилася в глухому куті, оскільки не може вийти з обраного кола проблем, намагаючись відповісти на одні й ті самі питання. Філософська думка Заходу виявилася укладеною в карцер свого категоріального апарату, який жорстко визначає методи пізнання дійсності та нав'язує свій сенс будь-якому розглянутому явищу. Єдиний спосіб подолання нав'язаних реальності смислів Дерріда бачить у їх деконструкції за допомогою глибинного аналізу мови, що зробить можливим вільне мислення, у якому немає запропонованих схем, а набуття сенсу відбувається в процесі філософування [11].

Таким чином, деконструкція спрямована на знищення привнесеного, пов'язаного з історичною та культурною традицією. Вона націлена проти історизму, лінійності, прогресивізму. Постмодернізм став першим напрямом ХХ ст., який стверджує, що текст не відображає реальність, а творить нову реальність, багато реальностей, часто зовсім незалежних одна від одної. Будь-яка історія, відповідно до розуміння її постмодернізмом, – це історія інтерпретацій тексту. Реальності просто немає, є тільки текст. Подібно деконструкції тексту в постмодернізмі відбувається й деконструкція часу. Постмодерністське розуміння історії виключає уявлення про причини і наслідки, немає історії як потоку часу, а є фрагментарність ситуацій, кожна з яких не може бути виведена з попередньої.

Постмодернізм у філософії можна розглядати як теорію про історію, суть якої полягає в тому, що вона скасовує «метанаративи», говорить про «занепад великих нарацій». Як уже зазначалося вище, початок цієї теорії був покладений роботою Ж.-Ф. Ліотара «Стан постмодерну» [25]. Згідно з автором, метанаративи «розповзлися» на нескінченне число фрагментів, а дзеркальним відображенням розпаду історії є фрагментація сучасного інтелектуального світу. Якщо модерн – це культура «великих нарацій», то постмодерн постулює «малий наратив». Таким чином, слідом за Ж.-Ф. Ліотаром, під постмодернізмом можна розуміти стратегію відмови від метанаративів – ідеологій, утопій і всіх прогресистських або телеологічних версій історії, на яких вони базувалися [25]. Постмодерн відкидає всі метаповіді, метаповідомлення, усі системи «пояснення світу», замінюючи їх плюралізмом фрагментарного досвіду, не визначаючи лінійного бачення історії, її цілісності, детермінізму.

Якщо процес модернізації був нерозривно пов'язаний з ідеєю лінійного прогресу людства, домінуванням майбутнього над минулим і сьогоденням, нового над старим, то постмодерн втрачає віру в зумовленість прогресивного розвитку, відроджує образ циклічного перебігу історичного часу, а культурна творчість перетворюється в нескінченне цитування. Відмовляючись від лінійної моделі часу, постмодернізм стверджує контекстуально історичний дискурс: кожний наступний період переписує все, що можливо, у попередній історії відповідно до своїх нагальних потреб, тому це завжди мінливий час.

Інша характеристика – це постісторичний ризоматичний час (Ж. Дельоз), що характеризується одночасністю та різновекторністю [14]. Процесуальність у постмодернізмі виражена не діяхронно, а синхронно.

«Усі авангарди минулого вірили, що людство кудись іде. ... Поставангард вірить, що людство йде одночасно в різних напрямках», – зазначає Ч. Дженкс – теоретик постмодерністської архітектури [46, 20]. Постмодерністи легко комбінують зміст історії: постмодернізм пропонує абсолютно нове ставлення до минулого й до історії як до загальнолюдського архіву.

Дослідники постмодернізму звертають увагу на те, що термін *постмодерністське суспільство* в кінці 60-х років стали застосовувати й у соціологічній літературі. Так, американський соціолог А. Етціоні в книзі «Активна громада. Теорія соціальних і політичних процесів» писав, що постмодерністська епоха починається (умовно) після 1945 року і приносить із собою альтернативний вибір: або стрімкий і нестримний розвиток технологій, що спираються головним чином на критерії їх ефективності й на цінності панування – підпорядкування, або вибір нових ціннісних орієнтирів, які відкривають перспективу активного суспільства [44, 25].

За допомогою терміна *постмодернізм* позначають частіше за все новітні течії в мистецтві й естетиці. Але правомірно говорити про постмодерністські дискусії в широкому сенсі цього слова. Вони охоплюють широке коло соціально-філософських і культурних проблем, звернених до стилю життя, питань екології, політики, моралі, з особливою увагою до культури, мистецтва, естетичних цінностей.

Постмодернізм у філософії пов'язаний насамперед з філософськими узагальненнями, які підсумовують та одночасно стимулюють кардинальну переоцінку цінностей, аналогічну тій, яка вже сталася на межі ХІХ і ХХ ст., але була ще не досить кардинальною, щоб відповісти на виклики нового тисячоліття.

Відкидається ідеологія та практика володарювання, домінування, насильства, війни – на користь цінностей плюралізму, рівноправного діалогу, інтерсуб'єктного дискурсу, спільного знаходження рішень, миру та злагоди, заснованого, однак, на неминучих розбіжностях.

Німецький теоретик постмодернізму В. Вельш, автор книги «Наш постмодерний модерн», дає таку узагальнену оцінку постмодернізму: «Якщо огляд постмодерністських тенденцій у літературі, архітектурі, живописі, скульптурі, соціології та філософії зв'язати із сукупною характеристикою постмодерну, то вийде таке: постмодерн починається там, де кінчається ціле, і він категорично виступає проти нових спроб тоталітаризації... Відповідно до усвідомлення цінності різних концепцій

і проектів... – постмодернізм радикально плюралістичний. Його бачення – бачення плюральності» [8, 129].

Період постмодернізму визначається існуванням новітнього технологічного й наукового комплексу. Сам термін *techno-science*, *технонаука* увів до обігу Ж.-Ф. Ліотар [25]. Технонаука трансформує суспільство й економіку, змінює саму природу знання, даючи новітній зміст самим поняттям *мистецтво* й *культура*. Технонауковість є головною умовою постмодерну. Епоху постмодернізму дуже слушно визначають як «постепоху» (post-age): постіндустріальна, посткапіталістична, постліберальна, посттеологічна, постгуманістична – усі ці «пост» приєднуються при оцінці сучасних нам умов як постмодерністських.

Одним із ключових понять постмодернізму є поняття інтертекстуальності. Ю. Крістева, французький лінгвіст і літературний критик, є автором концепції семіаналізу та творцем поняття *інтертекст* [21]. Спочатку інтертекстуальність вона визначала як процес переходу суб'єкта від однієї знакової системи до іншої. Не без впливу ідеї діалогізму М. Бахтіна [2; 3], що окреслює літературний текст як безліч голосів, які формують поліфонічну структуру, Ю. Крістева переформулює концепцію інтертекстуальності та визначає текст як перетин і взаємодію різних текстів і кодів – у результаті текст як окремий феномен губиться в безперервних інтертекстуальних нашаруваннях [21]. Пізніше сама ідея інтертекстуальності була розширена до масштабів культури в цілому.

Розглядаючи соціокультурне проектування в категоріях сучасної культурології та мистецтвознавства, можемо констатувати, що цей процес є специфічним феноменом постмодернізму, який репрезентує сукупність діяльнісної практики буття людини у світі. Соціокультурний проект як феномен культури постмодерну зазнав суттєвих змін відповідно до основних тенденцій і парадигм епохи.

Отже, стає можливим виявити особливості здійснення соціокультурного проектування в постмодерну добу. Насамперед, це екзистенційне спрямування власного творчого начала людини на саму себе як на самоцінний об'єкт проектування, що виходить ще з філософських розвідок Ф. Ніцше, Д. Юнга, Ж.-П. Сартра. Орієнтація на самореалізацію індивіда в соціокультурному середовищі – своєрідна проектна інтровертність, яка замінила екстравертне ставлення до процесу творчості. Це виявилось у створенні складної ризомної системи культурних і мистецьких практик різного рівня: від панування короточасних ринкових проектів до появи нового комерціалізованого соціуму, у якому об'єктом купівлі-продажу стає буквально все, а соціальне значення

проекту в кінцевому підсумку зводиться до фінансових результатів і до реалізації соціокультурних проектів з точки зору глобалізації, інформатизації та масовізації суспільства, де втілюються риси проектування періоду постмодерну.

Спостерігається також зміна якісних характеристик проектування, зокрема, втрата глибинного змісту ідеалу, що призводить до деякої втрати масштабу соціокультурного проектування, подрібнення та розпорошення цього процесу в різні арт-практики, спрямованість на досягнення фінансового результату як мети проекту. Ускладнення соціальної організації за рахунок подрібнення культурних і мистецьких практик, з одного боку, та спрощення й уніфікація аксіологічних засад проектування – з іншого, призводить значною мірою до створення образу суспільства масової культури.

Перехідна епоха ХХ ст. була сприйнятливою до есхатологічних ідей та апокаліптичних очікувань. У світі-симулякрі може бути тільки апокаліпсис-симулякр. Ж. Бодрійяр писав про те, що Страшний Суд й Апокаліпсис вже відбулися: це наступ віртуальності, яка унеможливорює реальну есхатологію. Західна цивілізація від кінця ХХ ст. живе послаблено-симулятивними формами катастрофи [5, 23]. Есхатологічний міф у постмодерні знаходить ризоматичні обриси. Концепція ризоми Ж. Дельоза є, мабуть, найяскравішим виразом постмодерністської версії часу [14]. Згідно із Ж. Дельозом, і традиція, і парадигма модерну дають уявлення про простір і час, пов'язані з образом коріння та стебла. Ризома – «горизонтальний» вимір, поверхня, яка не має «глибинного», внутрішнього змісту. Ризома «зростається», розвиваючись горизонтально. Напрямок історії в ризомному вимірі довільний, а час є множинним, багатоваріативним. Багатоваріативний і «кінець» історії, що не припускає вирішення протиріч між тимчасовим і вічним, «горизонталлю» і «вертикаллю». Поверхневе ковзання по сенсу не передбачає серйозного ставлення до нього [14].

Постмодернізм пропонує замість пошуку сенсу історії та культури гру. Ігрова атмосфера в культурі була знаком перехідності («карнавалізація» супроводжує культурний перехід). Але епоха в цілому знала й потужне творче напруження, мистецтво всерйоз ставило перед собою онтологічні завдання. Разом з тим, граничність існування між життям і мистецтвом, властива цьому часу, призводила до того, що гра ставала життям.

Постмодерна гра має особливу властивість: вона декларується як єдиний спосіб існування у світі, де множинність не базується на жодній єдності, де немає універсальної людської історії, де людина живе у світі нею самою створених знаків, приймаючи їх за реальність. Така гра ніколи не завершується. Дослідник ігрових основ культури Й. Хейзінга вважав, що однією з головних ознак гри є те, що вона до певного моменту закінчується. Сучасність же, на думку автора, характеризується тим, що відбулася контамінація (змішання) гри та серйозного, обидві ці сфери поєдналися [37].

Якщо при переході від традиційної культури до класичної основний смисловий вектор розвитку уявлень про час розвертався як перехід від циклічної часової моделі до лінійної, то сучасний перехід до культури постмодерну знаменується радикальною відмовою від лінійної концепції часу. Постмодерністське бачення процесуальності є принципово нелінійним. Історія перетворюється в ланцюг подій, фактів, процесів. Немає історії як цілісності, як спрямованості. Історія постає як аморфне повторення та переплетення подій, вона ламається, рветься, тече, то розходячись, то переплітаючись потоками. Відмова від лінійної моделі часу означає повернення до циклічної – це повторення, позбавлене сенсу, початку, прототипу, постісторичне рециркулювання одного й того самого.

В «одночасних» і рівнозначних тимчасових пластах постмодернізму немає першоджерела, а є симулякри. Культура являє собою нескінченне рециркулювання. Можливо, така модель культури найбільше відповідає постмодерністському світогляду, що виходить з критики логоцентричної традиції, яка примушує шукати в усьому якусь істину. Рух історії також позбавлено спрямованості й сенсу, залишається тільки гра з часом.

Особливістю сучасної *вітчизняної соціокультурної ситуації* стала ілюстративність постмодернізму, зокрема для пострадянської реальності. Сучасна українська соціокультурна ситуація являє собою «перехід у переході», оскільки вона залучена в процеси більш масштабного характеру. У переживанні феномену перехідності українською культурою можна побачити як загальні тенденції, так і специфічні. Особливості вітчизняного постмодернізму визначені тими соціокультурними катаклізмами, у контексті яких він себе проявляє. Особливість українського постмодернізму в тому, що він породжений колізіями посттоталітарного

розвитку «слідів» радянської культури. Установки постмодернізму, який заявив про себе в ситуації історичного зламу, виявилися дуже співзвучними самій ситуації в посттоталітарній Україні.

Зараз культурна ситуація хаотична, з непередбачуваним минулим, часом абсурдна, у дусі постмодернізму стала реальністю пострадянської епохи. Якщо початок цієї епохи був пов'язаний з прагненням переосмислити культуру й історію, побачити її цілісно, відновити зв'язок часів, то наступний період характеризується відмовою від пошуку культурно-історичного сенсу та встановлення причинно-наслідкових зв'язків. Відмова від раціоналізації історії, фрагментарне її бачення і, нарешті, її уявлення через гру з простором і часом у дусі технологій постмодернізму стали характерним явищем сучасності в культурі України.

Континуальне розуміння цілісності, в основі якого лежить установка холізму, дозволяє розглядати культуру як особливий спосіб буття, заданий як її суб'єктно-смісловою підставою, так і внутрішньою впорядкованістю, вираженою в мистецьких моделях культури. З'єднання цих пластів буття культури є основою розкриття специфіки та властивостей часопросторового континууму культури. Для апробації методологічного континууму як парадигми культурно-мистецького проектування запропонований праксеологічний підхід, який дозволив продемонструвати можливість використання результатів вивчення системи часопростору культури в процесах мистецького проектування. Тут на перший план виступає буття континууму як загальної часопросторової ізоморфної структури, властивої для будь-якої культури. Посилення значущості континууму культури пов'язано з дослідженням процесу інтеграції і виробленням тих найбільш загальних, суб'єктно виражених норм, на основі яких можуть вибудовуватися риси загальнонаціональної культури. Створення єдиного інформаційного простору, у якому, поряд з технологічними, виникають й культурні обміни, організовуються міжрегіональні та міжнародні форми культурних діалогів, формуються передумови для існування міжнародної культурної реальності, яку можна було б віднести до транснаціональних проектів.

В основі кожного виду мистецтва лежить орієнтація на часову або просторову модальність. Але орієнтація того чи іншого виду мистецтва на просторову або часову координату не означає фатальної обмеженості їх засобів виразу, оскільки і в тому, і в іншому випадку виявляється можливим набуття й протилежної модальності завдяки здатності зору та слуху реагувати на незвукові і несвітлові збудники за допомогою розвиненої системи міжсенсорних зв'язків та асоціацій і завдяки

специфічній організації самого художнього твору, заснованого на перекодуванні просторових параметрів у часові, а часових у просторові. Саме орієнтація кожного виду мистецтва на певну координату стає стимулом до таких перекодувань і до виникнення безлічі часопросторових зв'язків, що характеризують цей тип художнього хронотопу.

Хронотоп, як і стан речей у природі, обумовлений існуванням людини, що визначено підбором фундаментальних фізичних констант, які виявляють природу Всесвіту. З одного боку, час і простір є об'єктивними формами існування матерії в тому сенсі, що всі просторово-часові відносини визначаються причинно-наслідковими взаємовпливами подій. З іншого боку, допускається, що всі основні константи Всесвіту є існуючими, тому що як послідовність подій (час), так і їх мірність (простір) мають оцінку тільки завдяки наявності спостерігача або присутності позиції спостерігача, щодо якого виникають і послідовність, і рівномірність. Із суто фізичної точки зору, для світу простір – тільки вмістилище, інші якості мають антропний характер.

Компонентом сучасного наукового підходу до визначення простору й часу є визнання простору безмежним, часу нескінченним, просторово-часового континууму поліцентричним, таким чином точка знаходження спостерігача належить будь-якому з місць континууму.

Певний перехід від природничо-наукового уявлення про простір і час до історико-культурного становить основу існуючого в природничих науках положення про два (фізичне і соціальне) і три (фізичне, перцептуальне й концептуальне) різновиди континууму світу. Часопростір культури складається із соціального (переробленого або створеного людською спільністю) і концептуального (структурованого знанням) континууму фізичного світу.

В історико-культурних і мистецтвознавчих дослідженнях культурного простору й часу першорядне місце посідає розгляд їх конкретних форм. Виведені узагальнення не мають на меті створити загальну теорію простору й часу, але спрямовані на хронотопну типологізацію явищ культури. Але в будь-якому випадку дослідження культурних особливостей простору й часу є зоною міждисциплінарних досліджень.

Дослідження проблем простору й часу культури передбачає два підходи: в одному випадку переважає уявлення про єдиний континуум – хронотоп культури, а в іншому – простір і час культури розглядаються самотійно. Термін *хронотоп* уперше запропонував О. Ухтомський у сфері фізіології, і його вживали для визначення меж існування організму або функціонування виду.

Пізніше хронотоп став фундаментальним поняттям релятивістської фізики. У гуманітарне знання поняття *хронотоп* привніс М. Бахтін при розгляді проблеми освоєння в літературній думці реального історичного простору й часу [2, 329]. Його основний зміст полягає в тому, що простір і час в літературному творі відмінні від існуючих у реальному світі. Сам М. Бахтін відзначав, що хронотоп як термін був перенесений до літературознавства «майже як метафора поняття математичного природознавства» [2, 329]. Поняття хронотопу вказує як на зв'язок простору й часу, так і на те, що характеризує не самі фізичні особливості світу, а розуміння творцями певної культури, її простору й часу.

Альтернативою зазначеному поняттю є *поділ соціального простору й часу*. У концепції Е. Еванса-Прічарда, наприклад, простір і час розглянуто у двох варіантах: у першому випадку – у відносинах людей і природи (екологічний простір і час), у другому – у стосунках між людьми (структурний простір і час) [42]. Е. Ліч спільність простору й часу культури бачить у тому, що їх сприйняття в культурі відбувається через утворення штучних кордонів, які структурують їх, а також у тому, що ці кордони мають не реальну, а символічну природу [26, 45]. Дослідники можуть просто не бачити доцільності об'єднаного розгляду простору й часу культури [9], а основною характеристикою такого підходу в цілому є уявлення про те, що соціальні кордони в хронотопі домінують над фізичними [32].

Вагомих результатів досягли у вивченні проблеми культурного простору філологи, фольклористи, лінгвісти, літературознавці, особливо прихильники семіотичного підходу (В. Іванов, Ю. Лотман, О. Мелетинський, С. Неклюдов, В. Топоров). Предметом вивчення науковців частіше було поняття простору в міфі, епосі, авторському художньому творі, мистецтві взагалі. Ключовими фігурами у використанні особливих методів досліджень були А. Байбурин – у використанні методів Тартуської семіотичної школи, а історико-культурного методу – А. Гуревич [12; 13].

Поняття хронотопу як комплексу особливостей світовідчуття, властивого людям певної епохи, і цивілізаційної єдності, вивчав А. Гуревич на матеріалі європейського середньовіччя [13]. Дослідник припускає скоріше не наявність єдиного просторово-часового континууму, а існування в культурі двох явищ: концептуального простору та концептуального часу, вираз яких може проходити один через одного на тих самих символічних і практичних принципах, що і створення кожного з них [12, 107–108].

Застосування концепції хронотопу дозволяє прийти до висновку, що хронотоп у жодному разі не обмежується тими уявленнями про простір і час культури, які можна віднести до сталої картини світу. За межами цієї картини світу залишаються не тільки інтуїтивні практичні дії в просторі та часі, навички просторово-часової поведінки, а й власне прийоми «одомашнення» (перетворення людиною наочно й ментально фізичних констант природи) простору й часу. Цю частину предметної зони хронотопу можна зіставити з концептуальними простором і часом культури, які виділяються при природничо-фізичному розгляді проблеми. Звичайно, неможливо провести чітку межу між концептуальним часопростором культури і картиною світу цієї культури. Частково пояснення їх тісного взаємозв'язку близьке до пояснення переходу від наявної культурної норми до пояснення її значущості.

Простір культури являє собою специфічну форму буття соціального простору та характеризується веденням культурної діяльності, об'єктом і суб'єктом якої виступає людина. Це положення є концептуальним для розгляду такої специфічної форми буття соціокультурного простору як культурно-мистецьке проектування. Головними механізмами, що визначають межі соціального простору та простору культури виступають процеси соціалізації й інкультурації. Під *соціалізацією* розуміється гармонійне входження індивіда в соціальне середовище, засвоєння ним системи цінностей суспільства, що дозволяє йому успішно функціонувати в цьому суспільстві. На відміну від соціалізації поняття *інкультурація* передбачає навчання людини традиціям і нормам поведінки в певній культурі, оволодіння символічними смислами культури, оскільки саме процес змістоутворення відрізняє діяльність як феномен культури.

Найважливішою характеристикою простору культури є його чітка структурованість. Взаємозв'язки як окремих людей, так і різних субкультур у єдиному полі культури можуть перебувати або на одному горизонтальному рівні, або стояти на різних щаблях по вертикалі. Одна культура за різними ознаками може бути включена в різні системи координат: в одному випадку, перебувати в горизонтальній площині, в іншому – у вертикальній. Поняттям *час культури* позначають об'єктивний розвиток культури в його часових параметрах (Л. Каган) [19], що припускає протяжність культури з минулого через сьогодення в майбутнє. Історія людства розгортається в поєднанні традицій і новацій – кожна мить часу містить у собі сліди минулого і натяк на майбутнє. У безперервному потоці часу можна розрізнити певні кордони, зони переходу, у яких минуле перетинається з майбутнім, формуючи

в результаті цієї «боротьби» сучасне. Уявлення про простір і час (і фізичні, і соціальні, і культурні) безпосередньо залежать від певного історико-культурного контексту. За кожним способом організації часопростору стоїть певне світорозуміння, що знаходить у цих координатах своє символічне вираження. У межах міфології, релігії, мистецтва формується своя система просторово-часових координат, а кожна культурно-історична епоха створює власні уявлення про простір і час. Таким своєрідним способом організації часопростору та певного історико-мистецького контексту вважаємо здійснення проектування у сфері мистецтва.

Простір і час являють собою найбільш універсальні елементи картини світу в будь-якій культурі. Вони пов'язані між собою й утворюють «свого роду «модель світу» – ту «систему координат», за допомогою яких люди сприймають дійсність і будують образ світу, який існує в їхній свідомості» [38, 25]. Категорії простору й часу в культурі пов'язані з фундаментальними вимірами людського буття, а в уявленнях про простір і час, сформованих тією чи іншою культурою, виявляються її ціннісні й смислові установки, її своєрідність.

Простір і час у культурі не однорідні та змістовно наповнені. Образи простору й часу, у яких окремі фрагменти мають різні смисли, пов'язані з цінностями, ідеалами, сягають архетипічних уявлень, закладених в основі культурних картин світу. Горизонтальний і вертикальний вимір системи світу архаїчної культури прочитується через просторову символіку. Світове древо – це простір-час (хронотоп), їх злиття та взаємодія: древо росте в просторі через часові стадії. Розвиваючись та ускладнюючись, культура зберігає уявлення про просторово-часові структури в символічних формах, при цьому ускладнюється й сама символізація.

Ціннісно-смислове навантаження простору й часу в культурі змінюється змістовно одночасно зі зміною епох. Часопросторові уявлення, властиві культурі, завжди аксіологічно змістовні та символічно наповнені. Кожна епоха та кожна культура створюють свої часопросторові образи, семантика яких відображає істотні характеристики самої культури. Часопросторові підстави культури стали предметом філософського аналізу ще наприкінці ХІХ ст., коли почалися дослідження природи культури, особливостей її історичного буття. У роботах Е. Гуссерля, Ф. Ніцше, О. Шпенглера проявляється тенденція пов'язати аналіз культури з простором і часом.

Як глибинні прасимволи, прафеномени культури, що дають початок усім її формам, розглядав простір і час О. Шпенглер. Не зважаючи на загальноприйняті трактування, Шпенглер вибудував такі смислові опозиції:

- | | |
|-----------------------|----------------------|
| – доля – причинність; | – історія – природа; |
| – стає – стало; | – час – простір. |

Таким чином, один смисловий ряд складають «доля», «стає», «історія», «час», а інший – «причинність», «стало», «природа», «простір». Початковою точкою методології філософії культури О. Шпенглера стає поділ природи й історії як двох «крайніх, протилежних засобів приводити дійсність у систему картини світу»: «Дійсність стає природою, якщо все становлення розглядати з точки зору став; вона є історія, якщо стало підпорядковується становленню» [40, 169]. Історію Шпенглер трактує як картину світу, де «становлення володарює над тим, яким став» [40, 169]. Відповідно до цієї логіки, такий перехід можна розглядати як найбільш виражений момент становлення культури, де духовно-художнє пізнання домінує над науковим [40, 172]. На думку автора, у кожній культурі, на будь-якому культурному рівні є початкова схильність до переваги тієї чи іншої форми світосприйняття. Кожен зі способів світорозуміння – природа й історія (простір і час) – говорять власною мовою, мовою форм. Ознаками, що дозволяють розрізнити ці дві форми світосприйняття, Шпенглер називає напрям і протяжність, які мають різну логіку. «Доля й причинність, час і простір, напрям і протяжність відносяться один до одного, як життя і смерть» [40, 254]. Отже, кожна культура має власну ідею долі, своє відчуття часу, переживання історії та розуміння просторовості.

У впорядкованій просторовості переживання часу замінює символ. Спрямований час, «доля» призводять до просторової глибини – протяжності, тому протяжність є прасимволом культури: «протяжність повинна відтепер іменуватися прасимволом культури, з неї слід виводити мову форм існування культури» [40, 266]. Вища форма переживання протяжності – це переживання глибини, це момент, де становлення стало, простір і час стикаються. Найяскравіше цей момент зіткнення проявляється в мистецтві: сприйняття художником простору досить часто пов'язане з відчуттям часу. Переживання часу й простору відповідають духу певної культури, – стверджує Шпенглер [40, 266].

Нескінченна просторовість як основа європейського світобачення дає початок європейським формам культури та мистецтва. Час і простір як прасимволи присутні й проявляються у формах державності, філософії, мистецтві. Простір культури відображає хід часу, фіксує його в артефактах.

Досвід прочитання історії, реконструкції культури через аналіз взаємодії простору й часу надано в працях Ф. Броделя [6; 7], де він виділяє час географічний, соціальний та індивідуальний як форми історичного часу [7]. Наслідуючи Броделя, звертається до географічного середовища Ж. Ле Гофф. Але якщо для Ф. Броделя елементи середовища є географічними персонажами, які впливають на економічні та соціальні структури, то Ле Гоффа привертає їх символічне значення у світосприйнятті людей [24, 31].

Уявлення про час, що складаються в масовій свідомості, у свідомості діючих у суспільстві суб'єктів, були предметом розгляду М. Вебера, Е. Дюркгейма, Дж. Міда, П. Сорокіна й інших соціологів. Досліджуючи різноманітні форми уявлень про час і знаково-символічні системи його вираження на етнологічному матеріалі, Е. Дюркгейм приходить до висновку, що час є продуктом колективної свідомості. П. Сорокін висловив думку про те, що уявлення про час як продукт колективної свідомості є соціально та культурно зумовленими [33]. Суттєве значення для формування образу часу в культурі має спосіб його вимірювання. В епоху Ренесансу закладається «будівельне» ставлення до історії, історія усвідомлюється як можливість. Починаючи з цього періоду, який учений розглядає як перехід, іде трансформація середньовічної «моделі» світу і, відповідно, трансформація просторово-часових уявлень.

У сучасній часовій картині світу заявляє про себе кількісне сприйняття простору й часу. Цінність часу, ціннісні орієнтири культури найбільш очевидно проявляються в смисловій опозиції «час – вічність». Часові та просторові концепти змінюються в різних типах культури. Поєднання лінійного часу з міфоепічним, циклічним можна спостерігати протягом усієї історії, але в певні періоди історії культури домінують відповідні моделі та образи часу. Те саме можна сказати й про простір. Вочевидь, що часопросторові образи, концепти культури змінюються разом з її розвитком. Оскільки кожна культура має власні ритми розвитку, зміни часопросторових уявлень є унікальною характеристикою

динаміки культури. У почутті часу, сприйнятті простору відбивається світовідчуття епохи, тому аналіз моделі простору й часу в культурній картині світу може стати однією з найбільш значущих підстав для розгляду перехідних процесів у культурі та мистецтві, які розкривають логіку самого переходу.

Просторові й часові категорії, уявлення про простір і час стають ключем до розуміння особливостей культурної епохи. «Людина не народжується з «почуттям часу», її тимчасові поняття завжди визначені тією культурою, до якої вона належить», – стверджує А. Гуревич [13, 44]. Виявлення специфіки часопросторових характеристик національної культури, особливо в перехідні періоди, потребує їх обов'язкового співвідношення із загальноєвропейською та загальносвітовою традицією. Саме в цьому випадку бачиться продуктивним звернення до методології О. Шпенглера, розробок М. Бахтіна, А. Гуревича, Ю. Лотмана й інших учених, які працювали в схожій парадигмі. Спираючись на зазначені дослідження, ми обираємо концепцію часопросторової парадигми розбудови національної культури та мистецтва перехідних періодів, зокрема постмодерної України початку ХХІ ст.

При зверненні до проблематики перехідного періоду у вітчизняній культурі ми стикаємося з необхідністю співвіднесення логіки української культурно-історичної динаміки із загальноєвропейською традицією, із включенням української культури до традиційної й сучасної парадигми. Зміст культурного переходу не можна звести до механічної взаємодії старого та нового або їх протиборства, оскільки таке розуміння перехідного періоду нівелює його якісну своєрідність. Ситуація перехідного періоду, невизначеності, можливості пов'язана з актуалізацією стрижневих установок культури, архетипових образів і їх проектуванням у новий культурний простір. Разом з виявом глибинних основ культури йде і становлення, прорив нового, що розділяє й одночасно пов'язує історично різні епохи, задаючи вектор розвитку культури.

Ще в середині ХХ ст. Р. Гвардіні проголосив тезу про розпад новочасової картини світу, межі якої досить очевидні, оскільки Новий час скінчився [10, 127–163]. У зв'язку з цим Ж. Ле Гофф констатує: «І ось уже чверть століття ми живемо в епоху глобалізації історичних процесів, ... переоцінки культурних цінностей і ментальностей, ... болісного народження нового етапу людської історії» [23, 18], а Ф. Фукуяма пише знакову статтю «The End of History?» («Кінець історії?») [35].

Фінал ХХ ст., як і його початок, усвідомлюється як перехід – в останні його десятиліття постмодерністи проголосили всесвітньо-історичну зміну епох, зміну Нового часу пост-Новим часом, говорять про сучасність як про епоху зміни модерну постмодерном. Таким чином, можна розглядати сучасність як епоху входження в якийсь новий стан, що стає сьогодні предметом наукового й творчого осмислення.

Лінійна модель історії інтерпретує розвиток через стадії або періоди. Тут працюють стадіальна (стаціонарно-розривна) й еволюційна схеми розвитку історії. Стадіальна схема історії заснована на ідеї прогресу й передбачає перевагу кожного наступного етапу над попереднім. Стадіальні моделі історії виділяють «стаціонарні» періоди та з'єднуючі, які відзначають їх «розриви». Традиційна схема-тріада історії (Античність – Середньовіччя – Новий час) являє собою «стаціонарно-розривну» модель, де кожен період має власні характеристики. Стадіальна, стаціонарно-розривна модель історії дає уявлення про перехід як про період найбільш інтенсивних змін. Для сучасних досліджень особливий інтерес представляють не стаціонарні періоди, у які досить виразно проявляються специфічні риси епохи, а перехідні періоди, ситуації, коли формується нова логіка розвитку культури.

Поряд зі стадіальною моделлю в контексті ідеї прогресивного розвитку історії існує еволюційна модель, у якій історичний процес постає у вигляді постійних поступових змін. Відповідно до цієї концепції вся історія може розглядатися як нескінченно тривалий перехід. У контексті такого бачення історії виділення переходів в історії культури є некоректним, оскільки перехідність розуміється як іманентний стан культури, що перебуває в постійній динаміці, розвитку. Дж. Віко, а потім Ф. Шіллер, І. Гердер, Г. Гегель та І. Кант у своїх працях історію культури розглядають як процес, що закономірно розвивається. Відкриття історичного виміру культури в епоху Просвітництва відбувається в контексті лінійного виміру історичного процесу, тому розвиток культури бачиться як перехід від одного її стану до іншого, який вирастає з попереднього.

Перехід являє собою певну точку біфуркації (роздоріжжя, розрив), вихід в інший культурно-історичний смисловий простір, ситуацію народження нових культурних сенсів, але водночас це ситуація активізації архетипів, ресемантизації смислів і цінностей культури. Перехідні періоди народжують нове відчуття простору й часу, яке, проте,

властиве певному типу культури. Уявлення про час як продукт колективної свідомості є соціально та культурно зумовленими. Різні культурно-історичні періоди породжують і формують специфічні типи переживань та різні підходи до осмислення питань взаємодії простору й часу, а часопросторові уявлення локалізовані межами певної культури та певної епохи. Кожна парадигма культури формує своє уявлення не тільки про час, а й про понадчасове – вічне, де відображаються ціннісно-сміслові установки. Певній культурі відповідає дійсність і просторові уявлення, пов'язані з архетипними образами свого та чужого світу, центру й периферії.

Перехід являє собою відкритий культурний простір, простір можливостей культури, це ситуація, для якої характерна незавершеність. Оскільки кожна культура має свою логіку розвитку, можна припустити, що вона володіє й своєю логікою перехідності, обумовленою її іманентними властивостями та глибинними установками, що дозволяє співвіднести перехідність з типом культури. Ю. Лотман описав механізми переходу відповідно до розрізнення культур як бінарних і тернарних систем [27]. У тернарній системі в ситуації кризового протистояння двох пластів культури народжується якась «третя сила», яка готова посісти історично провідне місце. У бінарних системах ця ситуація набуває характеру катастрофи. «Тернарні системи в момент вибуху виносять на поверхню те, що спонтанно вже склалося. Бінарні системи ставлять між старим і новим момент повного знищення» [27, 40].

Україна перебуває в перехідній стадії свого розвитку, і ця «системна перехідність» пронизує буквально всі сфери життєдіяльності людей, виявляється на різних рівнях культури, створюючи в суспільстві ситуацію невизначеності та нестійкості. Усвідомлення перехідності соціокультурного розвитку є важливим механізмом самоорганізації, що стимулює активність суспільства досягати нового порядку. На неможливість порушення «граничних» умов людського існування, руйнування кордонів «людської долі» та «захисного шару» культури вказують і соціологи, і культурологи, підкреслюючи, що будь-які зміни не повинні торкнутися самого центра (ядра) антропосоціокультурної системи, що дозволяє утримувати динамічну рівновагу в суспільстві.

Проблема перехідності в культурі перебуває в центрі уваги дослідників різних напрямів соціально-гуманітарного знання. Зокрема, у мистецтвознавстві та культурології намітилися декілька ліній її інтерпретації,

які передбачають опору на парадигмальні установки постмодерну, системно-синергетичного підходу, положення циклічно-хвильової теорії, методи теоретичної історії й історичної антропології, історії й ін.

Слід звернути увагу, що при всіх декларованих або принципових розбіжностях у межах зазначених когнітивних стратегій сучасне трактування культури значно відрізняється від «класичних» зразків, бо новітнє соціально-гуманітарне знання вже не може не враховувати основних положень синергетики (теорія самоорганізації в системах різноманітної природи) і посмодерністського погляду на процеси в культурі. Досить часто синергетику звинувачують в абсолютизації хаосу, при цьому ігнорують принципово важливі уточнення щодо розуміння нестабільності та нестійкості як його базових характеристик.

Визнаючи евристичність багатьох положень методології циклічно-хвильових теорій, не можемо погодитися з деякими принципами пояснення зміни циклів через процеси заперечення, інверсії в культурно-історичному процесі як обов'язкових. Перенесення такої схеми на пояснення закономірностей розвитку культури, на наш погляд, особливо стосовно ціннісно-сміслових аспектів культури, національно-культурного менталітету, культурної спадщини, призводить до механістичності, у якій дорікають прихильників соціокультурних положень синергетики. Власне кажучи, некоректність застосування будь-якої методології може призвести до подібних результатів.

Глибоке пізнання конкретних станів культури в різні історичні періоди (зокрема в періоди фазових переходів) пов'язані з необхідністю зрозуміти логіку її загального розвитку, без корегування історико-культурного процесу під існуючі схеми, а отже, на цій основі досягти рівня переконливого узагальнення.

Осмислення всієї сукупності змін, характерних для сучасного перехідного періоду, – це складне міждисциплінарне завдання, для виконання якого необхідне поєднання різних наукових напрямів. Процес аналізу сучасних глобальних проблем потребує ґрунтовних досліджень на базі цілісного та логічного використання комплексного актуального наукового знання, концептуальних схем і методів.

Питання для самоперевірки

1. Охарактеризуйте зміст поняття *постмодернізм*.
2. Які вчені розробляли теоретичні засади постмодернізму?
3. Визначте особливості здійснення постсучасного соціокультурного проектування.
4. Окресліть сучасні підходи до вивчення проблем простору й часу культури.
5. Поясніть значення таких категорій як *простір* і *час* у культурі.
6. Наведіть основні характеристики концепції *хронотоп* М. Бахтіна.
7. Поясніть різницю між процесами соціалізації й інкультурації.
8. Зазначте особливості перехідних періодів у культурно-історичному контексті.
9. Охарактеризуйте сучасну українську соціокультурну ситуацію.
10. Вкажіть особливості українського перехідного періоду в культурі.

Література: 1, 2, 11, 14, 18, 21, 25, 27, 39.

CHAPTER ONE SUMMARY

The first section of the textbook "**METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF SOCIO-CULTURAL PROJECTING**" is a historiography of theoretical questions and methodological principles and presented researches. It is noted that the artistic socio-cultural project is currently the most flexible and dynamic form of actualization of art on the postmodern age. On the one hand, this form is already quite formed as a phenomenon of cultural life in contemporary artistic practice, as a living creative laboratory adapting new technologies and solving complex problems of interaction between different types of arts and social environment. On the other hand, in the theory and history of culture, the peculiarities of artistic socio-cultural design are not yet sufficiently explored.

Sub-section 1.1 "**Projecting in problematic context of the theory and history of culture (cultural studies and art studies)**" mentioned that socio-cultural projecting has a specific technology and activity. The aim is to analysis the relevant problems and to identify the causes of their occurrence, the development of goals and tasks that characterize the desired state of the object (or areas of the project activity), the

development of ways how to achieve the goals. The object of socio-cultural projecting is the intersection of two subsystems: society and culture. The project in this case is like a constitution, preservation or reproduction of social phenomena. This cultural phenomenon correlated with specific historical circumstances. The project activity belongs to the category of innovation, creative activity, because it involves the transformation of reality and is based on the appropriate technology.

There are many constructive ideas and positions in science that have been developed by scientists who have approached research in the context of socio-cultural projecting. However, the problem areas of today remain the specificity of the project as an innovative form of affirmation of contemporary art, especially the technologies of socio-cultural projecting, the possibility of using foreign experience, assessing the effectiveness of project activities, etc.

The specific of the project as a form of artistic activity is its focus at the educational outcomes. It allows an adequate solution to the problems of the socio-cultural sphere in the conditions of the country's reformation. Innovative projecting technologies used in the process of implementing projects in the context of art allow to identify cultural needs, expand the target audience, intensify feedback with actors of cultural activity, form information and communication cultural space, and increase the complex efficiency of cultural and artistic activity.

The basis of the socio-cultural sphere of projecting is the ability to prepare and hold a cultural action (or system of shares), preliminarily substantiating its idea, defining goals and objectives, predictable means of decision. The event, the action, the program will be effective only if it is based on the ideal concept ahead of the action – the project.

In section 1.2 **"The paradigmatic spacetime approaches to the artistic socio-cultural design of the postmodern age"** the socio-cultural projecting of the modern postmodern period is considered in accordance with the main trends and methodological paradigms of the era. The postmodern socio-cultural project is an element of a unique rhizome, consisting of a mosaic variety of individual, social and artistic practices that, in their multifaceted unity, constitute a complex palette of self-realization of society, individual and culture in general.

Postmodern socio-cultural project can be regarded as a set of ways of human existence, as the embodiment of the act of creating the image of

human existence in the cultural space. Accordingly, the section analyzes the formation of the humanitarian thought of the postmodern era and the socio-cultural environment that characterizes the uniqueness of our time. Considering socio-cultural design in the categories of contemporary cultural studies and art studies, we can state that this process is a specific phenomenon of postmodernism, which represents the totality of the activity practice of human existence in the world.

The methodological basis for the study of socio-cultural projecting is understanding of the integrity of culture, which allows us to consider the phenomenon of culture as a special mode of being, given its subjective-semantic basis, and internal orderliness expressed in artistic models of culture, in particular, in the system of time space and processes of socio-cultural projecting. Each cultural and historical episode, through its ideas about space and time, creates its own system of space-time coordinates of culture. Such an original way of organizing time space and a certain historical and artistic context is considered to be the implementation of socio-cultural artistic projecting.

Based on cultural studies, the textbook concept is chosen by the time-space paradigm of the development of national culture and the art of transitional periods, in particular post-modern Ukraine at the beginning of the 21st century. Modern Ukrainian society is under the transitional period of transformation: there are traditional forms of culture in it, there are some new synthesized samples, there is a block of informational type of culture. Eclectic and marginal samples of culture are widely represented. The general cultural situation is also complicated by the formation of a new social system. Concepts of the state cultural policy in these conditions shown as ideal models that do not always take into account the state of "restructuring" the socio-cultural situation. Therefore, it is inappropriate to rely solely on processes of self-organization in culture, and it is necessary to use methods of correction by means of managerial influences that streamline the system's self-development, smooth out contradictions and reduce the risks of the expansion of socio-cultural conflicts. Therefore, the implementation of designing cultural processes at different levels can be considered appropriate.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ДО РОЗДІЛУ 1

1. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. Москва, 1989. 616 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная лит., 1975. 504 с.
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Советский писатель, 1963. 363 с.
4. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. Москва : Медиум, 1995. 323 с.
5. Бодрийар Ж. Откровенность зла: эссе об экстремальных феноменах // Философия культуры. Становление и развитие. Санкт-Петербург, 1998. С. 359.
6. Бродель Ф. Время мира. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. : в 3 т. Москва : Прогресс, 1992. Т. 3. 679 с.
7. Бродель Ф. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. Роль среды. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 496 с.
8. Вельш В. Наш постмодерний модерн. Киев : Альтерпрес, 2004. 272 с.
9. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космос-Психо-Логос. Москва, 1995. С. 153–181.
10. Гвардини Р. Конец Нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 127–163.
11. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.08. Київ : Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2002. 395 с.
12. Гуревич А. Я. Время как проблема истории культуры // Вопросы философии. 1969. № 3. С. 107–108.
13. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. Москва, 1972. 318 с.
14. Делёз Ж., Гваттари Ф. Ризома // Философия эпохи постмодерна : сб. пер. и реф. Минск, 1996. С. 6–31.
15. Дерріда Ж. Письмо та відмінність. Київ: Основи, 2004. 602 с.
16. Зуев С. Э. Социально-культурное проектирование. Ижевск: ТЦ Альтернатива, 2003. 156 с.
17. Івановська Н. Бієнале та освітні проекти для дітей та підлітків у музейному просторі України (на прикладі фестивалю «Арсенал Ідей») //

Аркадія : культурологічний та мистецтвознав. журн. Одеса : Студія Негоціант, 2015. № 3(44). С. 89–94.

18. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. Москва, 1998. 230 с.

19. Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург, 1996. 416 с.

20. Козловский П. Современность постмодерна // Вопросы философии. 1995. № 10. С. 93.

21. Кристева Ю. Разрушение поэтики / пер. с фр. Г. К. Косикова. Москва : Российская политическая энцикл. (РОССПЭН), 2004. 656 с.

22. Курбатов В. И., Курбатова О. В. Социальное проектирование : учеб. пособ. Ростов-на-Дону : Феникс, 2001. 416 с.

23. Ле Гофф Ж. В поддержку долгого Средневековья // Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. Москва, 2001. С. 18.

24. Ле Гофф Ж. Другое средневековье: время, труд и культура Запада. Екатеринбург. 2000. 328 с.

25. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. Москва : Ин-т экспериментальной социологии; Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 160 с.

26. Лич Э. Культура и коммуникация: логика взаимосвязи символов. Москва : Восточная литература, 2001. 142 с.

27. Лотман Ю. М. Механизм Смуты (к типологии русской культуры) // История и типология русской культуры. Санкт-Петербург, 2002. С. 40.

28. Луков В. А. Социальное проектирование. Москва : МГУФ, 2007. 240 с.

29. Марков А. П., Бирженюк Г. М. Основы социокультурного проектирования : учеб. пособ. Санкт-Петербург, 1997. 268 с.

30. Розин В. М. Социальное проектирование в эпоху культурных трансформаций. Москва : ИФРАН, 2008. 272 с.

31. Россюшанская О. В., Журавлева Н. В. «Проект» и «проектирование» как базовые категории компетентностного подхода в социокультурной деятельности // Управління проектами та розвиток виробництва : зб. наук. пр. Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2009. № 3 (31). С. 168–176.

32. Свирида И. И. Пространство и культура: аспекты изучения // Славяноведение. 2003. № 4. С. 14–25.

33. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. Москва, 1992. 543 с.

34. Тощенко Ж. Т. Постсоветское пространство: суверенизация и интеграция : этносоциологические очерки. Москва : РГГУ, 1997. 214 с.

35. Фукуяма Ф. Конец истории? // Философия истории : антология. Москва, 1995. С. 290–291.
36. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Москва : Весь Мир, 2003. 416 с.
37. Хейзинга Й. Homo Ludens : статьи по истории культуры. Москва : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
38. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. Москва : Едиториал УРСС, 2002. 448 с.
39. Чернець В. Україна: динаміка культуротворчих процесів : [монографія]. Київ : ДАКККиМ, 2002. 175 с.
40. Шпенглер О. Закат Европы. Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. 637 с.
41. Шульгіна В. Д. Синергетична парадигма простору культури : монографія до 50-річчя науково-педагогічної діяльності Валерії Шульгіної. Київ : НАКККиМ, 2014. 398 с.
42. Эванс-Причард Э. Нуэры. Москва, 1985. 243 с.
43. Яковлев О. Зміст соціокультурного проектування в інформаційну добу: досвід Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв // Культура України. Серія: Культурологія : зб. наук. пр.. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 52. С. 201–212.
44. Etzioni A. The Active Society: A Theory of Societal and Political Processes. New York: The Free Press, 1968. 671 p.
45. Ivanovska N. Art as an Idea // National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. Kyiv, 2016. Vol. 3. P. 85–88.
46. Jenks C. Post Avant-garde // Art and Design. 1987. Vol. 3. No. 7/8. P. 5–20.

Розділ 2. СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ПРОЕКТУВАННЯ В МИСТЕЦТВІ: ЄДНІСТЬ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ

Chapter 2. SOCIO-CULTURAL PROJECTING IN ART: UNITY OF THEORY AND PRACTICE

2.1. Праксеологічний зміст транснаціонального соціокультурного проектування в інформаційну добу

Методологічною основою підручника є континуально-синергетичне розуміння цілісності, що базується на установці холізму. Це дозволяє визначати культуру як особливий спосіб буття, заданий як її суб'єктно-смыслову підставою (діяльністю з її ціннісними орієнтаціями), так і її внутрішньою впорядкованістю, вираженою в синергетичних моделях культури. Поєднання цих двох пластів буття культури є основою розкриття специфіки та властивостей просторово-часового континууму культури.

Крім того, методологічні засади видання спираються й на праксеологічний підхід, спрямований на єдність теорії і практики, що виявляється в теоретичному контексті через вихід на синергійне проектування. У зв'язку з цим зазначимо, що адаптація до сучасності значно відрізняється від її попередніх форм. Людина тепер створює не просто готові предмети, але такі просторово-часові відносини, у яких вона постійно перебуває всередині інноваційних проектів, адаптуючись не стільки до зовнішнього, об'єктивно існуючого середовища, скільки до простору й часу, які створює сама. Так, особливістю нової якості створюваного людиною світу – світу культури – стає перехід до проектування самого буття людства, включаючи його гранично загальні форми – простір і час, у яких існує сама людина і створений нею світ. У таких умовах актуалізується соціальне замовлення на філософські та культурологічні дослідження, здатні обґрунтувати та поєднати у формі цілісності реальність як проект і процес її проектування, як простір і час, дане і задане, об'єктивне і суб'єктивне, виявляючи при цьому умови виникнення такої реальності.

Найбільш універсальною моделлю, у якій прояснюються підстави цього процесу, постає культура, оскільки саме в культурі формується особливий «метачасопростір» проектування, необхідний і достатній для породження в ньому всіх інших процесів і результатів людської життєдіяльності. У цьому контексті, у новому праксеологічному ракурсі відкривається й питання про можливість існування культури як цілісної

та самодостатньої форми буття на основі аналізу її проектної спрямованості, єдності теорії та практики. Зрозуміло, що ця синергійна цілісність багато в чому проявляється через внутрішню самоорганізацію культури, яка визначається, передусім, діалектичною взаємодією її форми та змісту.

Виступаючи виразом такої загальної форми, простір і час у своєму взаємозв'язку безперервно впливають на зміст культури, визначаючи спрямованість її розвитку, структуру й функції, тобто її проект. Однак без спеціального дослідження абстрактної моделі внутрішнього алгоритму породження культури, що безпосередньо не сприймається, або механізму переходу її заданості в даність, простору й часу в зміст і зворотньо, сама специфіка культури, як типу буття, виявляється недостатньо з'ясованою. Для вирішення цього завдання потрібно використати концепцію *часопросторовий континуум* як категорію філософії культури, що застосовують у праксеологічних вимірах синергійного соціокультурного проектування.

Найважливіша функція сучасної культури – **континуальність** – дозволяє підтримувати безперервність і динамічність культури в історичному часі. Континуальність являє собою таку форму буття культури, у якій на основі єдності її простору й часу забезпечується специфіка змісту, відносна автономність і самодостатність культури, її цілісність, внутрішня органічність. Завдяки континууму культура здатна виявляти, об'єктивувати свій внутрішній, віртуально реальний зміст, свій потенціал і тим самим будувати реальність історичного процесу. Традиційно реалізуючи саме цю функцію, культура на кожному етапі свого розвитку формувала свій особливий часопростір з характерним для нього стилем, нормами та словником символів [4].

Українська культура як частина світової культури на сучасному етапі свого розвитку потребує інноваційної діяльності. Саме тому соціокультурне проектування як інноваційна форма теоретичного і практичного впливу на культурне середовище набуває великої популярності в останні десятиліття. У зв'язку з цим ми ставимо завдання показати значення соціокультурного проектування як інноваційної діяльності у сфері культури через розгляд ознак цієї діяльності. Однією з основних характеристик саме «людини культурної» є її спроможність до проективної діяльності, тобто до продуктивної уяви, творчого й вільного перетворення реальності з урахуванням моделі потрібного майбутнього.

Україна перебуває в перехідній стадії свого розвитку; і ця «системна перехідність» характеризує практично всі сфери життєдіяльності людини, виявляється на різних рівнях культури, створюючи в суспільстві ситуацію невизначеності й нестійкості. Такі стани відповідають періодам інтенсивних змін, коли процеси, які пов'язані з реформуванням соціально-економічної та політичної системи, розвиваються паралельно оновленню соціокультурної парадигми – становленням громадянського суспільства, закріпленням принципів культурного плюралізму в синергії культурного континууму й формуванням нового типу культури – інформаційної культури.

Усвідомлення перехідності соціокультурного розвитку, що, безперечно, характеризується наявністю певних потенційних можливостей, є найважливішим механізмом самоорганізації, який стимулює активність суспільства в досягненні нового порядку. На неможливість порушення «граничних» умов людського існування, пов'язаного з руйнуванням кордонів «людської долі» та «захисного шару» культури, вказують соціологи та культурологи. Вони підкреслюють, що будь-які зміни не повинні торкнутися «ядра» антропосоціокультурної системи, що дозволяє утримувати часто нестійку динамічну рівновагу в суспільстві.

Для подальшого розгортання синергійного процесу самоорганізації соціокультурної реальності збереження рівноваги є однією з базових умов. Але воно має обов'язково доповнюватися активною цілеспрямованою діяльністю суб'єкта, який породжує онтологічну визначеність соціального світу. Звичайно, людство завжди відкрите перед обличчям невизначеності, але в системі уявлень про світ і місце людини в ньому, у своєму баченні цього світу люди складають проектну картину соціокультурної реальності, намагаючись зрозуміти закономірності її формування, прогнозування та проектування, якою вона може стати в майбутньому, щоб зуміти позитивно вплинути на процес соціокультурного розвитку.

Становлення будь-якої культури пов'язане не тільки з народженням нового, але і є неможливим без відбору культурної спадщини, частина якої, трансформуючись, знаходить інші смисли, залучається в новий соціальний контекст та утворює нові ціннісні поля. Перехід інновацій у традиції займає, як правило, тривалий час, бо відбір і проектування є складним процесом, характерним для періодів пошуку динамічної рівноваги між стійкістю і нестійкістю, стабільністю і нестабільністю культури як системи. Просування нових форм та інноваційних чинників у культурі потребує подолання опору з боку людей, тому проходить

певний період (іноді займає життя одного покоління або навіть більше), перш ніж частина з них або відімре сама, або буде прийнята й адаптована до нових умов і, нарешті, перейде в традиційний пласт, що виконує функції збереження наступності в культурі.

Суперечливість і конфліктність цих періодів, які отримали визначення перехідних, пов'язані з радикальністю змін у всіх підсистемах культури. Їх динаміка й ритми на різних рівнях не збігаються (особливо індивідуалізованими постають процеси самоорганізації на мікрорівні): адже взаємодії, що охоплюють лише якусь певну частину соціокультурної реальності, мають різні просторові та часові координати, тоді як у загальній динаміці зміни типу культури (як цілісності просторово-часового континууму) можуть бути виявлені певні закономірності.

Власне, навколо «перехідності» культури як основної характеристики фазового переходу й концентрується теоретико-дослідницький інтерес. Співвідношення свободи й детермінізму, мінливості і стійкості – ось теми, що утворюють самостійний проблемний блок, аналіз якого дозволяє з більшим чи меншим ступенем вірогідності прогнозувати шляхи розвитку культури, що долає перехідний період як особливу характеристику всього суб'єктно-об'єктного світу в періоди фазових взаємопереходів від хаосу до порядку. Тому проблема перехідності в культурі перебуває в центрі уваги сучасних дослідників різних напрямів соціально-гуманітарного знання, зокрема з точки зору синергетики.

Синергетика (від грец. – сумісний, злагоджено діючий) – напрям міждисциплінарних досліджень, породжений розвитком теорії систем і методологією системного аналізу, який визначає, що основні закономірності самоорганізації, виявлені при вивченні природних термодинамічних процесів, мають дуже широкий спектр дії і поширюються на розвиток, зокрема, соціокультурних систем.

Основоположниками синергетики стали Г. Хакен, І. Пригожин, Є. Князева, С. Курдюмов, які підкреслюють, що основні закономірності самоорганізації, виявлені при вивченні природних термодинамічних процесів, мають широкий спектр дії, охоплюючи розвиток й соціокультурних систем. Це підтверджено дослідженнями В. Василькової, І. Яковлева, І. Баригіна, І. Євіна, які перевірили дієвість синергетичної методології в аналізі процесів самоорганізації в розвитку суспільства, культури, мистецтва.

Процеси самоорганізації характеризуються такими протилежними тенденціями, як: нестійкість і стійкість, дезорганізація й організація, хаос і порядок. Синергетична концепція саморозвитку спирається на принцип саморуху й розвитку матерії, на уявлення реальних структур і систем та пов'язаних з ними процесів розвитку, розкриває зростання впорядкованості й ієрархічної складності систем самоорганізації на кожному етапі еволюції матерії.

Слід звернути увагу, що при всіх декларованих принципових розбіжностях новітнє трактування культури значно відрізняється від класичних зразків, бо сучасне соціально-гуманітарне знання вже не може не враховувати основних положень синергетики. Їх повне заперечення, як правило, будується на гіпертрофії певних положень теорії самоорганізації. Досить часто синергетику звинувачують в абсолютизації хаосу, при цьому ігнорують принципово важливі уточнення щодо розуміння нестабільності та нестійкості як його базових характеристик. Визнаючи евристичність багатьох положень методології циклічно-хвильових теорій, не можемо погодитися з деякими принципами пояснення зміни циклів через процеси заперечення, інверсії в культурно-історичному процесі, як обов'язкових. Перенесення цієї схеми на пояснення закономірностей розвитку культури, особливо стосовно ціннісно-сміслових аспектів культури, національно-культурного менталітету й ін., на наш погляд, призводить до тієї самої механістичності, у якій дорікають і прихильників соціокультурних додатків синергетики. Власне кажучи, некоректність застосування будь-якої методології може призвести до подібних результатів.

Більш вдалою підставою для характеристики перехідності в культурі є її співвіднесеність не стільки з циклами, скільки зі складовими фазами циклу. На наш погляд, з цього й починається звернення до синергетичної методології фазового переходу в соціокультурному середовищі. Своєю чергою, вказане уточнення може прислугувати містком, якщо не зближувальним, то хоча б тим, що сприяє розширенню комунікацій у науковому співтоваристві, заради отримання достовірних результатів і прогнозів у процесі соціокультурного проектування.

Глибоке пізнання станів культури в різні історичні періоди, зокрема й перехідні, пов'язане з необхідністю зрозуміти логіку її загального розвитку не для того, щоб корегувати історико-культурний процес під існуючі схеми, а щоб на цій основі досягти рівня переконливого узагальнення. Тому важливо звернути увагу на проблему нестабільності

як одну з форм прояву складних станів спонтанних (невпорядкованих) змін у суспільстві, з важко обумовленими закономірностями, що характеризують перехідні періоди.

Передусім, відмовимося від однобічного трактування категорії нестабільності як негативного процесу, що ототожнюють переважно з хаосом або кризою. На наш погляд, вона має власний загальнонауковий і філософсько-методологічний статус, що випливає з її змісту. Про нестабільність можна говорити і як про внутрішні властивості культури (нестабільність, що виявляється в усіх фазах розвитку системи – здатність системи до саморозвитку та самоорганізації), і як про певний стан культури в трансформації суспільств (нестабільність у фазі хаосу, що характеризує загострення та нестійкість).

Таким чином, *нестабільність* – це стан фазового переходу від хаосу до порядку в культурі (або зворотньо), характерною особливістю якого є певне тяжіння до атрактору. Формування подібних станів перехідності пов'язане з необхідністю підтримки стійкої нерівноваги, коли процеси розвитку ще не вкладаються в якісно певні форми соціокультурного буття. Це і є процеси переходів від домінанти «порядку» до домінанти «хаосу». Подібне трактування дозволяє в межах синергетичної концепції культури використовувати категорії *перехідність* і *нестабільність* як близькі, хоч і не тотожні.

Фази нестабільності в процесі розвитку культури, за аналогією з іншими системами, можна визначити як режими із загостренням, у яких основні зміни виявляються на всіх рівнях системи. Вони являють собою вирішальні етапи для трансформацій антропосоціокультурних систем. Зміни пов'язані з пошуком нових форм культури та підготовкою зміни норм, цінностей і стилів, у зв'язку з чим можливі регресивні рухи – зниження смислів традицій та ідеалів. Основні зміни концентруються навколо ціннісно-смислового ядра культури: у суспільстві активізуються процеси вибудовування нової ієрархії цінностей, яка на ранніх стадіях ще не виконує своєї інтеграційної функції, а в окремих випадках навіть навпаки – підсилює соціокультурну диференціацію, призводить до кризи ідентичностей, маргіналізації та соціальної деструкції, активізації міфу, архетипів тощо.

У перехідні періоди в суспільстві співіснують кілька типів культури, підтримувані різними соціокультурними групами, тому пропонувані ними «культурні політики» не спрямовані на поєднання соціокультурних інтересів і задоволення потреб усього населення. Концепції

державної культурної політики постають у цих умовах лише як ідеальні моделі, що не завжди враховують стан перехідності соціокультурної ситуації. Тому недоцільно покладатися лише на процеси самоорганізації в культурі, важливо застосовувати прийоми корекції шляхом м'яких, управлінських впливів, що впорядковують саморозвиток системи, пом'якшують протиріччя та знизять ризики розростання соціокультурних конфліктів. Від правильності рішень залежить майбутнє системи, бо перехідні періоди – це ще й фази ініціювання нових культурних форм, час адаптації до різного роду новацій і перетворень, час ініціатив та прояву соціокультурної творчості.

Сучасне українське суспільство перебуває в епіцентрі перехідності:

- у ньому існують традиційні форми культури, що інтенсивно розвиваються на великих територіях;
- з'являються певні синтезуючі зразки;
- наявний блок інформаційного типу культури;
- досить широко представлено еклектичні та маргінальні зразки культури.

Ця картина ускладнюється пошуком нового соціального порядку: наявні процеси становлення громадянського суспільства та його соціокультурних інститутів, формується правова держава на демократичних засадах. Механізми самоорганізації на різних рівнях культури отримують слабку підтримку з боку управлінських структур. При цьому цілком зрозумілим є розгалуження старої якості на велику кількість цілком визначених потенційно нових якостей культури, тобто відбувається кристалізація домінуючих ознак майбутнього типу культури.

Загальновідомо, що нестабільність у культурі підтримується конкуренцією двох чинників у нелінійному середовищі, які розмивають неоднорідності в нелінійній системі (середовищі):

- 1) самовпливу, самопіднесення (або самопослаблення) процесів;
- 2) дисипації, дифузії різного роду.

Нелінійність розвитку культури виявляється в постійних порушеннях класичного ланцюжка в соціальній стратегії «від порядку до хаосу» і назад, консервації в тій чи іншій стадії, зламів, збоїв, розривів тощо. Тому сучасний стан культури може бути визначений як перебування між мінливістю та стійкістю, що й зумовлює порушення питання про досягнення культурою сталого розвитку.

Використовуючи категорію нестабільності як культурологічну, ми намагаємося передати стан фазового переходу від хаосу до порядку в культурі, висунути припущення про існування в перехідних періодах самостійного типу культури, що відіграє важливу роль у логіці культурно-історичного процесу. Він характеризується якісно цілісністю, заснованою на різноманітті якісно невизначених рис, що стають формами соціокультурного буття. Таким чином, розширене тлумачення перехідного періоду – від стану культури до типу культури – уможливорює виявлення основних стадій і закономірностей його формування в суспільстві.

У становленні зростаючої складності передінформаційної культури проявляються певні закономірності. Традиції (як структури минулого) розмиваються різними формами культурного плюралізму й інноваціями (структурами майбутнього) і складаються в цілісну, відносно стійку структуру, що еволюціонує з порушенням симетрії. Це підтримує нестабільність на рівні цілісності: процеси саморозвитку змінюються процесами самообмеження.

Навіть для людини, яка безпосередньо не бере участі в процесах інформатизації суспільства, зрозуміла поява нових форм культури, пов'язаних з користувачами інтернету. У сукупності з іншими інформаційно-комунікативними системами простір культури сповнюється новими смислами та образами, нормами й стилями, формами спілкування, інтенсивно розмиваючи сформовану конфігурацію. Це позначається на стані соціокультурних інститутів, на процесах взаємодії людей: співвідношення між тими, хто, як і раніше, живе у світі книжкової культури та мислить у системі координат, що складалася століттями, і тими, хто подорожує в голографічних вимірах віртуальних світів, свідомість яких активно долає кордони раціонального, змінюється досить динамічно. Письмова культура, що розуміється як подолання простору, стає цивілізацією електронного листа, що долає час. Змінюється й мислення людей Третьої хвилі (за Е. Тоффлером), здатне вміщати вже не тільки знання, що формуються сучасними інформаційно-комунікативними системами у віртуально-міфологічні образи, які також включаються в складну картину світу людей [46].

Відкритість і зовнішня простота простору сучасної культури, яку через її фрагментарність Е. Тоффлер визначає як «кліп-культура» [46], а за «недостатність володіння змістом» (за висловом Б. Кроче) Ж. Бодрійяр називає «ксероксом культури», підтримуються шляхом агресивної візуалізації за допомогою засобів масової інформації, електронних і мережових структур [57]. З безумовною ефективністю, за силою свого

впливу на людину, працює самоорганізуючий простір комп'ютерних інформаційно-символічних світів, які не можна розглядати як індиферентні людині системи. Новий тип культури передбачає серйозні соціокультурні зміни.

Особливе місце в системі спеціалізованих технологій посідає соціально-культурне проектування, яке ми розглядаємо як світоглядну й технологічну основу діяльності соціально-культурної, соціально-педагогічної та культурологічної спрямованості. Кожна з цих діяльностей має власний предмет, мету, завдання й специфічні засоби розв'язання, але у своїй сутності є різновидом проектної діяльності – її результатом має стати проект, готовий до практичної реалізації.

В основі будь-якої діяльності в соціально-культурній сфері є здатність підготувати та започаткувати культурну акцію (чи систему заходів) з попереднім обґрунтуванням її ідеї (здуму), визначенням цілі й завдань, бажаних засобів розв'язання. Захід, акція, програма будуть ефективними лише в разі, якщо в їх основу покладено ідеальний задум – **проект**.

Отже, успішність проекту в соціально-культурній галузі значною мірою залежить від рівня оволодіння проектантами технології компетентного аналізу конкретної історичної ситуації, розробки та реалізації проектів і програм, які оптимізують основні складові життєдіяльності реципієнтів.

Переваги технології проектування проти інших методів у тому, що вона поєднує в собі теоретичний і практичний, нормативний і діагностичний підходи, характерні для програмування та планування. Під час розробки програми акцентується нормативна сторона змін, тобто образ «належного» домінує над діагнозом ситуації та реальною оцінкою наявних умов, тому загальна стратегія програми виявляється занадто абстрактною. Планування ж, навпаки, занадто детально визначає мету, результати й способи діяльності. На відміну від нього, проектне рішення не має яскраво вираженого директивного чи звітнього характеру, тобто перестає бути нормативним документом у тому сенсі, що містить перелік окреслених на перспективу заходів та очікуваних від нього результатів. Тому в представленому підручнику використано **метод проектування**, що дозволяє уникнути директивної спрямованості документа.

Створюючи зразки вирішення конкретних соціально значущих проблем, проектування забезпечує науково обґрунтовані соціокультур-

ні заходи, які відповідають конкретній історичній ситуації. Органічно поєднуючи нормативний і діагностичний аспекти, проектування пропонує розроблення моделі діяльності відповідно до наявних ресурсів; співвідносить проблему з її вирішенням, допускаючи альтернативні шляхи для досягнення мети, зумовленої характеристиками проблемної ситуації.

Отже, соціокультурне проектування – це специфічна технологія, практична й теоретична діяльність, сутність якої виявляється в аналізі проблем і виявленні причин їх виникнення, виробленні цілей і завдань, що характеризують бажаний стан об'єкта (чи сфери проектної діяльності), розробці шляхів і засобів для досягнення поставлених цілей. Як об'єкт соціокультурного проектування постає перетин двох підсистем: соціуму та культури. Проект у такому випадку є засобом збереження чи відтворення соціальних явищ і культурних феноменів, що відповідають конкретним історичним обставинам.

У сфері культури *провідними цільовими орієнтаціями проектування є:*

- створення умов розвитку соціокультурного суб'єкта, самореалізації людини в основних сферах її життєдіяльності шляхом оптимізації її зв'язку із соціокультурним середовищем, активізації спільної прикладної діяльності людей з підтримки культурного середовища або участі в ньому безпосередньо;

- забезпечення сприятливих умов саморозвитку культурного життя у вигляді стимулювання механізмів самоорганізації, осмисленого поєднання й підтримки історично сформованих і нових соціокультурних технологій, елементів, явищ.

Завданнями проектної діяльності є:

- аналіз ситуації: всебічна діагностика труднощів і чітке визначення їх джерела та характеру;

- пошук і розробка варіантів вирішень аналізованої проблеми (на індивідуальному й соціальному рівнях) з урахуванням наявних та оцінкою можливих наслідків реалізації кожного з варіантів;

- вибір найоптимальнішого рішення (тобто соціально прийнятних і культурно обґрунтованих рекомендацій, здатних зробити бажані зміни об'єкта проектування) і його проектне оформлення;

– розробка організаційних форм упровадження проекту в соціальну практику й умов, які забезпечують реалізацію проекту в матеріально-технічному, фінансовому та правовому аспектах;

– відповідність завданням синергії культурного розвитку регіонів України в умовах світових глобалізаційних процесів.

Визначальною основою інформаційного суспільства є знання й інформація, інтелектуальні технології та новий спосіб організації технологічної сфери, коли перетворення в цифровий формат будь-якої інформації є оптимальним та універсальним засобом її трансляції. Щодо комунікації, то найбільш ефективним є мережевий спосіб взаємодії. Зазначені чинники розвитку інформаційної доби зумовлюють трансформації в соціокультурному середовищі, які потребують уваги з боку аналітиків через свою неоднозначність.

Для інформаційної доби широкою практикою є такі форми комунікації людей, що не пов'язані особистісними контактами. Саме тому можна говорити про такі проблемні моменти інформаційної культури як *персоналізація й індивідуалізація*.

По-перше, перехід до цифрового способу передачі інформації має наслідком функціонування мережевої культури як домінуючої та зумовлює поступовий занепад культури усного слова.

По-друге, про зміну соціокультурної реальності свідчить поява багатьох видів діяльності, що провадять онлайн.

По-третє, сучасне спілкування формує нову мову й особливе медіалінгвістичне середовище. Формування нових цінностей, їх ієрархії пов'язане, передусім, зі зміною поколінь, із незбігом світоглядних орієнтирів минулого покоління й тих, хто народився в новій соціокультурній реальності.

Електронний спосіб передачі інформації, що функціонує в мережі з особливим виміром простору та часу, ставить під питання такий принцип культурного наслідування, як традиція. Символи сучасної специфічної глобальної культури свідчать про певну ідентичність, пов'язану з гомогенним простором інформаційної культури. Соціальним простором стає глобальний цифровий простір, що визначається доступом кожного до інформації, а значить, до універсальності культури, нівелюванням культурних меж, уніфікацією символічного оточення.

Багато особливостей соціальної взаємодії за інформаційної доби ще потрібно буде усвідомлювати протягом тривалого часу: це й нові способи комунікації, ідентифікації, будови смислових систем тощо.

Проте головною проблемою лишається зміна соціальної реальності, коли людський чинник починає відставати від розвитку постсучасних інформаційних технологій.

Питання для самоперевірки

1. Поясніть концепцію часопросторового континууму культури.
2. Дайте визначення поняття *синергетика*.
3. Наведіть приклади використання теорії синергетики в культурології.
4. Охарактеризуйте синергійні процеси самоорганізації в культурі.
5. Розкрийте фази нестабільності в процесі розвитку культури.
6. Зазначте переваги технології проектування над іншими методами впливу на мистецькі процеси.
7. Доведіть значення соціокультурного проектування як інноваційної діяльності у сфері культури.
8. Назвіть характерні риси інформаційного суспільства.
9. Визначте специфіку часопросторових характеристик національної культури.
10. Поясніть значення фіксації культурної спадщини в процесі становлення світової культури.

Література: 4, 24, 46, 54, 52, 54, 57.

2.2. Синтез мистецтв у структуруванні часопросторового середовища соціокультурних проектів

Сучасний рівень знань стверджує про нерозривну єдність простору й часу, що «є тим підґрунтям, завдяки якому вони існують» [16, 60]. При цьому просторові та часові зв'язки не тільки діють спільно, а й взаємно проникають, складаючи універсальний часопросторовий континуум. Нерозривна єдність простору й часу отримала широке обґрунтування у філософії, різних галузях сучасного природничо-наукового знання: фізиці, математиці, біології тощо. Нові уявлення про простір і час знайшли відображення й у мистецтвознавстві ХХ–ХХІ ст., яке виявило та визначило складну структуру художнього часопросторового континууму.

Світ художньої реальності має, зокрема, аксіологічний характер, а тому хронотоп, який бере суттєву участь у світоглядно-естетичній організації світу, не може не мати ціннісну спрямованість, що робить його нестороннім до сенсів організованого ним твору. Художній часопростір набуває в такому аспекті загальнокультурного значення. Окреслюючи риси художньої часопросторової організації в цій системі культури, він свідчить і про спрямування домінуючих у ній ціннісних орієнтацій.

Для мистецтвознавців дослідження проблеми *синтезу мистецтв*, передусім, постає у вигляді докладного історичного аналізу конкретних прикладів взаємодії мистецтв з метою виявлення закономірностей та умов народження художнього синтезу. Наукові праці розкривають феномен синтезу мистецтв і його прояви на різних рівнях:

- загальної теорії художнього синтезу: М. Алпатов, Ю. Борєв, А. Зісь, І. Іоффе М. Каган, О. Кириченко, В. Міхалєв, Є. Муріна, В. Тасалов, І. Юдкін;

- музично-художнього синтезу: В. Ванслов, С. Давидов, Л. Закс, Т. Куришева, М. Нєстьєва, О. Соколов, О. Шевченко;

- проблем світломузики: Б. Галєєва, І. Ванєчкін;

- питань синестезії: Л. Сабанєєв, І. Фейгенберг, Ф. Юр'єв.

У 1920–1930-х роках були зроблені спроби узагальнити розуміння процесів синтезу, проаналізувати синтетичні явища в мистецтві П. Флорєнським, який, розглядаючи храмову дію, відзначав, що справжня художність у ній досягається завдяки єдності стилю та змісту, а музика, спів, церковний живопис, служба досягають «граничного синтезу», зливаючись у музичній драмі: «Художній твір ... стає художнім не інакше, як у повноті необхідних для існування його зусиль, у розрахунку на які він був породженим. Усунення частини цих умов, відведення або підміна деяких з них позбавляє художній твір його гри і життя, спотворює його і робить антихудожнім» [47, 30].

Високу оцінку можливостям синтезу давав художник В. Чекригін, виділяючи в мистецтві живопису три ступені:

- 1) натуралізм як відображення образів уже відкладених творчих сил природи;

- 2) реалізм як передбачення початкових образів;

- 3) здійснення справжнього синтезу живих мистецтв, яке оживляє та надихає не тільки живе, а й те, що жило та створене в образі.

У 1930-ті роки минулого століття до проблеми синтетичного вивчення мистецтв звернувся І. Іоффе, підхід якого містив у собі певну абсолютизацію процесу художньо-образного синтезу. На той час бурхливий розквіт кінематографу сприяв його висуненню на перший план в системі мистецтв. І. Іоффе, відштовхуючись від органічного «синтезму» кіно, побачив у ньому найвище синтетичне мистецтво. Основою синтезу, за теорією І. Іоффе, є цілісна людина, яка розвиває протягом своєї історії здатність синтетичного сприйняття, закладену спочатку в культурному синкретизмі: «Перехід від одного способу мислення до іншого висуває як домінуючий один з відтиснутих у колишній системі елементів і цим перебудовує всі їх співвідношення та створює нову систему, а отже, і новий сюжетний ряд» [26, 184].

І. Іоффе розмежовує механічне й органічне злиття мистецтв. Здавалося б, давно прийнято вважати театр мистецтвом синтетичним, але при механічному поєднанні мистецтв відбувається лише пристосування їх одне до одного. Різний рівень розвитку, на думку І. Іоффе, різний стиль художнього мислення в живописі, музиці призводить до того, що сюжетний ряд, задум виконують суб'єктивно-психологічно, а не художньо-історично. «Композитор писав музику, підпорядковуючи текст своїм інтуїтивно взятим інтонаціям і ритмам, часто зламуючи його сенс», «художник-декоратор йшов то за музикою, то за текстом», «режисери по-своєму сплавляли звук, слово, жест, актор часто опинявся в полеміці з режисером та автором – унаслідок цього був відсунутий справжній синтез», «театр висловлював розрив між наукою та мистецтвом, анархічну різноголосицю мовних засобів, боротьбу різних стильових ліній художньої культури» [26, 197–198].

У 1930-ті роки проблеми синтезу обговорювали також стосовно просторових видів мистецтв, зокрема на Першій творчій нараді архітекторів, скульпторів і живописців СРСР [1]. Відзначимо, що вже тоді були закладені три **основні положення теорії синтезу**:

- 1) світоглядна основа синтезу мистецтв;
- 2) виділення формального й органічного синтезу;
- 3) наявність у синтезі ініціативного початку, домінуючого мистецтва.

Синтез мистецтв не є самоціллю, шукання синтезу без ідейної основи порожні й безплідні, – стверджували на нараді. Умови реалізації синтезу і його результат змінюються в різні історико-культурні періоди,

оскільки трансформується й світоглядна основа. Тільки цілісний світогляд може стати основою синтезу, цілісний синтетичний образ може бути створений на основі нового світовідчуття.

При «формальному» синтезі відбувається немов доповнення одного мистецтва засобами іншого – це положення застосовують як до просторових мистецтв, так і до видовищних. «Органічний» синтез необхідний для максимально повного та реалістичного відображення художньої ідеї, у кінцевому підсумку головною метою синтезу є створення найбільш дієвого художнього образу. На думку відомого мистецтвознавця М. Алпатова, «під синтезом слід розуміти складне співвідношення, засноване на протиріччі, яке зрештою складається в нову єдність» [1, 22].

Ініціативним початком домінування є монументальність, багатство форм. При взаємодії архітектури зі скульптурою та живописом відбувається взаємне збагачення мистецтв, розширення змісту кожного при їх рівноправності та рівноцінності [1, 22].

Очевидно, що перше положення на сьогодні втратило свою актуальність, оскільки носило явно ідеологічний характер. Однак друге й третє актуальні дотепер.

Положення про багатомірність зв'язків будь-якого твору мистецтва, що існує в культурі як текст, з іншими явищами культури (насамперед, з іншими текстами) уже детально розроблене в культурології та лінгвістиці, зокрема, Ю. Лотманом [137]. Будь-який мистецький текст обов'язково входить до певного соціокультурного контексту, будучи пов'язаним з іншими явищами культури й тією культурною традицією, до якої він безпосередньо належить, і з феноменами, що перебувають далеко за її часовими межами. Це художні твори різних культур та епох, з якими аналізований текст вступає в діалогічну взаємодію. Методологічним орієнтиром при аналізі таких інтертекстуальних взаємовідносин слугує визначення М. Арановського *інтертекстуальності* як комунікації між об'єктами мистецтва, чиї тексти «впливають одне на одного ... тією інформацією, яку несуть, і тими засобами, за допомогою яких її кодують» [3, 65].

Поняття *концептуального художнього синтезу* як специфічного явища сучасного літературного процесу вперше сформулював Л. Андрєєв у роботах, що відносяться до межі другого й третього тисячоліть «Від “Заходу Європи” до “Кінця історії”» і «Чим же закінчилася історія другого тисячоліття? (Художній синтез і модернізм)» [2, 253]. Спираючись на масштабний аналіз найбільш значних явищ світової літератури ХІХ ст., відображених у творчості найвизначніших письмен-

менників цього періоду, Л. Андрєєв зазначив низку характерних явищ, які постають як певні закономірності. По-перше, це «поява складних ідеологічних та естетичних систем, сама класифікація яких у багатьох випадках ускладнена, будь це реалізм, чи модернізм, чи необароко, чи неокласицизм» [2, 253–254]. По-друге, зростаючий інтерес реалізму та немодерністського мистецтва до модернізму й постмодернізму як його різновидів (за оцінкою дослідника) у міру того, як останній «вочевидь чахне». По-третє, виникнення таких своєрідних явищ, як «постмодерністський романтизм», «постмодерністський реалізм», екзистенційно-реалістичний синтез (приклад творчості пізнього Сартра з його прагненням до створення «універсального методу пізнання») [2, 253–254].

Узяті разом ці закономірності підводять до розуміння того, що в художній практиці другої половини ХХ ст. поряд з реалізмом, модернізмом, постмодернізмом і масовою літературою сформувався новий напрям, характерною рисою якого є прагнення до інтеграції, своєрідного симбіозу різних оповідних технік і світоглядних орієнтацій з метою найбільш повного та всебічного відображення все більш складної соціокультурної дійсності та людської долі. Це явище (за Л. Андрєєвим) отримало назву художнього, або концептуального, синтезу [2, 254]. Уже із середини ХХ ст. зростає потяг до такого універсального мистецтва – художнього синтезу, хоча симптоми його проявилися ще раніше.

Синтез – один зі способів творчого мислення, що полягає в поєднанні різних явищ або різних частин одного й того самого явища в ціле. Закінчений твір мистецтва завжди синтетичний. І. Лісаковський у своєму словнику «Художня культура» дає таке визначення: «**Синтез мистецтв** – органічне поєднання художніх засобів різних видів мистецтва при створенні цілісного твору (або ансамблю) з єдиною системою художньої образності, об'єднаного спільністю задуму, стилю, виконання» [35, 161]. У словнику-довіднику з мистецтва за редакцією А. Мелік-Пашаєва синтез мистецтв визначено як поєднання різних мистецтв у єдиному творі, що виникає не як сума окремих мистецтв, а як органічне ціле, яке володіє особливим художнім впливом [43].

Через певні об'єктивні природні причини перевага в передачі й відображенні часових параметрів закріпилася за звуком і слухом, а просторових – за зображенням і зором. Тому в основі кожного виду мистецтва (якщо йдеться про мономистецтво) – орієнтація на часову або просторову модальність. Розпад художньо-синкретичного комплексу,

який відбувся у свій час, та утворення окремих видів мистецтв пов'язані з необхідним для останніх попереднім усвідомленням диференціювання елементів структури, зокрема й часопросторового. Але орієнтація того чи іншого виду мистецтва на просторову або часову координату не означає фатальної обмеженості їхніх засобів вираження, оскільки й у тому, і в іншому випадку виявляється можливим набуття й протилежної модальності. Це відбувається завдяки здатності зору й слуху реагувати на незвукові і не світлові збудники за допомогою розвиненої системи міжсенсорних зв'язків та асоціацій і завдяки специфічній організації самого художнього твору, заснованого на перекодуванні просторових параметрів у часові, а часових – у просторові.

Саме орієнтація кожного виду мистецтва на одну координату стає стимулом до таких перекодувань і виникнення безлічі часопросторових зв'язків, що характеризують цей тип художнього хронотопу. Що більше у творах таких зв'язків на різних рівнях їх організації, що складніша цілісна часопросторова структура, тим більші можливості утворення смислів має цей твір, тим вища його здатність до синтезу різних хронотопів – істотної умови синтезу мистецтв. При цьому хронотопи, що утворюються в часових мистецтвах, базуються на принципах єдності часу й простору, що представлено в часових формах, відповідно, у просторових мистецтвах хронотопи засновані на єдності простору й часу, що виражено в просторових формах.

Тому, наприклад, у морфологічному аспекті живопис, скульптура й архітектура можуть бути названі просторовими мистецтвами, а музика та література – часовими. Найбільшу гнучкість з точки зору часопросторових перетворень і найбільшу багат шаровість структури, порівняно з іншими мистецтвами, має музичне мистецтво, що пояснюється специфічною природою звукового матеріалу. Саме тому музика виявляє особливо широкі можливості до різних форм художнього синтезу.

Феномен резонансу, виявлений у механіці й акустиці, де він позначає (за Л. Бергером) зустрічне співзвуччя, посилене енергетичною передачею й особливо активне при збігу фаз і частот коливань, метафорично вдало описує багато явищ іншого роду, зокрема й синтез мистецтв [8]. Резонанс у синтетичних мистецьких утвореннях відбувається, як правило, у межах однієї з трьох наявних організацій художнього часопростору, з чого випливає можливість утворення трьох їх типів:

1) **просторового**, у якому співіснують архітектура, живопис та скульптура;

2) **часового**, що містить музику та літературу;

3) **часопросторового**, до якого відносяться мистецтва засобів масової комунікації, театр тощо.

Об'єднання мистецтв відбувається на основі часопросторової організації домінантного для цієї групи виду, чия часопросторова система є більш широкою та багатшаровою.

Часопросторові відношення в мистецтві являють собою складну багаторівневу систему взаємозв'язку простору й часу, що організують синестезійне з'єднання звукового та зорового компонентів. Наявність і зображення, і звуку не спрощує організацію часопростору та не знімає необхідності формулювати просторові якості в часових формах, а часові – у просторових. Навпаки, це ускладнює їх образні взаємовідносини, робить художню структуру ще більш багатшаровою. Зв'язок простору й часу в таких мистецтвах заснований також на їх взаємооборотності, взаємопроникненні дискретних і континуальних характеристик.

У теорії синтезу мистецтв ставлять і вирішують важливі питання щодо принципів класифікації видів мистецтва, виникнення нових можливостей і шляхів художнього освоєння дійсності, розвитку художньої мови різних мистецтв. Без аналізу поняття *вид мистецтва*, вивчення чинників динаміки видів важко підійти до вивчення синтезу, і, навпаки, розгляд синтезу мистецтв дозволяє краще зрозуміти динаміку й функціонування окремих видів мистецтва в суспільстві. «У ході історичного розвитку художньої культури під впливом різного роду схрещуються чинники, ... різноманітні способи художнього освоєння світу набували самостійне існування, ставали видами мистецтва або різновидами цих видів» [22, 123].

Види мистецтва розрізняють, передусім, за способами матеріального втілення художнього змісту. Різноманітність видів мистецтва зумовлена природою людського сприйняття, типологізацією людських почуттів, що виникають у процесі діяльності, а також відбором штучного матеріалу для вираження цих почуттів. Кожен «твір мистецтва створюється, існує і постає перед сприйняттям як якась матеріальна конструкція – як поєднання звуків, обсягів, колірних плям, слів, рухів, тобто як предмет, що має просторову або часову, або просторово-часову характеристику» [22, 41]. Саме цей поділ є основою онтологічного принципу класифікації видів мистецтва за способом їх існування в часопросторі.

Таким чином, відмінність видів мистецтва обумовлена відображенням різних явищ і використанням різних образотворчих засобів відповідно до природи людського сприйняття. Різноманітні види мистецтв утворюють складну, історично рухому систему, яка змінюється під впливом різноманітних чинників. Видоутворення та специфіка видів, їх динаміка й синтез найтіснішим чином ми пов'язуємо не тільки зі способом виробництва, а й з культурно-історичними формами спілкування, колективними уявленнями, особливостями становлення типологічних форм естетичної чуттєвості, властивих конкретному культурно-історичному світу.

Відзначимо дві *тенденції у взаємодії різних видів мистецтва*:

1) тяжіння до синтезу, прагнення до взаємопроникнення й інтеграції мистецтв;

2) збереження суверенності кожного мистецтва, його схильності до диференціації та відокремлення видів.

Ці дві тенденції є характерними ознаками розвитку мистецтва. Як правило, інтенсифікація синтезу поглиблює відокремлення мистецтв: відокремлення й синтез у найширшому сенсі цих понять знаходяться в єдності та протиріччі. Орієнтуючись на наукове уявлення про розвиток мистецтв від синкретичного стану до системи видів мистецтв, можемо відмітити, що, вийшовши із синкретичного стану та відокремлюючись у прагненні до самовизначення, мистецтва знову прагнуть до взаємодії: така діалектика процесу, який є основою синтезу мистецтв.

Синтез мистецтв як принцип розвитку художньої культури в цілому бере свій початок ще в найдавніші часи, коли всі види мистецтва були переплетені в єдиному синкретичному комплексі. Процес диференціації мистецтв, який розпочався згодом, не позбавив їх прагнення до об'єднання. Ідеї художнього синтезу існували в усі епохи історії культури, тільки підстави його були різні: або прагнення до єднання, злиття, або динамічне поєднання в системі видів мистецтв. Сьогодні, в умовах розширення інформаційної сфери, поняття синтезу мистецтв трансформується, модифікується, з'являються нові види художніх практик, зокрема й експозиційне мистецтво.

Визначимо такі поняття, як *взаємодія, інтеграція, синтез* у сфері мистецтва. Саме по собі поняття *взаємодія* передбачає обопільну дію двох або декількох компонентів якоїсь системи. Якщо як систему визнати всі взаємодіючі мистецтва, то навіть під час «чистого» становлення

кожного з них можна спостерігати вплив одного елемента системи на інший. Відносини взаємодії мають свої причинно-наслідкові підстави. При домінуванні одного з видів мистецтва в певний період розвитку суспільства це мистецтво може ставати причиною зміни інших видів. Ці види, завдяки здійсненим у них змінам, з пасивної сторони перетворюються на активну і, своєю чергою, впливають на перший елемент системи. Взаємна зміна сторін системи передбачає зовнішні і внутрішні джерела, які спонукають її до розвитку.

У межах художньої системи, що розвивається на базі взаємодіючих мистецтв, відбуваються процеси інтеграції. У цьому випадку *інтеграція* передбачає об'єднання в ціле різних складових системи. Інтегративність зумовлює підвищення рівня цілісності й самоорганізованості системи. Становлення протягом довгих століть кожного з видів мистецтв у чистому вигляді, їх жанрова своєрідність стверджували та формували їх самостійність. При посиленні інтеграційних тенденцій у всіх сферах діяльності, у культурі зокрема, ці взаємодіючі мистецтва починають об'єднуватися в цілісний комплекс.

Більш високим рівнем інтеграції володіє *синтез*. Інтегративні процеси пронизують різні сфери буття, адже в кожному пізнавальному акті наявні два моменти – аналіз і синтез. У результаті розширення техносфери й формування інформаційної сфери намітилося посилення інтеграційного початку в мисленні людини, зокрема й художньому. Синтез (від грец. з'єднання, поєднання, складання) – кінцевий, але не обов'язковий результат інтеграції – розглядається не як механічне з'єднання частин будь-якого явища або явищ, а органічне їх злиття, що супроводжується виникненням нового явища та нової його якості. Процеси інтеграції та синтезу виявляються як у межах одного елемента культури, коли взаємодіють раніше далекі один від одного напрями, так і в межах різних елементів культури, зокрема в мистецтві.

Й інтеграція, і синтез припускають об'єднання, але синтез є вищим рівнем інтеграції. Художнє синтезування, яке трактують як форму інтегративності, можна інтерпретувати, з одного боку, як творчість, що спрямована на комплексне естетичне освоєння світу та реалізує себе у створенні духовних цінностей матеріального й духовного середовища, з іншого боку, як орієнтацію на досягнення гармонії в системах:

- мистецтво – культура;
- мистецтво – техніка;
- мистецтво – інформаційні технології.

Сучасний період можливо назвати часом глобальної інтеграції, саме мислення людей – буденне та наукове – стає іншим. Людина почала оперувати іншими масштабами знань, її цікавлять не тільки явища життя, але і зв'язки, відносини між ними. Усе це вплинуло й на нові взаємини між різними видами мистецтв. Кожний вид мистецтва, ставлячи перед собою завдання відобразити певне коло явищ або подій, користується своїми власними засобами вираження, прагне виявити, посилити та розвинути те, що становить його неповторність, відмінність від інших. Одночасно з цим, кожен вид мистецтва відкритий для взаємного проникнення досягнень інших видів мистецтв.

Сьогодні спостерігається ще один аспект синтезу як результату злиття реальної дійсності з художньою в межах реальності, яку ми називаємо віртуальною. Відомий американський соціолог М. Кастельс, уводячи поняття *реальної віртуальності* (тобто наявної в сучасному суспільстві), пише: «Ця віртуальність і є наша реальність. Ось що відрізняє культуру інформаційної епохи: саме через віртуальність ми в основному й виробляємо наше творіння сенсу» [28, 237]. Складність аналізу цих нових медійних форм реальної віртуальності полягає в стрімкості їх появи та зміни. Ми не встигаємо осмислити одні артефакти нових художніх явищ, як з'являються інші. У сучасну епоху інтеграційні процеси пронизують усі сфери дійсності – синтез виходить за межі мистецтва в простір культури в широкому значенні. Оскільки сучасні уявлення про світ усе більше ускладнюються, то закономірно підвищується увага до процесів інтеграції та до специфічної форми відображення реальності, якою є нове мистецтво синтезу ХХІ ст. Це художній синтез, який не може існувати без новітніх технологій; синтез, який змінює наші уявлення про світ; синтез, який, можливо, змінить саму людину, перетворивши її зі спостерігача у творця.

Слід зазначити, що в цілому теорія синтезу перебуває ще в стадії становлення. Осягнути суть синтезу намагалися й намагаються діячі мистецтва, мистецтвознавці, філософи, культурологи. Теоретично проблему синтезу мистецтв почали осмислювати саме в той час, коли тенденція синтезу, не будучи здатною протистояти розмежуванню окремих видів мистецтв, втратила своє практичне значення. Час цей припадає на першу половину ХІХ ст., і розробка проблеми починається на німецькому ґрунті в естетиці романтизму, хоча початок її осмислення ще не виливається в самостійну теорію синтезу мистецтв.

Синтез романтики розуміють як злиття двох видів мистецтва в новий вид (наприклад, звуку й кольору – у звукоколір). Закінчене вчення

про синтез мистецтв і введення в обіг самого терміна *синтез мистецтв* уперше можна побачити в теоретичних роботах Р. Вагнера, який розгортав у своїх творах соціально-утопічну картину взаємодії мистецтва, суспільства та революції.

Наступною віхою в історії, теорії та практиці синтезу мистецтв стала поява на межі XIX–XX ст. стилю, який отримав назву *модерн* і набув поширення по всьому світу. Виникнувши напередодні нового століття, у передчутті тотальних змін, катастроф, соціальних протиріч, в очікуванні кінця світу, модерн ніс у собі й надію на життя.

Модерн був багато в чому результатом свідомого культивування ідеї синтезу мистецтв, однією з центральних у художній самосвідомості кінця XIX – початку XX ст. Художники та мислителі розглядали синтетичність художньої форми, що поєднує в одному мистецтві можливості багатьох видів.

Розвиток техніки й технологій на межі XIX–XX ст. змушує звернутися й до проблем зв'язку мистецтва з промисловістю. Віра в здатність мистецтва перетворювати середовище, впливати на людей, що була в основі вчення про синтез мистецтв, підштовхує художників і теоретиків спрямовувати процес нового формоутворення, що почався в модерні, у русло промисловості, знайти новий синтез мистецтва й техніки. Найважливіші праці, у яких розглянуто проблеми нового синтезу, – це роботи П. Беренса, художників об'єднання «Веркбунд» і Дармштадської колонії. Водночас починається розмежування понять *синтез* і *стиль*.

Сьогодні особливу роль набуває дослідження структурних зв'язків видовищних мистецтв, таких як: театр, кіно, телебачення, естрада, в основі яких – синтез. У синтетичних мистецтвах шляхом синтезу різних мистецтв створюється якісно нове єдине художнє ціле. Потреба в синтетичних мистецтвах як найбільш універсальних художніх формах викликала до життя нові засоби створення синтетичних художніх образів, які максимально впливають на глядача. Так, у театрі утвердилося прагнення до створення синтетичних вистав (що з'єднують у спільному ритміко-пластичному та просторовому полі драму, музику, поезію і хореографію), до більш повного втілення духовного світу сучасної людини, до яскравої ідейної цілеспрямованості масового видовища. Взаємодія стала художньою реальністю, особливістю внутрішньої структури сучасної культури. У міру подальшого розвитку мистецтва потреба в син-

тезі як найбільш оптимальному й універсальному способу впливу на глядача стає реалією мистецтва сьогодення.

У сучасному суспільстві на цьому етапі розвитку найбільш істотною роль відіграють синтетичні мистецтва, що сприяють організації спілкування. Саме вони є найбільш масовими й популярними, особливо ті, які існують у системі засобів масової комунікації. Якщо раніше мистецтво було порівняно автономною системою щодо інших сфер суспільного життя, то зараз воно розуміється не інакше як різновид суспільної комунікації. Зростання ролі суспільної комунікації пояснюється зміною соціокультурної ситуації, передусім, це прогрес у галузі мас-медіа – розвиток аудіовізуальних засобів комунікації в усіх сферах, які активно впливають на формування масової свідомості – «від створення потужної індустрії книговидавництва з її розгалуженою системою реклами, рецензування, преміювання та замовного “монографіювання” до впливової імперії газетно-журнальної справи; від кінопромисловості з її виробничими й прокатними потужностями до телебачення і бурхливо зростаючого феномену відео – гібрида кіно і телебачення» [25, 166].

У зв'язку зі зростанням ролі спілкування, інформаційного обміну в сучасному суспільстві важливо відзначити низку чинників, що впливають на виникнення та розвиток нових синтетичних мистецьких форм: задоволення комунікативних потреб за допомогою обміну не речами, а інформацією, знаками; проникнення засобів масової комунікації в усі сфери людського життя, зокрема й мистецтво; масштабне поширення засобів комунікаційного обміну (загальнодоступність, глобальність, усеосяжність, висока швидкість обміну інформацією); виникнення нових технологій у системі масової комунікації й активне їх застосування в мистецькому середовищі.

Сучасний спресований час не дозволяє подіям відбуватися самим по собі, мистецтво вже не встигає постійно досліджувати навколишній світ і потребує нових технологій сприйняття та репрезентації, передусім технічних, комп'ютерних. Емпатичні можливості розуміння оточення вичерпуються, тому мистецький проект може стати ефективним і значущим, якщо він здійснюється відразу на багатьох носіях і просторах: інтернет, ТБ, газети, журнали, відео, вулична реклама, листівки, афіші, виставки для того, щоб усі важливі значення знайшли своє достовірне вираження. Сучасні технології мистецтва є водночас технологіями структурування суспільної свідомості, у неподільному потоці комунікацій їх уже не розібрати, тому можна припустити, що мистецький

проект повинен бути одночасно й проектом громадського руху, й економічним проектом. Фактично, сучасне актуальне мистецтво, особливо синтетичні його форми, є якоюсь багатофункціональною моделлю, що відповідає численним потребам і запитам сучасного суспільства.

Сучасне мистецтво прагне до синтезу, використовуючи в самопродукуванні мультидисциплінарні підходи: музику, звук, пластику, колір, слово, програмування, режисуру, композицію, і, відповідно, потребує спеціальних професійних знань у всіх цих сферах; на відміну від традиційних художніх форм, звернення художників до сучасного мистецтва, в органіці якого потяг до синтезу, продиктовано прагненням і спробою втиснути в межі одного твору максимальну кількість інформації. Образотворче мистецтво все частіше виходить за межі візуального. Воно все більше захоплює органи інших почуттів: слухові, тактильні, ольфакторні. **Синестезія** – асоційоване відчуття кольору й звуку – стала знаком синтетичних спрямувань деяких художників і критиків у системі contemporary art і певним чином стала руйнувати межі між творчими професіями. Уже сьогодні до художнього процесу долучаються журналісти, відеооператори, архітектори, кінематографісти, викладачі – можливість брати участь у contemporary art стає все більш доступною.

Значні роботи у сфері синтезу мистецтв пов'язані у XX–XXI ст. зі створенням великих меморіальних споруд, виставкових комплексів (зокрема всесвітніх виставок), а також з оформленням свят і проведенням мистецьких фестивалів. Різні типи синтезу та взаємодії мистецтв здійснюються практично в усіх видах сучасного мистецтва, охоплюючи мистецтво об'єкта, інсталяції, енвайронмент, а також досягнення нових технологій (відеоарт, комп'ютерне мистецтво й ін.) – обов'язкові форми, присутні на всіх сучасних фестивалях мистецтв та арт-форумах.

Мистецький виставковий проект як синтетична форма художньої практики набуває все більшої популярності й актуальності в умовах сучасної культури. Виявлення й аналіз принципів взаємодії різних видів мистецтва в єдиному художньому просторі культурно-мистецького комплексу необхідно здійснювати з опорою на поняття *фестиваль, синтез мистецтв*.

Зокрема, розглядаючи виставкову експозицію в ролі специфічної інформаційної системи, у якій часопросторовий характер є формою її існування, визначимо насамперед окремі її аспекти. Як інформаційній системі експозиції притаманні властивості будь-якої інформаційної системи: структурна будова, цілісність і зворотний зв'язок. Вона має властивості, які є характерними, з одного боку, для такої просторової системи як архітектура, а з іншого – для часопросторових систем, таких як театр, кіно, мультимедіа.

Про виставкову експозицію мистецтва можна сказати, що вона просторово локалізована. Як і архітектура, яка є частиною матеріальної культури, експозиція відіграє важливу, свого роду ідеологічну, роль, будучи образним утіленням соціальних, філософських, релігійних і художніх уявлень періоду або цілої епохи, які вона відображає. В експозиційній структурі органічно взаємопов'язані функціонально-конструктивні й естетичні якості. Про експозицію можна говорити, що основними засобами її виразності є композиція, пропорції, світло та колір, а також цілісність, органічність і синтез мистецтв. Крім цього, експозицію створюють за принципами проектування, дотримуючись практично всіх проектних етапів.

Сучасна мистецька експозиція повинна служити художньо виразною формою змісту, утіленого не тільки в самих предметах, але й у тому соціокультурному аспекті, який несе сама експозиційна структура та образ експозиції як об'єкт мистецтва. З часовими жанрами мистецтва експозиційну структуру ріднить мистецтво створення образу за допомогою предметного ряду, у контексті розвитку драматургічної дії. Усе це впливає безпосередньо на стилістику візуального ряду, тобто формує мову, семантику та синтаксис виставки, її візуальне вираження, а отже, визначає форму візуальної комунікації. У своїй основі мистецтво експозиційного ансамблю має спільну образну природу з абсолютно різними видами мистецтв, але при цьому має й свої істотні особливості. Виставкова експозиція як специфічний вид аудіовізуальної комунікації володіє і своїми особливими властивостями передачі інформації. У широкому сенсі одне з найважливіших її завдань – забезпечити оптимальний зв'язок людини з іншою людиною, з місцем експонування, наукою, мистецтвом, культурою в цілому.

Питання для самоперевірки

1. Назвіть учених, які досліджували феномен *синтез мистецтв*.
 2. Дайте визначення поняття *вид мистецтва*.
 3. Поясніть причини орієнтації кожного виду мистецтва на просторові або часові характеристики.
 4. Охарактеризуйте зміст понять: *взаємодія, інтеграція, синтез* у сфері мистецтва.
 5. Вкажіть основні тенденції у взаємодії різних видів мистецтв.
 6. Наведіть основні характеристики синтезу мистецтв.
 7. Зазначте роль синтетичних мистецтв у сучасному просторі культури.
 8. Охарактеризуйте мистецький виставковий проєкт як синтетичну форму художньої практики.
 9. Проаналізуйте мистецьку виставкову експозицію як специфічну інформаційну систему.
- Література:*** 1, 3, 22, 26, 28, 35, 37.

CHAPTER TWO SUMMARY

The second section of the textbook "**SOCIO-CULTURAL PROJECTING IN ART: THE UNITY OF THEORY AND PRACTICE**" consists of two divisions, synergistic socio-cultural designing as a modern direction of scientific and practical transborder activity of leading institutions of Ukraine and the world is analyzed and the importance of using the principle of synthesis of arts as the basis for structuring the project environment is highlighted.

In subsection 2.1 "**Practical content of socio-cultural projecting in the information day**" states that socio-cultural projecting is a specific technology and activity, the essence of which is manifested in the analysis of problems and the identification of the causes of their occurrence, the development of goals and objectives that characterize the desired state of the object (or areas of the project activity), the development of ways and means to achieve the goals. The object of socio-cultural projecting is the intersection of two subsystems: society and culture. The project in this case is a means of constitution, preservation or reproduction of social phenomena and cultural phenomena, corresponding to specific historical circumstances.

The main target orientations of projecting in the context of culture are: creation of conditions for the development of socio-cultural subject, self-realization of the person in the main spheres of his life through optimization of its connection with the socio-cultural environment; activation of the joint practical activity of people to support the cultural environment or participate directly in it and ensure favorable conditions for the self-development of cultural life in the form of stimulating the mechanisms of self-organization; meaningful combination and support of historically formed and new socio-cultural technologies, elements, phenomena.

In socio-cultural projecting, it is taken into account that knowledge and information, intellectual technologies are new way of organizing the technological sphere, when the transformation into any format of digital information is the optimum and universal means of its broadcasting, is taken into account as the determining basis of the information society. With regard to communication, the most effective is the network mode of interaction. The mentioned factors of the development of the information age cause transformations in the socio-cultural environment, which require attention from analysts because of their ambiguity. For the information age, new forms of people's communication are common practice.

The main steps of the project activity are: the analysis of the situation – a comprehensive diagnosis of difficulties and a clear definition of their source and nature; search and development of variants of solutions of the analyzed problem (on the individual and social levels) taking into account the available and estimating the possible consequences of implementing each option; the choice of the optimal solution (socially acceptable and culturally sound recommendations that can make desired changes to the design object) and its design; development of organizational forms of project implementation in social practice and conditions that ensure its implementation; taking into account the synergy objectives of the cultural development of the regions of Ukraine in the conditions of global globalization processes.

In section 2.1 **"Synthesis of arts in structuring the time-space environment of socio-cultural projects"** it is emphasized that orientation to the temporal, spatial or temporal modality is at the basis of each type of art (in the case of mono art). It is the orientation of each type of art on one coordinate (time or space) that becomes an incentive for the emergence of a set of time-space relationships. The more in the works of such connections at different levels of their organization, the more complex the integral time-

space structure, the greater the possibility of the formation of meanings has a separate work, the higher its ability to synthesize different chronotops – an essential condition for the synthesis of arts. Synthesis is designed to combine different arts in order to enhance figurative expression, acting as a synthetic norm of conformity of contradictory elements.

Nowadays, there is another aspect of synthesis as the result of the merger of real reality with the artistic within the framework of the transformation of modern culture, which named virtual. Consequently, integration processes penetrate all realms of reality: synthesis goes beyond the boundaries of art into the cultural space in a broad sense. As modern concepts of the world become more and more complicated, the attention to the processes of integration and to the specific form of reflection of reality, which is a new art of synthesis of the XXI century, is naturally raised. This is an artistic synthesis that cannot exist without the latest technology, a synthesis that changes our perceptions of the world, a synthesis that may change the person himself, turning it from observer to creator.

In modern society, at this stage of development, the most important role is played by synthetic arts, which facilitate the organization of communication. Whereas earlier art was a relatively autonomous system for other spheres of public life, now it is understood as a kind of social communication.

One of the directions of this synthesis is the art of exhibitions. Here, the synthesis of arts is more justified utilitarian, given the information-propaganda, scientific-cognitive, educational and other functions of exhibition activity. Considering the exhibition exposition as a specific information system in which the time-spatial character is a form of its existence, certain aspects of it are defined: structural structure, integrity and feedback.

A feature of the contemporary cultural situation is also the significant development of multimedia arts, which simultaneously affect all the feelings of the viewer. Today, the presentation of art is an example of a spectacle, where organized artistic space, synthetic in essence, is born through the inextricable interrelation of the represented artistic forms.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ДО РОЗДІЛУ 2

1. Алпатов М. В. Проблемы синтеза в художественном наследии // Вопросы синтеза искусств : материалы Первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. Москва : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936. С. 22–52.
2. Андреев Л. Г. От «Заката Европы» к «Концу истории» // На границах литературных эпох: зарубежная литература от Средневековья до современности / под ред. Л. Г. Андреева. Москва, 2000. С. 240–255.
3. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
4. Баркова Э. В. Пространственно-временной континуум в онтологии культуры. Волгоград : Издательство Волгоградского университета, 2002. 299 с.
5. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. Москва, 1989. 616 с.
6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная лит., 1975. 504 с.
7. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Советский писатель, 1963. 363 с.
8. Бергер Л. Г. Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях. Пространственный образ как модель художественного стиля. Тбилиси : ТГУ, 1989. 216 с.
9. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. Москва : Медиум, 1995. 323 с.
10. Бодрийяр Ж. Откровенность зла : эссе об экстремальных феноменах // Философия культуры. Становление и развитие. Санкт-Петербург, 1998. С. 359.
11. Бродель Ф. Время мира. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. : в 3 т. Москва : Прогресс, 1992. Т. 3. 679 с.
12. Бродель Ф. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. Роль среды. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 496 с.
13. Вельш В. Наш постмодерний модерн. Киев : Альтерпрес, 2004. 272 с.
14. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космос-Психо-Логос. Москва, 1995. С. 153–181.

15. Гвардини Р. Конец Нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 127–163.
16. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук : в 3 т. Москва : Мысль, 1975–1977. Т. 2: Философия природы. 1975. 695 с.
17. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.08. Київ : Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2002. 395 с.
18. Гуревич А. Я. Время как проблема истории культуры // Вопросы философии. 1969. № 3. С. 107–108.
19. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. Москва, 1972. 318 с.
20. Делёз Ж., Гваттари Ф. Ризома // Философия эпохи постмодерна : сб. пер. и реф. Минск, 1996. С. 6–31
21. Дерріда Ж. Письмо та відмінність. Київ : Основи, 2004. 602 с.
22. Зис А. Я. Виды искусства. Москва, 1979. 123 с.
23. Зуев С. Э. Социально-культурное проектирование. Ижевск : ТЦ Альтернатива, 2003. 156 с.
24. Ивановська Н. Бієнале та освітні проекти для дітей та підлітків у музейному просторі України (на прикладі фестивалю «Арсенал Ідей») // Аркадія: культурологічний та мистецтвознав. журн. Одеса : Студія Неґоціант, 2015. № 3(44). С. 89–94.
25. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. Москва, 1998. 230 с.
26. Иоффе И. И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Ленинград, 1937. 412 с.
27. Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург, 1996. 416 с.
28. Кастельс М. Галактика Интернет. Екатеринбург : У-Фактория, 2004. 328 с.
29. Козловский П. Современность постмодерна // Вопросы философии. 1995. № 10. С. 93.
30. Кристева Ю. Разрушение поэтики / пер. с фр. Г. К. Косикова. Москва : Российская политическая энцикл. (РОССПЭН), 2004. 656 с.
31. Курбатов В. И., Курбатова О. В. Социальное проектирование : учеб. пособ. Ростов-на-Дону : Феникс, 2001. 416 с.
32. Ле Гофф Ж. В поддержку долгого Средневековья // Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. Москва, 2001. С. 18.
33. Ле Гофф Ж. Другое средневековье: время, труд и культура Запада. Екатеринбург, 2000. 328 с.

34. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. Москва : Ин-т экспериментальной социологии; Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 160 с.
35. Лисаковский И. Н. Художественная культура: термины, понятия, значения : слов.-справ. Москва : Изд-во РАГС, 2002. 238 с.
36. Лич Э. Культура и коммуникация: логика взаимосвязи символов. Москва : Восточная литература, 2001. 142 с.
37. Лотман Ю. М. Механизм Смуты (к типологии русской культуры) // История и типология русской культуры. Санкт-Петербург, 2002. С. 40.
38. Луков В. А. Социальное проектирование. Москва: МГУФ, 2007. 240 с.
39. Марков А. П., Бирженюк Г. М. Основы социокультурного проектирования : учеб. пособ. Санкт-Петербург, 1997. 268 с.
40. Розин В. М. Социальное проектирование в эпоху культурных трансформаций. Москва : ИФРАН, 2008. 272 с.
41. Россюшанская О. В., Журавлева Н. В. «Проект» и «проектирование» как базовые категории компетентностного подхода в социокультурной деятельности // Управління проектами та розвиток виробництва : зб. наук. пр. Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2009. № 3 (31). С. 168–176.
42. Свирида И. И. Пространство и культура: аспекты изучения // Славяноведение. 2003. № 4. С. 14–25.
43. Современный словарь-справочник по искусству / науч. ред. А. А. Мелик-Пашаев; сост. А. А. Мелик-Пашаев. Москва : Олимп; Астрель, 2000. 813 с.
44. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. Москва, 1992. 543 с.
45. Тощенко Ж. Т. Постсоветское пространство: суверенизация и интеграция: этносоциологические очерки. Москва : РГГУ, 1997. 214 с.
46. Тоффлер Э. Третья волна. Москва : АСТ, 1999. 784 с.
47. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Макавец. 1922. № 1.
48. Фукуяма Ф. Конец истории? // Философия истории : антология. Москва, 1995. С. 290–291.
49. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Москва : Весь Мир, 2003. 416 с.
50. Хейзинга Й. Homo Ludens : статьи по истории культуры. Москва : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.

51. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. Москва : Едиториал УРСС, 2002. 448 с.
52. Чернець В. Україна: динаміка культуротворчих процесів: [монографія]. Київ : ДАКККиМ, 2002. 175 с.
53. Шпенглер О. Закат Европы. Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. 637 с.
54. Шульгіна В. Д. Синергетична парадигма простору культури : монографія до 50-річчя науково-педагогічної діяльності Валерії Шульгіної. Київ : НАКККиМ, 2014. 398 с.
55. Эванс-Причард Э. Нуэры. Москва, 1985. 243 с.
56. Яковлев О. Зміст соціокультурного проектування в інформаційну добу: досвід Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв // Культура України. Серія: Культурологія : збірник наукових праць. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 52. С. 201–212.
57. Baudrillard J. Oublier Foucault. Paris : Galilée, 1977. 274 p.
58. Etzioni A. The Active Society: A Theory of Societal and Political Processes. New York: The Free Press, 1968. 671 p.
59. Ivanovska N. Art as an Idea // National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. Kyiv, 2016. Vol. 3. P. 85–88.
60. Jenks C. Post Avant-garde // Art and Design. 1987. Vol. 3. No. 7/8. P. 5–20.

Розділ 3. ПРОЕКТУВАННЯ МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Chapter 3. THE ART SPACE PROJECTING OF MODERN UKRAINE

3.1. Презентація мистецтв у постмодерному просторі

Простір культури відображає хід часу та фіксує його в артефактах. Просторові й часові категорії, уявлення про простір і час стають ключем до розуміння особливостей культурної епохи, її хронотопів. Виявлення специфіки часопросторових характеристик національної культури, особливо в перехідні періоди, потребує їх обов'язкового співвідношення із загальноєвропейською та загальносвітовою традицією. Оскільки кожна культура має власні ритми розвитку, зміни часопросторових уявлень є унікальною характеристикою динаміки культури. У почутті часу, сприйнятті простору відбивається світосприйняття епохи, тому аналіз моделі простору й часу в культурній картині світу може стати однією з найбільш значущих підстав для розгляду перехідних процесів у мистецтві, які розкривають логіку самого переходу.

Теоретичне осмислення постмодернізму як однієї з провідних культурних парадигм сучасності дозволяє аналізувати загальний характер змін, що визначають собою розвиток як західноєвропейської, так і української сучасної культури. У змістовому сенсі це багатоплановий феномен, що виявляє себе в усіх прошарках сучасної культури, невід'ємно пов'язаний зі зміною культурних епох.

Уже розглянуте поняття *синтез мистецтв* має на увазі створення якісно нового художнього явища, що не зводиться до суми складових його компонентів. Їх ідейно-світоглядна, образна й композиційна єдність, спільність участі в художній організації простору та часу, узгодженість масштабів, пропорцій, ритму породжують у мистецтві якості, здатні активізувати його сприйняття, надавати йому багатоплановість, багатогранність розвитку ідеї, багатобічно, емоційно та насичено впливати на людину, звертатися до всієї повноти її почуттів. Цим визначаються великі соціально-виховні й творчі можливості синтезу мистецтв.

Синтез мистецтв пов'язує окремі його види не тільки композиційно, але й на більш високому рівні взаємодії – концептуальному та стилеутворювальному. Процес соціокультурного проектування завжди протікає в контексті конкретної історичної та національної культури, що визначає змістові й формальні взаємовпливи різних видів мистецтва. На світоглядну основу кожного виду мистецтва немов накладаються

загальні принципи просторового, пластичного та світло-кольористичного формоутворення. Тому гармонізація форм композиційних елементів твору, зокрема за стилістичною ознакою, є одним із найважливіших засобів синтезу мистецтв.

Дослідити стан розвитку презентаційних форм сучасного постмодерного мистецтва неможливо без аналізу витоків походження цього явища. Виникнення експозиційного мистецтва не віддільне від його комунікативного призначення, за якого акт показу або презентація мистецтва містить у собі обов'язкову взаємодію таких тісно пов'язаних компонентів, як *твір, художник і глядач*. При цьому нині, як зазначає Р. Барт, «твір мистецтва набуває сенсу не в походженні, а в призначенні» [5, 184].

Звертаючись до історії, можемо визначити, як змінювали свої функції такі постійні компоненти, як твір, художник і глядач, які взаємодіяли між собою по-різному в різні епохи. Перші відображення навколишнього світу «викликають в уяві світ реальностей, закріплення й передачу початкових знань і навичок, ... що з'єднують різні покоління і служать для передачі культурних надбань із роду в рід» [5, 185], коли спілкування й отримання інформації артикулювали себе через художню форму. У сучасний період мистецтво і його форми показу розчиняються в складному синтетичному духовному комплексі, де глядач, слухач (споживач) і виконавець зливаються в одному суб'єкті – усі є активними учасниками художнього процесу [5].

Мистецтво необхідно розглядати не тільки як «один із засобів спілкування між людьми», а значно ширше: «мистецтво є громадська техніка почуття, знаряддя суспільства, за допомогою якого воно залучає в коло соціального життя найбільш інтимні та найбільш особисті сторони нашого існування» [37, 120]. У русі художньої еволюції творчість втрачає універсальний характер і стає самостійним видом діяльності, що охоплює широкий спектр різноманітних людських функцій: суспільну, ідеологічну, політичну, релігійну, пізнавальну, естетичну. Твір мистецтва стає об'єктом дослідження, у якому сфера пізнання в мистецтві постає сторінками самопізнання. Аналогічно й форми показу мистецтва змінюють свої обриси, стаючи активним елементом психологічного й естетичного впливу на людську свідомість. При цьому цілі впливу можуть бути різними залежно від мети проекту.

Термін *презентація*, або *показ* (від лат. уявлення, пред'явлення – подарунок, дар або офіційне відкриття, представлення публіці твору мистецтва, в авангардному мистецтві презентація – те саме, що й акція, створення твору мистецтва), у сучасному розумінні має широкий діапазон представлення різних видів людської діяльності. Презентація мистецтва є однією із сучасних, динамічних і постійно оновлюваних форм представлення й актуалізації мистецтва, яка містить у собі цілісну систему елементів, що сприяють «просуванню» мистецтва та виконанню функцій: дослідницьких, комунікативних, іміджевих, комерційних, а також репрезентативних. Від того, як працює набір цих елементів, як він впливає на свідомість і підсвідомість, можна судити про певні тенденції розвитку мистецтва та стан культури в цілому. Г. Маркузе відзначав, що наша культура інтегрує ідеали в повсякденне життя і, таким чином, робить неспроможною основну функцію мистецтва як посередника між цими двома світами [39]. Так чи інакше, сучасна дійсність глибоко проникає у сферу мистецтва, використовуючи природу й технічні можливості, не опозиційно стосовно одна одної, як якості, які спільно належать буттю (за М. Гайдеггером) [50], активно впливаючи як на форми мистецтва, так і на наше сприйняття його.

Для більш широкого розуміння сучасного культурного процесу зосередимо увагу на тому, що постмодерністському часу характерний ігровий принцип діяльності. Завдяки ігровому принципу, закладеному у витвір мистецтва, за роздумами Р. Барта, здійснюється робота з вивільнення символічної енергії естетичного об'єкта. При цьому ігровий елемент не тільки стає характерним для окремо взятого твору, а й поширює свій вплив на всій території культури, будь то художня творчість або повсякденна поведінка [5].

Для того щоб найбільш повно представити розвиток сучасного мистецтва і його презентаційних форм у загальнокультурному просторі, розкрити їх функції, виявити тенденції та цілі, необхідно розглянути це явище в загальному контексті епохи постмодернізму. Звертаючись до праць М. Кагана, виділимо низку важливих *особливостей, які впливають на розвиток культури* і, відповідно, на розуміння механізмів просування або позиціонування мистецтва [27].

По-перше, спостерігається подолання ізольованості, *стрімко розвивається процес глобалізації*. При цьому в сучасних умовах загальносвітового фінансово-економічного простору, активного розвитку мережі Інтернет і телебачення провідним механізмом розвитку культури стає інтерактивність. Остання впливає як на мислення та комунікації,

так і на духовні потреби суспільства, а мистецтво, звичайно, намагається використовувати весь інтерактивний набір сучасних засобів свого позиціонування. З цього приводу цікавими є дослідження французького філософа Ж. Дельоза, у яких він проектує нашу дійсність як складчасту поверхню в згинах, покритих «міжіндивідуальною й інтерактивною зоною натовпу» [21].

Вивчаючи проблему механізмів психологічного впливу ЗМІ, Ж. Бодрійяр писав про гіпнотичні ефекти: «царює медіум, ідол і симулякр, а не повідомлення, ідея й істина. Однак саме на цьому рівні й функціонують засоби масової інформації» [12, 80].

У цих умовах презентаційні форми мистецтва приходять до єдиного модуля або спільного набору елементів, які сприяють просуванню того чи іншого проекту. Як правило, на сьогодні мистецькі проекти супроводжуються інформаційним буклетом або каталогом, публікаціями в різних друкованих виданнях, інформацією в ЗМІ, телепрограмах, інтернет-мережі. Відкриття та час роботи експозиції використовують для залучення відвідувачів за допомогою різного роду заходів: наприклад, це можуть бути майстер-класи із залученням відвідувачів та «інтерактивною грою» в співтворчості з авторами; це можуть бути ярмарки продажу виставлених творів, а також різні розважальні програми.

По-друге, виявляється *тенденція до стійкості та протистояння культурному розпаду*. У своїх працях з проблем постмодернізму Н. Маньковська визначає цю ситуацію як здійснення руху до нових художніх форм на основі самотутнього осмислення художніх цінностей і переробки традицій [38]. Крім того, власне на традиції покладається особлива роль: саме вони можуть стати опорою при формуванні нової системи ціннісних критеріїв. Доказом зазначеного вище є зростаючий інтерес мистецьких проектів до змістовності творів, повернення до фундаментальності та монументалізму.

По-третє, у сучасній ситуації «посткапіталізму» і «постсоціалізму» виробився новий тип менталітету, який з'єднав ці два полюси в одному співіснуванні та взаємному доповненні. Виникає й новий спосіб життя, не віддільний від нових технологій, які активно впливають на людську свідомість і культуру – як індивідуальну, так і колективну. Нині можна відзначити характерну особливість: нові форми мистецтва активно впливають на свідомість глядача (споживача), використовуючи досвід традиційного та знаходячи нові форми презентації мистецтва.

Наступна особливість нашого часу – *роздвоєння культури на «елітарну» та «масову»*. Така ситуація виникала й раніше, але на сьогодні питання впливу масової свідомості та смаку на сучасну культуру стоїть найгостріше. У цьому контексті мистецтво і його презентація є яскравим відображенням сучасної дійсності. Масова свідомість зупиняється на первинних судженнях смаку (подобається – не подобається), але подібні оцінки зачіпають лише верхній пласт твору, не досягаючи рівня естетичної цінності. Загальна установка на видовищність і шоу диктує появу творів часто сумнівної якості, при цьому провідну роль відіграє аспект моди й особистого смаку. Мистецтво та мистецькі проекти стають частиною видовища, де глядач не тільки опиняється в стані глядача, але й може стати співавтором. Складається враження легкості та доступності процесу творчості. Укоріненню цієї думки активно сприяють сучасні технології, за допомогою яких часто проникнення глядача і його безпосередня участь у створенні твору майже підміняє автора.

Крім того, сучасні технічні можливості засобів інформації, мас-медіа створюють ілюзію більшої істини, ніж сама істина, де, за словами Ж. Бодрійяра, у свідомості здійснюється «залякування реальності гіперреальністю» [12, 80]. У цій ситуації відбувається процес перетворення реальності в гіперреальність, стимулятором якого є симулякр. Вивчаючи цю проблему, Ж. Дельоз писав: «Симулякр містить у собі диференціальну точку зору: спостерігач сам виявляється складником симулякра, який змінюється й деформується разом зі зміною точки зору спостерігача. У симулякрі наявне шалене становлення, необмежене становлення, ... вічно інше становлення» [21].

Тому на тлі позначених проблем процес експозиційного подання мистецтва в сучасній ситуації досить складний, неоднозначний і є формою, що постійно змінюється та чуйно реагує на вимоги й зміни обставин. На сьогодні можна виділити певні *види презентацій сучасного мистецтва*. За формою сприйняття їх можна розділити на дві групи:

- 1) історично сформовані та стійкі традиційні форми, що представляють мистецтво через прямий контакт зі споживачем (різні види виставок, фестивалі, ярмарки, аукціони);
- 2) опосередковані форми презентацій, що представляють мистецтво за допомогою текстового, зорового, слухового сприйняття (друковані видання, каталоги виставок та окремих художників, періодичні видання, медіапроекти, інтернет-проекти).

Презентації мистецтва можуть ґрунтуватися на видах і жанрах мистецтва, а також навколо певної заданої теми (виставки живопису, графіки, декоративно-прикладного мистецтва, скульптури, бієнале-акварелі, пастелі, виставки натюрморту, пейзажу або однієї картини, а також сучасні виставкові проекти фото-, відеонапрямів медіа-арту, перформансу й ін.). Презентації мистецтва можуть мати широкий географічний діапазон – міський, регіональний і міжнародний.

Нарешті, одну з провідних ніш у нашому сучасному житті посідає *інтернет-середовище*. Ця світова система містить величезну кількість інформації: сайти музеїв, галерей, персоналії митців, відомості щодо виставок, аукціонів, ярмарків; тут укладають угоди, проводять прямі продажі, презентації та приймають замовлення на виконання творів мистецтва, розміщують інформацію про публікації, присвячені тій чи іншій темі в різних виданнях. Інтернет як глобальний світовий об'єкт, що постійно розвивається та модернізується, безумовно, відіграє одну з провідних ролей в отриманні інформації про різні події в галузі презентацій мистецтва по всьому світовому простору. Однак необхідно зауважити, що ця система має деякі серйозні проблеми.

Перш за все, це проблема пошуку. У глобальній системі інтернету, вельми об'ємній і досить хаотичній, буває досить складно знайти потрібну інформацію, систематизувати її та скласти об'єктивну картину. Існує також проблема якості інформаційного матеріалу, який можна розглядати скоріше як ознайомлювальний текст, що має найчастіше рекламний характер. Досліджуючи характер впливу інформації на масову свідомість, Ж. Бодрійяр відзначав виникнення незворотних процесів, коли «маса вбирає всю соціальну енергію, і та перестає бути соціальною енергією. Маса вбирає в себе всі знаки та смисли, і ті вже не є знаками та смислами. Вона поглинає всі звернені до неї заклики, і від них нічого не залишається. На всі поставлені перед нею питання вона відповідає абсолютно однаково» [11, 35]. І в цій ситуації, як зазначив філософ, «замість того щоб трансформувати масу в енергію, інформація здійснює подальше виробництво маси», коли «будь-який вплив на масу, потрапляючи в поле її тяжіння, починає рухатися по колу: воно проходить стадії поглинання, відхилення і нового поглинання» [11, 35].

Наступний аспект тісно пов'язаний із попереднім і являє собою помилкове візуальне сприйняття, при якому представлений об'єкт або твір мистецтва сприймають у спотвореному вигляді. Наприклад, часто виникає ситуація, коли твір того чи іншого автора, викладений

в електронному вигляді, завдяки технічним можливостям (фотозйомка, комп'ютерна обробка й ін.), у своєму оригіналі програє його електронній версії та навпаки.

Саме тому дати однозначну оцінку сучасним процесам у мистецькому світі на цьому етапі досить складно. Як справедливо зазначає Ю. Палласмаа: «Ми живемо під час безвиході та свободи одночасно. Для тих, хто вважає, що старий порядок ще може знову зібрати осколки нашого світогляду, – це час розчарувань. Для тих, хто у вируючій мозаїці нашої свідомості неупереджено бачить нову, більш цікаву, більш динамічну і більш досконалу систему (можливість народження системи з хаосу), – це час свободи... Зрештою, серйозні спроби поліпшити світ провалилися. Життя перетворилося на набір різних ігор і здатність проведення часу» [40, 95]. І якщо раніше мистецтву відводилася провідна роль – бути сполучною ланкою світу ідеального й повсякденного – людського, то зараз його духовна місія зазнає докорінних змін. Наприклад, естетичне осмислення краси постає вже як суто соціальне явище; ідею синтезу, з'єднання елементів духовного і матеріального витісняє функціональна, побутова потреба. Виникає напруження між світом ідеалів і повсякденним існуванням.

Стає очевидним, що ставлення до мистецтва зазнає докорінних змін, на тлі яких і мистецькі проекти виконують якісно інші функції. Наприклад, розглянемо, що сталося з традиційними формами презентації образотворчого мистецтва, де основним і найбільш популярним видом залишається **виставка**. Художня виставка являє собою одну з форм презентацій мистецтва, визначеного конкретним місцем і часом проведення, заданою концепцією або певною тематикою. Основною відмінною рисою цієї форми є її прямий, емоційний і смисловий вплив на відвідувача, живий естетичний контакт з ним.

Цілі й завдання сучасних виставок можуть бути різними: вирішувати як освітні й естетичні, так і комерційні завдання, бути масовою, видовищною, загальнодоступною формою показу або елітарною, орієнтованою не на широкий спектр публіки, закритою «тусовкою». У сучасній ситуації можна спостерігати певну метаморфозу або переродження виставки в соціокультурне явище, до якого можна застосувати поняття *вернісаж*, коли, за словами М. Фрая, «на вернісажі ходять аж ніяк не для того, щоб споглядати твори мистецтва. На вернісажі ходять не “долучатися”, а тусуватися, не сприймати, а говорити. Причому для кожного з присутніх дуже важливо постійно мати співрозмовника, перебувати в безперервному режимі говоріння, оскільки самотність трактується як кар'єрна неуспішність» [48, 173].

МузейНовин

2-26 березня 11:00 - 20:00

Мистецький Арсенал вул. Лаврська, 10-12

ТСН

МИСТЕЦЬКИЙ
АРСЕНАЛ
MYSTETSKYI
ARSENAL



Рис. 2. Виставка «Музей новин» (2017) – спільний культурно-освітній проект каналу «1+1» і «Мистецького арсеналу» на честь 20-річчя «Телевізійної служби новин»

Залежно від взаємних відносин форм презентацій мистецтва й реципієнтів подій розрізняють різні моделі та підходи до мистецької і просвітницької діяльності мистецьких центрів, які формуються під впливом суспільних і культурних умов. Змінюються засоби презентації: від постійних ілюстративних експозицій, коли відвідувачам демонструють і розповідають про усталені ціннісні значення, до інтерактивних, де відвідувач через взаємодію з експонатами, з художньо-освітнім простором події може емоційно переживати та розкривати цінності, інтерпретувати значення й сенси експозиції. При цьому, відповідно, змінюються методи й форми діяльності закладів культури. Приклад діяльності культурно-мистецького комплексу «Мистецький арсенал» (м. Київ) демонструє, що сучасні презентації мистецтва можуть ґрунтуватися на різних видах і жанрах мистецтва, а також навколо певної заданої теми (рис. 2), використовувати сучасні виставкові проектні форми медіа-напрямів, медіа-арту, перформансу й ін.

Питання для самоперевірки

1. Вкажіть ознаки синтетичності постмодерного простору світової культури.
2. Охарактеризуйте процес соціокультурного проектування в контексті конкретної історичної та національної культури.
3. Назвіть презентаційні форми постмодерного сучасного мистецтва.
4. Розкрийте сутність функціонування системи *твір – художник – глядач*.
5. Сформулюйте визначення поняття *презентація*, зазначте особливості презентації мистецтва.
6. У чому сутність ігрового принципу діяльності в сучасних культурних практиках?
7. Охарактеризуйте тенденції розвитку сучасного мистецтва і його презентаційних форм у загальнокультурному просторі.
8. Окресліть Ваше розуміння роздвоєння культури на «елітарну» і «масову».
9. Охарактеризуйте значення мас-медіа в презентації мистецтва.
10. Наведіть приклади презентації мистецтва за видами й жанрами.
11. Охарактеризуйте традиційні та новітні форми презентації образотворчого мистецтва.
12. Сформулюйте моделі й підходи до просвітницької діяльності мистецьких центрів.

Література: 5, 12, 21, 25, 27, 37, 48.

3.2. Моделювання мистецьких проектів

Успішність розробки цілісної концепції мистецтвознавчих аспектів моделювання соціокультурних проектів забезпечується вирішенням низки взаємопов'язаних *дослідницьких завдань*:

- здійснити аналіз поняття *моделювання культурних проектів*;
- дослідити методологічні основи моделювання проектів;
- вивчити та систематизувати теорію процесу моделювання культурних проектів у контексті єдності змісту й конкретної форми;
- розглянути вплив змісту як системоутворювального елемента на процес моделювання в установах культури та мистецтв;
- розкрити чинники, що стимулюють і стабілізують процес моделювання культурних проектів.

У ході функціонування культурного проекту як інформаційного фонду відбувається переклад знань про природу, суспільство й людину з однієї мови культури на іншу. Моделювання культурних проектів є усвідомленим ціннісно-орієнтованим процесом, науково обумовленим характером відносин до засвоєння та виробництва духовно-культурної, мистецької продукції на основі концептуального підходу.

Моделювання проектів у сфері культури та мистецтв синтезується філософськими, культурними й соціальними факторами, що перебувають у стані доповнення один одним, а співвідношення між ними багатопланове й динамічне. Тому позитивний ефект досягається в тому випадку, коли в сукупності компонентів створюваної моделі оптимально поєднуються цілі, потреби, мотиви, інтереси, психологічні установки аудиторії споживачів і ціннісні орієнтації учасників.

Під *моделюванням проектів* у сфері культури та мистецтва ми розуміємо таку форму концептуалізації досліджуваних явищ і процесів, результатом якої стає створення функціонального прообразу бажаного результату проекту, його теоретичної моделі. Базовою підставою побудови подібної теорії є наукове осмислення сутності й параметрів культурного проекту, за допомогою якого відбувається соціалізація й інкультурація особистості.

Особливу складність являє собою теоретичне осмислення цих проблем у руслі практичної діяльності установ культури. По суті, досі не сформувався науковий метод обґрунтування процесу моделювання мистецьких проектів у закладах культури та мистецтв, а звідси, немає глибокої концептуалізації розуміння нових соціокультурних відносин.

Процес моделювання культурних проектів іде від рівня відчуттів, чуттєво-конкретних образів до рівня абстракції, а потім від їх узагальнення та систематизації до рівня побудови функціональної моделі. Наукове осмислення процесу моделювання культурних проектів відбувається на основі принципу концептуального підходу до досліджуваного об'єкта.

Моделювання постає як цілеспрямована діяльність, зорієнтована на задоволення будь-якої практичної та пізнавальної потреби. Під *моделлю культурної події* розуміють матеріальний об'єкт, створений людиною в духовно-практичних цілях – виховання, культурний розвиток, формування відповідної свідомості та мислення в конкретній аудиторії.

Метод моделювання дозволяє вирішувати різноманітні за рівнем завдання:

- організаційно-практичного характеру, що сприяють оперативному аналізу конкретної ситуації, яка склалася;
- теоретико-методологічного характеру, що філософськи пояснюють соціальну природу культури й окремих її технологічних процесів, які виявляють закономірності творчої, освітньої, виховної, художньої діяльності проекту.

Моделювання дій у період підготовки та реалізації культурного проекту – це процес керований, контрольований, де суб'єкт, маючи свідомі наміри, діє не стихійно, а за заздалегідь окресленим планом відповідно до поставлених завдань.

Концептуальний підхід дозволяє розглядати культурний проект як систему функціональних залежностей, де відносини між фахівцями визначаються формальними приписами, обов'язками, правилами. Управління такою системою зводиться до прийняття рішень з приводу організаційно-технічного боку її функціонування.

При моделюванні культурного проекту слід враховувати добровільність та особисту ініціативу, рівень підготовки й форму діяльності суб'єктів установ культури, котрі створюють проекти, пропонують відповідну предметну діяльність. Інкультурація аудиторії відбувається через включення її в контекст культури, акумуляцію всіх елементів, засобів і способів у процесі їх постійної зміни, переробки, переосмислення відповідно до мінливого світогляду у формі інноваційної моделі.

Саме на основі розкриття діалектики соціального й індивідуального вдається виявити сенс цієї категорії та органічно залучити її в систему моделі культурного проекту.

Процес моделювання, який розгортається в культурному проекті, охоплює образи, символи, схеми, поняття, закони й інші засоби інтелектуально-емоційної виразності, за допомогою яких людина осягає світ у різних його вимірах і проекціях, потребує концептуального складу мислення. Іншими словами, це схильність і здатність людини до роздумів (рефлексії) над частковими фактами з точки зору загальних правил (принципів, законів). У технології моделювання відбувається певний розвиток наших уявлень про взаємозв'язок функцій зі структурами культурного проекту, який і можна розглядати поза посилянь на цей конкретний структурний механізм.

Розвиваючись «від функції до функції», технологія моделювання культурного проекту будується на основі відволікання від повного опису субстратів і внутрішніх причинних структур у певній соціокультурній ситуації. Отже, технологія моделювання функціонує у двох вимірах: *системі* та *середовищі*. У ході моделювання на базі двох об'єктів – системи і середовища – будується третій проміжний об'єкт: *система функціональних зв'язків*, яку ми в змозі розкрити з необхідною для цього завдання повнотою. Сутнісною підставою технології моделювання є безпосередній зв'язок системи «об'єкт – середовище», визначення їх функціональних зв'язків, які існують об'єктивно та відносно самотійно.

Як цілісна система технологія процесу моделювання проектів має структуру, елементи якої функціонують відповідно до свого призначення, керовані при цьому об'єктивними закономірностями суспільного розвитку, функціями та принципами. *Системно-структурний підхід* дозволяє розглянути процес моделювання культурних проектів з поділом його на такі структурні компоненти:

- соціальне замовлення;
- мета, зміст, форма, методи, засоби досягнення мети;
- суб'єкт, об'єкт;
- матеріально-технічне та кадрове забезпечення;
- коригування мети;
- кінцеві результати.

Технологічний процес моделювання соціокультурних проектів проходить такі етапи:

- *концептуалізація*: виділення проблеми, підбір назви проекту і його понятійного апарату;
- *цілепокладання*: створення ідеального образу кінцевого результату, постановка цілей, завдань;

- **ресурсозабезпечення**: визначення необхідних коштів, ресурсів, можливостей, людського фактору;
- **планування**: створення поетапного плану реалізації проекту;
- **реалізація**: здійснення відповідних дій та операцій з утілення;
- **рефлексія**: підбиття підсумків, фіксація ходу реалізації, аналіз позитивних і негативних аспектів.

Результатом цього процесу постає реалізований культурний проєкт, у якому викладено його зміст, взаємини між суб'єктом та об'єктом, їх особистісний характер, уся система виховного й освітнього впливів на аудиторію. Між уявною побудовою (проектуванням) майбутнього продукту діяльності і процесом її здійснення існує чіткий взаємозв'язок, що визначає не тільки увесь цикл трудової діяльності, а й структуру людини як об'єкта, члена аудиторії, присутньої на реалізації культурного проєкту.

Для технології моделювання соціокультурного проєкту принциповою є оптимальна можливість розкрити зміст засобами, формами та методами організаторського, методичного й управлінського видів діяльності. При цьому варто враховувати, що перед творцями культурного проєкту виникають багатофакторні, багатоцільові, багатоальтернативні ситуації, які неможливо вирішити засобами, методами й формами, які застосовували раніше. Неузгодженість дій між фахівцями та співробітниками, активом установ культури, що часом виявляється при підготовці чергового проєкту, спричинює негативні наслідки на довгий термін. Повсякденні оперативні наради, дефіцит часу через можливі конфлікти між членами колективу, постійне подолання труднощів, перешкод призводять до величезних втрат інтелектуальної та нервової енергії фахівців і співробітників установ культури в процесі організаторської діяльності. У зв'язку з цим, упровадження в практику технології моделювання культурних проєктів нових інформаційних методів, що дозволяють успішно вирішувати проблеми, описані вище, з мінімальними витратами часових і людських ресурсів, є конче необхідним та актуальним.

Моделювання дозволяє точно описувати систему самого процесу створення та коригування її компонентів. Особливо складним виявляється опис систем середньої та високої складності, їх функціонування. Наша нездатність дати простий опис, а отже, і забезпечити розуміння таких систем робить їх проектування і створення трудомістким і дорогим процесом та підвищує ступінь їх ненадійності.

Усе зазначене вище повною мірою стосується й проблеми розробки проекту (моделювання) у сфері культури.

З визначенням моделі тісно пов'язана позиція, з якої спостерігається система і створюється її модель. Ця позиція називається *точкою зору* цієї моделі. Наприклад, при моделюванні культурного проекту доцільно мати точку зору продюсера (замовника) або реципієнта проекту. Цю «точку зору» найкраще уявляти собі як позицію людини або об'єкта, через «кут зору» якого можна побачити систему в дії. З цієї фіксованої точки зору створюють узгоджений опис системи так, щоб модель поєднала всі компоненти. Проведений аналіз технології моделювання проектів показує, що цей процес є комплексною системною функцією, що містить у собі п'ять основних етапів: аналіз стану, формулювання цілей, репетиції, проведення проекту й аналіз реалізованого проекту.

Питання для самоперевірки

1. Як Ви розумієте концепцію мистецтвознавчих аспектів моделювання соціокультурних проектів?
2. Охарактеризуйте моделювання культурних проектів як ціннісно-орієнтований процес.
3. Які особливості моделювання проектів у сфері культури і мистецтв?
4. Сформулюйте соціальні й індивідуальні категорії в системі моделі культурного проекту.
5. Визначте основи технології моделювання соціокультурних проектів.
6. Назвіть етапи технологічного процесу моделювання соціокультурних проектів.
7. Охарактеризуйте засоби, форми та методи технології моделювання соціокультурного проекту.

Література: 5, 12, 21, 27, 37, 48.

3.3. Інноваційні моделі проектів-фестивалів Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал»

Фестиваль мистецтв — відносно молоде мистецьке явище, яке має чітку організаційну структуру і яскраво виражену соціокультурну динаміку. Його функціонування визначається складною комбінацією як внутрішніх, так і зовнішніх чинників, що враховують історію того чи іншого фестивалю мистецтв, особливості соціокультурного середовища, у якому цей фестиваль проводиться, специфіку призначених для експонування об'єктів і явищ. По всьому світу існує велика кількість фестивалів мистецтв, кожен з яких має власну концепцію, тематику та принципи відбору.

Сучасні фестивалі мистецтва можливо розподілити на різновиди за такими критеріями.

За видами мистецтва: театральні, музичні, кінофестивалі, фотофестивалі, фестивалі образотворчого мистецтва — найбільш поширені форми фестивалів мистецтв на сучасному етапі. Підрозділ фестивалів мистецтв за видами мистецтва є логічним принципом, що дозволяє зробити акцент, виділити той чи інший вид мистецтва з величезного різноманіття. Часом це поділ умовний, оскільки досить рідко той чи інший фестиваль зосереджується суто на певному виді мистецтва, не зачіпаючи інші. І все ж, як правило, у назві фестивалю позначений провідний вид мистецтва, на який орієнтується проект. Об'єднуючи різноманітні види мистецтва, сучасні фестивалі мистецтва являють собою новий тип синтетичного художнього простору, прагнучи своєю діяльністю впливати комплексно на всі органи чуття глядача.

Розподіл фестивалів мистецтв **за хронологічним принципом:** разові та періодичні: щорічні, бієнале (раз на два роки), триєнале (раз на три роки) тощо. Фестивалі, що проводять з певною періодичністю, мають низку переваг, на відміну від разових заходів. Регулярні мистецькі проекти дозволяють виробити певну концепцію, що сприяє зростанню їх іміджу, підвищенню рейтингу. Регулярні мистецькі фестивалі формують свою постійну глядацьку аудиторію, що робить подібні проекти очікуваними та популярними в середовищі споживачів мистецтва.

Серед бієнале — фестивалів, що проходять раз на два роки, явним лідером є Венеційська бієнале, яка задає установки й тенденції в сучасному мистецтві на наступні два роки після проведення чергової великої художньої виставки.

Важливо відзначити Стамбульську бієнале, яка здійснює діалог між західною і східною культурами, бієнале в Сан-Паулу, що проходила вже 25 разів і випробувана часом, та багато інших.

Триєнале – фестивалі мистецтв, які проводять раз на три роки. Цікавою була ідея організованої 1991 року в Харкові Міжнародної триєнале екологічного плаката та графіки «4-й Блок», яка потім кожні три роки збирала твори графіків і дизайнерів усього світу.

Поділ фестивалів мистецтв *за територією охоплення*: регіональні, державні та міжнародні. Більшість нині існуючих фестивалів мистецтв прагнуть набути статусу міжнародних проєктів: нелокальність, розширення меж дозволяють здійснити діалог між різними культурами, що сприяє інтеграції конкретної місцевої культури у світовий художній процес та розширює аудиторію проєкту.

За складом учасників: фестивалі дитячої творчості, фестивалі професійних митців, фестивалі аматорів, молодіжні фестивалі й ін. Фестивалі, орієнтовані на непрофесійних учасників: дитяча аудиторія, аматорські та самодіяльні групи, мають важливе значення, оскільки покликані популяризувати мистецтво в непрофесійному середовищі, а для молодого покоління є ще й підготовчою базою, свого роду стартовим майданчиком для можливого професійного майбутнього.

На сьогодні можна виділити низку особливостей, що відрізняють діяльність фестивалів від інших презентаційних форм.

По-перше, фестивалі об'єднують і синтезують у собі як традиційні форми презентації мистецтва, так і опосередковані (друковані видання, медіапроєкти, інтернет-проєкти). Будь-який масштабний проєкт має, крім серії експозицій, ще й певний набір допоміжних елементів для успішного позиціонування проєкту.

По-друге, фестивалі, маючи широкий діапазон подачі художнього матеріалу, активну міжнародну взаємодію та взаємовплив, сприяють загальному процесу глобалізації та комунікації, створюючи єдиний світовий культурний простір (*рис. 3*).

По-третє, ці форми засновують і створюють певні інститути, свого роду інструменти для більш успішного проведення проєктів. Ці організації не тільки координують проведення проєкту, а ще й аналізують його недоліки, а також планують подальший розвиток.

По-четверте, фестивалі стають загальною системою, створеною для підтримки художньої культури та формування нових ціннісних критеріїв у сфері мистецтва.



Рис. 3. Міжнародний фестиваль традиційних культур «ЕтноСвіт» у «Мистецькому арсеналі» як платформа для культурного обміну, інтеграції України у світовий культурний простір

Фестивалі мистецтв – особлива форма репрезентації мистецтва, яка існує та реалізує себе, передусім, за законами художнього видовища. Сучасні фестивалі мистецтв оголили проблеми виробництва великих культурних проектів, які нині є також загальними проблемами сучасної мистецької системи, підпорядкованої законам формування видовища.

Як зазначалося вище, найважливішим моментом у сучасному мистецтві є *зміна ролі глядачів* – з пасивних спостерігачів вони перетворюються в безпосередніх учасників мистецького процесу: у більшості мистецьких проектів наявні елементи інтерактивності. Глядач як співучасник художнього процесу стає співавтором художника, вступаючи з ним у творчий діалог. Нові форми сучасного видовища активно працюють на розмивання кордонів між глядачами та виконавцями, часом на вмисно стираючи межу, що розділяє їх, тим самим залучаючи перших до дії. Для публіки важливого значення набувають ті прояви художньої культури, які виконують функцію безпосереднього контакту. Ефект співучасті, співпереживання та співтворчості глядача – одна з найважливіших характеристик сучасного видовища.

Фестивалі мистецтва є втіленням соціальності сучасного актуального мистецтва, особливо коли порушують теми, що відображають найважливіші проблеми сучасного суспільства, серед яких: політика, демократія, постколоніалізм, глобалізація, урбанізація, міжнародний тероризм та ін.

Визначаючи фестиваль мистецтв як вид художньо-комунікаційного видовища, окреслимо ще раз одну важливу функцію цього багатопланового явища – його *синтетичність*. Масові культурні проекти являють собою складну сферу синтетичного мистецтва, у якій постають і поєднуються в новій смисловій і художній якості різні види й жанри музичного, драматичного, літературного, хореографічного та образотворчого мистецтва. Взаємопроникнення різних видів мистецтв часом проявляється настільки глибоко, що існують такі форми, які важко відокремити одну від одної. У будь-якому випадку рішення синтезу завжди диктується цілісним естетичним розумінням мистецького проекту. Фестиваль мистецтв є прикладом видовища, де організований художній простір, синтетичний по суті, народжується через нерозривний взаємозв'язок представлених художніх форм.

Фестиваль мистецтв є особливим типом художнього простору, у зв'язку з цим дослідження мистецького фестивалю як явища не можливе без звернення до цієї естетичної категорії.

Художній простір великого мистецького проекту проявляється на різних рівнях: художній простір як властивість будь-якого твору мистецтва і, водночас, як складна єдність і сукупність усіх представлених творів, що народжують принципово новий, якісно інший художній простір. Отже, художній простір фестивалю – це не «географічне» розташування експозиційного матеріалу у виставковому просторі, а складна вибудована структура, яка об'єднує різноманітні форми простору – від географічного до психологічного.

Р. Старр, один з провідних кураторів бієнале сучасного мистецтва, зазначає, що ми живемо у світі, який розмовляє мовою неону, відео й інших техногенних медіа, і це є характерною реалією нашого часу, визначальною в бутті сучасного мистецтва. В естетиці постмодернізму виникає неологізм *технообрази* (введений французькою дослідницею Г. Коклен), з розвитком новітніх технологій виникає *технологічне мистецтво* (дигітальне, синтезоване, віртуальне).

Особливістю сучасної культурної ситуації є значний розвиток мультимедійних мистецтв, які одночасно впливають на всі почуття глядача. Характеризуючи цю властивість сучасного мистецького життя, Б. Гройс вводить поняття *мультимедіальний*, що означає використання різних медіа в просторі одного твору [19]. Спираючись на цей термін, відзначимо, що бієнале є свого роду мультимедіальним інсценуванням, здатним повністю поглинути свого глядача. Розвиток і значне поширення мультимедійних мистецтв є одним із проявів об'єднання різних видів мистецтва.

Використання мови мультимедіа в сучасному мистецтві породжує новий простір взаємодії з явищами культури. Говорячи про медіамистецтво, ми маємо на увазі мистецтво, яке оперує «рушійними образами», насамперед, це «відео й кіноінсталяція, у яких рухомі образи презентуються, вводяться в контекст та оцінюються інакше, ніж у комерційній системі кіно і телебачення» [38, 141]. Зокрема, естетика постмодернізму зробила значний вплив на специфіку телебачення, оголосила своїм символом поліекран. «Розважальність, видовищність, серійність постмодерністської телевізійної культури змінили психологічні установки аудиторії. Телебачення стало симулятором споживання, дозволяючи будь-якому глядачеві шляхом перемикання каналів створити власну телепрограму відповідно до індивідуального смаку, настрою й потреби» [38, 141].

Виділимо такі основні *характерні ознаки фестивалю мистецтв*:

1. Фестиваль мистецтв є особливим типом художнього простору, який містить у собі різноманіття форм – від географічного до психологічного – і проявляється на різних рівнях – як у просторі одного твору, так і в контексті здійснення всього фестивалю, пов'язуючи всі складові елементи в неповторну внутрішню єдність.

2. Фестиваль мистецтв функціонує за законами видовища, в основі якого лежить емоційно-естетичний вплив на публіку. Мистецький фестиваль являє собою приклад художньо-комунікаційного видовища. Функція спілкування (комунікативна) не тільки проявляється як сполучна ланка між митцем і глядачем, а й полягає в консолідації, інтеграції спільності, породжуючи чинник публічності, масовості. Глядач є необхідним художнім компонентом, основною умовою функціонування фестивалю мистецтв як художньо-комунікаційного видовища.

3. Соціальність, відображення явищ суспільного життя та відповідність потребам, що характеризує певний момент розвитку суспільства, – ще одна необхідна умова існування фестивалю мистецтва.

4. Наявність гри, ігрового начала як властивості видовища, його основи, що породжує нові художні форми й проекти, які є найважливішим складником фестивалів мистецтв.

5. Зростання міст і процес урбанізації як стимул для розвитку та поширення фестивалів як суспільно значущого явища.

6. Синтетичність і взаємопроникнення художніх форм, які не лише є невід'ємною частиною будь-якого видовища, зокрема й фестивалю, але й дозволяють виникати принципово новому художньому простору.

Таким чином, фестиваль мистецтв визначається як велика мистецька подія, яка функціонує за законами художнього комунікаційного видовища та має низку характерних стійких ознак:

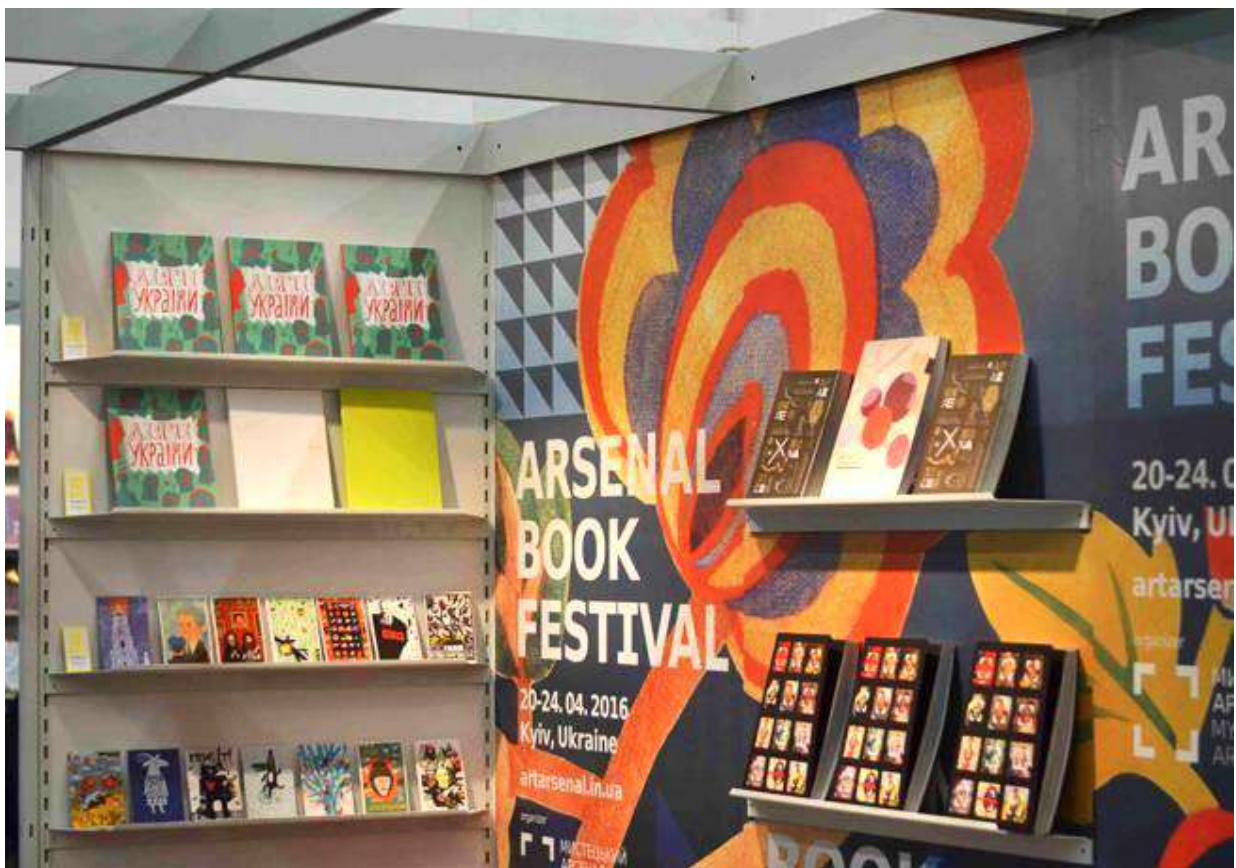
– **синтетичність**: взаємодія різних видів мистецтва в єдиному художньому просторі;

– **нелокальність**: взаємопроникнення різних культур і регіонів (рис. 4);

– **соціальна спрямованість**: осмислення актуальних проблем сучасного суспільства за допомогою мови мистецтва;

– **орієнтованість на глядацьку аудиторію**.

Усі ці та багато інших ознак у комплексі породжують складне поліфункціональне суспільно значуще явище – фестиваль мистецтв, який є ефективним засобом регуляції емоційного життя суспільства.



Український павільйон на Франкфуртському книжковому ярмарку (2016)



Виставка «Формування ідентичності» Національного музею Грузії, Історичного музею Тбілісі та «Kyiv Art Week» у «Мистецькому арсеналі» (2016)

Рис. 4. Мистецтво як засіб міжнародної комунікації

У житті сучасної людини видовище відіграє величезну роль, і протягом усього ХХ та початку ХХІ ст. його значимість зростала. Сучасне видовище прагне охопити найрізноманітніші види мистецтва та всебічно впливати на глядача.

Важливо відмітити, що в Україні є досвід високого рівня проведення міжнародних фестивалів сучасного мистецтва. Прикладом може бути Харківська муніципальна галерея – центр сучасного візуального мистецтва, який популяризує роботи митців, зокрема Харкова. За роки свого існування вона стала авторитетним і відомим центром сучасного мистецтва не тільки в Україні, а й за її межами.

В активі Харківської галереї більш ніж 500 виставок, кураторських проєктів, художніх акцій як у галереї, так і за її межами. Основні автори: художники Харкова та області, представники сучасного українського мистецтва – учасники престижних вітчизняних і зарубіжних виставок, які працюють у живописі, графіці, скульптурі, художній фотографії, арт-дизайні, нових медіа й інших техніках. Галерея створює власну колекцію сучасного мистецтва, яка на сьогодні нараховує близько 70 робіт митців з України, Росії, Ізраїлю, Узбекистану, Польщі, Німеччини, США. Створюючи простір для реалізації молодіжних проєктів, галерея сприяла старту нових імен українського contemporary, серед яких: О. Полященко, А. Іванова, А. Волокітін, Г. Зінковський, Р. Мінін, А. Бикова, А. Клейтман та ін.

Один з провідних проєктів, проведених Муніципальною галереєю, «**Non Stop Media**» – фестиваль молодіжних проєктів, один з піонерів у цій сфері, який існує з 2003 року. «Non Stop Media» – це ціла низка різнопланових культурних подій, головною з яких є виставка молодих художників – номінантів фестивалю. Головне завдання фестивалю – стимулювати молодих авторів до проєктної творчості в руслі сучасного й «актуального» мистецтва. Молоді митці мають продемонструвати професіоналізм, проєктне мислення, новаторство, подолати художні та соціальні табу.

Обмінна програма резиденцій – проєкт галереї, який спрямований на динамічний мультикультурний розвиток молодого художника. Проєкт здійснюється спільно з містом Кошице (Словаччина). З 2011 року художники з Харкова й Кошице на місяць «міняються» містами, щоб заглибитися в культуру іншої країни та зробити за підсумками резиденції свій персональний проєкт.



Рис. 5. Театральна вистава «Особливі» – спільний проект Громадського телебачення, Благодійного фонду «Мистецький арсенал» і театру «Паростки», мета якого формувати толерантне ставлення до людей з інвалідністю

«Ніч музеїв» – всесвітня акція, організаторами якої в Харкові є Муніципальна галерея, а також «Street-Art Fest» – урбаністичний фестиваль вуличного мистецтва, який демонструє взаємодію міського простору й художника.

Теоретичною основою розроблення змісту та форм реалізації мистецьких проектів «Мистецький арсенал» слугували концепції часопростору й синтезу мистецтв постмодерної культури, оскільки просторові та часові категорії, уявлення про простір і час стають ключем до розуміння особливостей культурної епохи.

Фестиваль як сучасне видовище прагне охопити найрізноманітніші види мистецтв і впливати на всі органи чуття глядача, що й обумовлює його синтетичність. Найскладнішою формою презентації сучасного мистецтва є проведення регулярних масштабних міжнародних фестивалів.

Одним з основних завдань фестивального проекту Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал» Київської бієнале «*Arsenale 2012*» стала легітимізація, тобто зміна ставлення до художньої культури в суспільстві, можливість включити українське художнє співтовариство в інтернаціональну структуру та продемонструвати його в контексті цієї структури. Реалізація подібного проекту, з урахуванням масштабів і складності його проведення, уже є великою вдачею для України.

Гідно впоравшись із першим проектом бієнале, комплекс «Мистецький арсенал» став справжнім міжнародним центром – культурним, мистецьким і духовним (рис. 5, 6).

«*Книжковий Арсенал*» – інший щорічний міжнародний літературно-мистецький фестиваль НКММК «Мистецький арсенал», який проходить у м. Києві з 2011 року, об'єднуючи літературу й інші види мистецтва в єдиному просторі. Нарощуючи міжнародну складову, залучаючи нових партнерів і слідуючи за найсучаснішими тенденціями культури та книговидавничого ринку, використовуючи міждисциплінарний і синтетичний підходи, книжковий фестиваль як проект «Мистецького арсеналу» приділяє особливу увагу культурно-освітньому компоненту в спілкуванні з реципієнтами.

В основу мистецько-освітнього проекту НКММК «Мистецький арсенал» «*Арсенал ідей*» покладені теорії культурного тексту, а також розробки стосовно самопроекування особистості в контексті постнекласичної науки (Н. Чепелева) та ідеї освітніх інноваційних програм для дітей «Spark!Lab» (Т. Едвардс).



Рис. 6. Презентація арт-виставки «Чисте мистецтво»
у «Мистецькому арсеналі» (2017)

Фестиваль «Арсенал ідей» покликаний об'єднати та продемонструвати найбільш ефективні та прогресивні напрацювання в освітній сфері, включаючи проблему освіти дітей з особливими потребами, широку палітру інноваційних підходів до позашкільної освіти в Україні, сфокусувати презентації цих напрацювань на тематиці творення, миру та гармонії, шляхах і перспективах, що ведуть до зміни нашого життя та вдосконалення навколишнього світу (рис. 7). Здійснення цього проекту сприяє творчому й інтелектуальному розвитку дітей і підлітків, заохочує через гру до художньої, наукової та винахідницької діяльності, надає поштовх до здобуття освіти й усвідомленого вибору майбутньої професії.

В українській мові слово *бієнале* має два роди. Використання того чи іншого роду залежить від явища: виставка – жіночий рід або фестиваль – чоловічий рід. Це слово має латинське походження і позначає подію, що відбувається двічі – «*bi*» – два (триєнале – тричі). Сьогодні це поняття асоціюється, передусім, з міжнародними виставками сучасного мистецтва, однак охоплює також широкий спектр фестивалів кіно, театру, музики, танцю, архітектури тощо, котрі проходять кожні два роки.

Бієнале традиційно відбуваються у великих містах – столицях і світових культурних центрах. У сфері сучасного мистецтва бієнале – важлива подія, що дає можливість художникам представити себе та свою країну на міжнародній арені. За участь у бієнале запрошені художники не отримують платню.

Щоразу конкретна бієнале має офіційну тему, якою об'єднано всі проекти, представлені в її межах. Крізь призму цієї теми бієнале представляє творчість своїх співвітчизників міжнародній аудиторії та водночас знайомить вітчизняну публіку зі світовим мистецтвом. У підготовці та проведенні такої масштабної події бере участь велика кількість спеціалістів, однак відповідальним за все є *комісар бієнале*. Ключовою ж фігурою бієнале є *куратор*, на роль якого обирають видатну особистість, митця або мистецтвознавця, відомого своєю творчою та громадською діяльністю. Куратор розробляє ідею, тему та концепти бієнале, здійснює добір учасників, затверджує програму.

Зазвичай бієнале проходить не лише в одній центральній локації, а по всьому місту. Паралельні програми бієнале мають на меті оптимізувати діяльність усіх місцевих мистецьких інституцій, аби бієнале стала справжньою культурною подією для міста. Тривалість її – до кількох місяців. Сьогодні у світі існує понад 60 мистецьких бієнале.



Тактильні роботи з колекції «Мистецького арсеналу»



Інклюзивна програма «Музей, відкритий для всіх»

Рис. 7. «Мистецький арсенал» як простір для реалізації арт-проектів для всіх груп відвідувачів

Першою і найвідомішою бієнале є Венеційська, заснована 1895 року як *Міжнародна художня виставка міста Венеції*. Сьогодні Венеційська бієнале є однією з головних у світі та містить також щорічний Венеційський кінофестиваль і фестивалі архітектури, що відбуваються в парні роки – художня бієнале проходить у непарні. Участь «Мистецького арсеналу» у 55-й бієнале сучасного мистецтва 2013 році складалася в роботі з кураторами українського павільйону О. Соловйовим і В. Бурлакою. У павільйоні були представлені роботи Г. Зінковського, М. Рідного та Ж. Кадирової.

Другою, після Венеційської, з'явилася бієнале в *Сан-Паулу* в Бразилії. Ця бієнале була створена 1951 року за прикладом Венеційської. З 1973 року в Сан-Паулу проводять також Міжнародну бієнале архітектури та дизайну. До трійки найперших входить також *Сіднейська бієнале* (Австралія), заснована 1973 році. Провідною в царині сучасного мистецтва є *Берлінська бієнале*, що з'явилася відносно недавно – 1998 року, але швидко набула ваги й авторитету, щоразу визначаючи подальший напрям розвитку мистецтва. Кожна з цих арт-подій має експериментальний контекст.

Серед найвпливовіших міжнародних виставок сучасного мистецтва – також *«Документа» («Documenta»)*, яку відносять до бієнале, хоча вона відбувається раз на п'ять років. «Документа» була заснована 1955 року в німецькому місті Кассель з метою продовження традиції авангардистських виставок в Німеччині, перерваної нацистами.

Ще одна важлива бієнале сучасного мистецтва – *«Маніфеста» («Manifesta»)*. Це підкреслено європейська бієнале, хоча представляє роботи художників з усього світу. «Маніфеста» – ровесниця Євросоюзу, створена 1996 року Європою після падіння Берлінської стіни. Щоразу ця бієнале проходить у різних містах Європи, упроваджуючи принципи децентралізації та некорумпованості. «Маніфеста» вважається бієнале переважно молодого мистецтва, що популяризує новітні кураторські та мистецтвознавчі практики.

Величезна різноманітність художніх форм, представлених в експозиції будь-якого бієнале сучасного мистецтва, утворює особливий тип художнього простору, що об'єднує різні види мистецтва на різних рівнях: окремо взятого твору, прагнення до об'єднання мистецтва з іншими феноменами культури й формами суспільної свідомості, тяжіння до синтетичності як властивості сучасної культури.

Тож простір бієнале сучасного мистецтва є унікальним прикладом одночасного прояву локального (у межах одного твору) і глобального (весь арсенал мистецьких проектів на території бієнале) різноманіття сучасного мистецтва.

У кінці ХХ ст. традицію бієнале підхопили також країни колишнього соцтабору та пострадянського простору. ***Бієнальний рух в Україні*** почався ще до того, як Україна стала незалежною державою. Одним з найперших бієнале можна назвати бієнале «Імпреза» – міжнародну виставку творів сучасного мистецтва, зокрема живопису, скульптури, асамбляжу та графіки, що проводилась кожні два роки в Івано-Франківську з 1989 по 1997 рік. Перша міжнародна бієнале «Імпреза-89» зібрала на своїй території 205 учасників з більш як 400 претендентів. На цю подію художники відібрали понад 700 із 3000 робіт. Участь брали 17 країн-учасниць і 8 республік колишнього СРСР.

В Одесі Перша бієнале сучасного мистецтва відбулася 2008 року, друга – за два роки. Якщо на першу – допускали твори всіх охочих, то в другій брали участь лише одесити. Третю бієнале планували здійснити ще 2012 року, але переїзд Музею сучасного мистецтва міста Одеси в нове приміщення, а потім політична й економічна криза в країні призупинили цей процес.

2012 року відбулася Перша Київська міжнародна бієнале сучасного мистецтва «Arsenale 2012». Її куратором був Д. Елліотт, комісаром – Н. Заболотна (на той час – генеральний директор Національного культурно-мистецького комплексу «Мистецький арсенал»). Мрії українського арт-середовища про власне бієнале стали актуалізовуватись ще з початку 2000-х років. Поштовхом стало й те, що 2001 року Україна дебютувала своїм окремим павільйоном на 52-й Венеційській бієнале. 2001 року художники, критики й чиновники від мистецтва побачили, що воно таке – бієнале сучасного мистецтва, збагнули, який статус має сучасне мистецтво у світі.

І лише з появою проекту «Мистецький арсенал» ця мета була актуалізована, оскільки Україна отримала унікальну виставкову площу, яка відразу дала можливість залучити до переговорів кураторів топ-рівня (додатки 3–5). Об'єднання приватних і державних ініціатив стимулювало виникнення великого проекту для України – ***Першої Київської бієнале сучасного мистецтва «Arsenale 2012»*** (м. Київ, 17 травня – 31 липня 2012 р.).

На момент створення «Arsenale 2012» у світі існувало вже понад 200 бієнале сучасного мистецтва. І важливо було на їхньому тлі не загубитися, знайти своє обличчя, адже в кожній помітній бієнале – своя специфіка. Також необхідно було вписатися в міжнародний календар і водночас враховувати момент додаткового інтересу, яким мав стати європейський чемпіонат з футболу – Євро 2012.

Бієнале – це ще й індустрія, яка безпосередньо залежить від концепції, обраної куратором, від його геополітичних уподобань, вибору окремих творів. Наприклад, куратор Першої Київської бієнале сучасного мистецтва Д. Елліотт побачив Київ як перехрестя історичного та сучасного на шляху різноманітних цивілізаційних культурних потоків, однак вирішив наголосити саме на перетині Сходу та Заходу. Тому майже половина учасників «Arsenale 2012» були художниками з Далекого Сходу – Китаю, Японії, Кореї, Казахстану.

Спираючись на вивчений організаторами «Arsenale 2012» досвід легендарних бієнале у Венеції і Сан-Паулу, «Маніфести» і «Документи» в Касселі, творчий колектив «Мистецького арсеналу» прагнув створити проект, який би посів таке саме гідне місце у світовій художній культурі, як попередні західноєвропейські (додаток 2).

Проведенню події такого масштабу для України передували вісім складних місяців підготовки, які стали серйозним іспитом для комісара бієнале українки Н. Заболотної та куратора бієнале британця Д. Елліотта. За кілька днів до відкриття захід був на межі зриву, переважно через українську бюрократію та малі терміни для підготовки. Крім того, попередній бюджет виставки складав всього 4 млн доларів, хоча рівень запрошених художників був найвищий (для порівняння – бюджет Венеціанської бієнале – більш ніж 10 млн доларів).

На міжнародній арт-бієнале «Arsenale 2012» близько 100 українських та іноземних художників презентували 250 творів, 40 з яких – це нові роботи, зроблені спеціально для «Arsenale 2012». Серед авторів – арт-зірки першої величини. Основна експозиція була представлена в культурно-мистецькому комплексі «Мистецький арсенал» та ще на 35 майданчиках по всьому місту Києву, де були реалізовані різні спецпроекти. Таким чином, однією з найважливіших мистецьких подій 2012 року можна назвати дебют Першої Київської бієнале сучасного мистецтва «Arsenale 2012».

Тема головного проекту «Arsenale 2012» – «Найкращі часи, найгірші часи. Відродження та апокаліпсис у сучасному мистецтві». Це є своєрідним посиланням на відомий художній твір Ч. Діккенса «Повість про два міста», головні події якого розгортаються під час Французької революції. Ідеться про осмислення реалій світу, у якому ми всі живемо. На Київській бієнале були художники з різних континентів: серед учасників – митці з Китаю, США, Кореї, Росії, Польщі й інших країн. Основний проект бієнале підготував куратор Д. Елліотт, який мав багатий досвід у проведенні подібного роду заходів. До Києва він запросив знаних і молодих художників – тих, хто визначав обличчя мистецтва початку ХХІ ст.

Комісар Першої Київської бієнале Н. Заболотна, відзначаючи видатну роль мистецько-культурного комплексу «Мистецький арсенал» у здійсненні проекту бієнале, на відкритті цієї визначної мистецької події зазначила, що «Мистецький арсенал» – це амбітний проект, що має створити нові стандарти в культурному житті України, із масштабними арт-заходами, розрахованими на міжнародний резонанс. Мистецтво має силу надихати та будувати мости, а мета бієнале – перенести мистецький і культурний спадок України на світову арену. Н. Заболотна також підкреслила, що одним з основних завдань Київської бієнале стала легітимізація, тобто зміна статусу художньої культури в суспільстві і владних структурах, оскільки саме через таку визначну подію можна пояснити глядачеві цілі та сенс цього виду мистецтва. Бієнале необхідно було для консолідації українського художнього співтовариства: оскільки вітчизняні ресурси обмежені, художники намагалися сконцентрувати в одному просторі всю критичну масу актуального мистецтва. Тому структура цього бієнале відрізнялася від інших бієнале: крім основного, було представлено близько тридцяти спеціальних і двадцяти паралельних проектів. І нарешті, важливою складовою цього заходу стала реінтеграція: можливість заново включити українське художнє співтовариство в інтернаціональну структуру і продемонструвати його в контексті цієї структури.

Незважаючи на складнощі в процесі підготовки та проведення, «Arsenale 2012» не лише відбувся, але й пройшов з успіхом. Про подію втішно написали провідні закордонні ЗМІ, а відвідуваність усього за два місяці досягла 135 тис. осіб (Венеційську бієнале, яку проводять більш як 100 років і вважають головним художнім майданчиком світу, за шість місяців того самого року відвідали 410 тис. гостей).

Організаторами «Arsenale 2012» стали Міністерство культури України, Київська міська державна адміністрація, Державне управління справами та комплекс «Мистецький арсенал». Площа експозиції головного проекту – близько 15 000 кв. м. Структура проекту складалася з головного та спеціального проектів, теоретичної платформи й паралельної програми. Також було видано каталог бієнале.

Головний проект бієнале є кураторським проектом, що створювався під керівництвом британського куратора Д. Елліотта. В експозиції були презентовані всі наявні види сучасного мистецтва: від традиційних живопису, фото та скульптури до об'ємних інсталяцій і медіапроекцій. Роботи створені спеціально для проекту або ж відібрані куратором серед останніх творів художників – тож головний проект презентував найактуальніше сучасне мистецтво світу. Відбір робіт здійснював лише куратор бієнале згідно з темою події «Найкращі часи, найгірші часи. Відродження та апокаліпсис у сучасному мистецтві».

Д. Елліотт – куратор, який керував кількома найбільш новаторськими й динамічними світовими музеями сучасного мистецтва. Зараз він є консультантом з питань розвитку нового Сучасного центру мистецтв у центрі Гонконгу (Китай). Д. Елліотт – директор-засновник Художнього музею Морі в Токіо (2001–2006), перший директор Стамбульського музею сучасного мистецтва (Istanbul Modern, 2007) і художній керівник 17-ї Сіднейської бієнале (2008–2010). З 1998 до 2004 року був Почесним президентом Ради CIMAM (Міжнародний комітет музеїв і колекцій сучасного мистецтва), а з 2009 року є Почесним головою Triangle Arts Network (Лондон).

Д. Елліотт – історик культури, який цікавиться сучасним мистецтвом, російським авангардом і візуальною культурою Центральної та Східної Європи, Азії і незахідного світу з кінця XIX ст. до нашого часу. З початку 1980-х років він виступив куратором великої кількості новаторських виставок, головною метою яких була інтеграція незахідного, особливо азійського мистецтва, до західного сучасного мистецтва.

Над художнім стилем Київської бієнале «Arsenale 2012» працювало Лондонське бюро Дж. Барнбрука, що розробляло шрифти, а також корпоративний стиль проекту. Текстова частина графічного дизайну – це робота з кириличними шрифтами, а візуальні форми – це чотири стихії («плоть», «в ім'я порядку», «неспокійний сон», «невтомний дух»), які підкреслили основну тему проекту бієнале (додаток 2).

Ідея художньої бієнале – будь-якої, не важливо, де вона відбувається, – у тім, аби презентувати мистецтво «в моменті», у теперішньому часі. Бієнале – це подія, яка має дати людям зрозуміти, що мистецтво є частиною їхнього життя, складником їхньої реакції на навколишній світ. З усвідомленням цього працювати над візуальною айдентикою такого проекту – надзвичайно цікаве завдання, адже тоді основною метою є залучити людей до цього процесу, а не створити якусь елітарну подію «не для всіх».

Звичайно, команда «Arsenale 2012» мала акцентувати на моменті, коли відбувається виставка. Але разом з тим виставка – це частина ширшого погляду на суспільство, складник самого суспільства.

«Arsenale 2012» відбувся як авторитетний проект, якому можна довіряти в сенсі компетентного, широкого погляду на те, що нині відбувається в сучасному мистецтві, а також на те, що відбувалося раніше.

Спеціальний проект бієнале «Подвійна гра» було здійснено під керівництвом відомих українських і польських кураторів – Олександра Соловйова та Фабіо Кавалуччі. Головним акцентом спецпроекту стала презентація світові творчості найцікавіших молодих українських і польських митців.

У проекті взяли участь близько 60 молодих українських і польських художників. Експозиційна площа спеціального проекту – 8000 кв. м. До речі, деякі роботи з цього проекту склали основу майбутньої колекції сучасного мистецтва музею, який має відкритися в «Мистецькому Арсеналі» після повного завершення реконструкції. Спеціальний проект «Подвійна гра» українських і польських художників мав міждисциплінарний та процесуальний характер, де візуальне мистецтво постало у взаємодії з архітектурно-просторовими інсталяціями, перформансами, музичним і відеоакомпанементом. Більшість робіт спеціально зроблені для «Arsenale 2012» у режимі work in progress.

Українські та польські творчі команди вирішили аранжувати загальний простір другого поверху «Мистецького арсеналу» – одночасно в перехресному міксі, форматі активної дії та ситуативних художніх ігор з «подвійним дном». Експозиційна інсталяція, запропонована українськими архітекторами з «Групи предметів» і польськими архітекторами – «Centrala Designers Task Force», застосовували як загальну просторову систему, не тільки «побудовану», але й таку, що маркує простір, адже це впливає із самої природи архітектури Арсеналу і пропонує перегляд простору відповідно до усвідомлення взаємодії та співпраці.

Головною ідеєю події було використання поняття гри як точки відліку, пов'язаної з назвою проекту. Гра є певним жанром художнього висловлення та конструювання контекстів, що нагадує пошук єдності протилежностей, як у філософській притчі Г. Гессе про «Гру в бісер» – це плетіння метатексту, образно-наративний синтез соціальної, інтелектуальної, культурної, національної площин. Мета полягала в тому, щоб знайти глибинний зв'язок між явищами, які належать до абсолютно різних, на перший погляд, царин – «що на що схоже». І, безумовно, люди насправді більш схожі між собою, аніж нам здається, попри зовнішні ментальні бар'єри, схожі на рівні глибинних структур мислення.

Українсько-польський спеціальний проект допоміг знайти точки дотику та позначити зони ідентичності, відмінності і спорідненості. Обидві країни поділяють частину спільної історії: ще зовсім у недалекому минулому, за часів радянського табору, держави були нібито «ідеологічно» ближчими одна одній, а нині є державами-сусідами з дещо різним культурним тілом.

Діалогічна гра двох культурних ідентичностей не може відбуватися без контрверсій. Різні вектори політичного розвитку, різні версії неолібералізму, різні культурні, духовні й релігійні цінності. Щоб поєднати всі ці суперечності, потрібно було створити штучну, спровоковану ситуацію, яка за принципом «рентгену» поступово відкривала б глибинні смисли, висвітлювала те, що не є на поверхні. У грі простіше переступати кордони. Адже гра, за М. Гайдеггером, – це «мова трансценденції». І не тільки щодо переходу від трансцендентного досвіду до іманентного плану буття. Це правило легкого переходу діє й на рівні звичних життєвських матерій. Основне завдання – правильно розпізнавати суперечність. По-перше, як таку, по-друге, як полюс певної єдності. Виставка розкрилася, ніби бінарний, подвійний файл, файл із подвійним змістом.

Учасниками спеціального проекту «Подвійна гра» стали:

- | | |
|------------------------------|---------------------------|
| – APL 315 (Україна); | – З. Лібера (Польща); |
| – Група SOSka (Україна); | – А. Мольска (Польща); |
| – П. Альтхамер (Польща); | – А. Надуда (Україна); |
| – А. Белов (Україна); | – Л. Наконечна (Україна); |
| – Б. Бурска (Польща); | – Ф. Орловські (Польща); |
| – М. Вайда (Україна); | – С. Петлюк (Україна); |
| – А. Волокітін (Україна); | – О. Ройтбурд (Україна); |
| – Г. Зіньковський (Україна); | – С. Рябченко (Україна); |
| – Д. Галкін (Україна); | – О. Сай (Україна); |

- К. Гнилицька (Україна);
- «Група предметів» (Україна);
- І. Гусєв (Україна);
- О. Давіцкі (Польща);
- Е. Двурнік (Польща);
- Д. Іванов (Україна);
- Ж. Кадирова (Україна);
- Р. Кушміровські (Польща);
- Група «Централа» (Польща);
- Анка і Вільгельм Саснал (Польща);
- І. Світличний (Україна);
- Я. Сенкевіч (Польща);
- М. Сосновска (Польща);
- Я. Станішевські (Польща);
- Група «УБІК» (Україна);
- І. Чічкан (Україна);
- Т. Каєнної (Україна);
- А. Кахїдзе (Україна);
- Група КНДР (Україна);
- Група Танц Лабораторіум (Україна).

Куратор Д. Елліотт прискіпливо відібрав представників українського та зарубіжного арту, які розробили у своїй творчості різні аспекти теми «Найкращі часи, найгірші часи. Відродження та апокаліпсис у сучасному мистецтві» (рис. 8).

Акцентуємо на найвідоміших зарубіжних художниках, які взяли участь у бієнале. Китайський художник Ай Вейвей показав роботу «Голови Зодіаку, або Коло тварин» (2011), що складалася з 12 бронзових скульптур. «Голови Зодіаку, або Коло тварин» – це перероблення 12 бронзових голів із фонтана-годинника часів династії Цін, що стояв у парку Юань Мін'юань у Пекіні.

Група AES+F, одна за найбільш відомих і комерційно вдалих російських арт-груп, яка існує з 1987 року, презентувала роботу «Allegoria Sacra» (2011). Ця інсталяція – це п'ятиканальне відео, де художники намагаються відрефлексувати печальний кризовий стан сучасного суспільства за допомогою яскравих гламурних образів.

Аїда Макото – сучасний японський художник – представив свою роботу «Гори кольору попелу» (2009–2011), виконану акриловими фарбами на полотні. Ця робота якнайкраще сполучає популярне уявлення про традиційне японське мистецтво з темою, запропонованою куратором Д. Еліотом. На зображенні ніби з містичного туману виступають гори кольору попелу, які при ближчому розгляді виявляються тілами службовців японських компаній, «білих комірців», які працюють часто понаднормово, без відпустки, повалених у величезні купи.

Японська художниця Чігару Шіюти надала для експозиції інсталяцію «Після сну» (2011). Яйой Кусама – японська художниця і письменниця – представила роботи з типовим для неї орнаментом, який своєю яскравою божевільністю привідкриває світ після кінця світу (додаток 2).



Скульптурна група «Голови Зодіаку, або Коло тварин», автор – Ай Вейвей



Інсталяція «Allegoria Sacra» групи AES+F



Аїда Макото, «Гори кольору попелу»

Рис. 8. Реалізація теми «Arsenale 2012» «Найкращі часи, найгірші часи. Відродження та апокаліпсис у сучасному мистецтві» у творах митців

Чой Джонг Хва – всесвітньовідомий корейський художник і дизайнер – продемонстрував скульптуру «Золотий лотос» (2012) та інсталяцію «Космос» (2011).

На «Arsenale 2012» можна було побачити роботу узбецького митця В. Ахунова «Алея суперзірок 2008–2012», де на червоній доріжці були розміщені символічні портрети останніх диктаторів сучасності, по яких можна було потоптатися. До Києва свої арт-інсталяції та проекти привезли німецькі митці Л. Бекер, А. Еріксон, М. Везелі й епатажний Д. Бок. Останній представив у Києві свою ексцентричну відеоінсталяцію в кафкіанському стилі «Monsieur et Monsieur», де Бок активно руйнує межі театральної вистави, мистецтва відео й інсталяції.

Багато цікавих робіт представили українські митці, які взяли участь у Першій Київській бієнале сучасного мистецтва «Arsenale 2012». Передусім, це М. Малишко – митець, що належить до найстаршого покоління українських художників. Він не отримав широкого визнання за радянських часів, оскільки його нефігуративний живопис, так само, як і дерев'яні скульптури, був «неформатом» для загальноприйнятого тоді соцреалізму. За свої скульптурні роботи М. Малишко став лауреатом Премії Першої Київської бієнале сучасного мистецтва у номінації «Відкриття «Arsenale 2012».

М. Маценко – живописець, який живе й працює в Києві та Черкасах. У творчості Маценка легко вбачається дослідження національної ідентичності. У своїх творах художник представляє вигадані об'єкти (вони часто базуються на спогадах автора), які в підсумку репрезентують різноманітні національні стереотипи. На «Arsenale 2012» митець представив дві роботи із серії «Мистецтво належить народу», спеціально створені для виставки.

А. Савадов – один із ключових представників Нової хвилі, художник, який значно вплинув на історію українського сучасного мистецтва. Він представляв Україну на 49 Венеційській бієнале. На «Arsenale 2012» Савадов підготував два нових масштабних полотна «Східний маяк» і «Аврора – дівчина, що несе прапор» – багатофігурні мальовничі постмодерні інсценізації, у яких легко вгадується незмінний стиль художника.

В. Цаголов – одна з головних фігур сучасного українського мистецтва, художник покоління, яке вийшло на старт наприкінці 80-х років та увійшло до історії актуального мистецтва під назвою «Нова хвиля». Головна спрямованість творчості Цагорова – міфологія масової культури і кіно як головна релігія сучасності. Для «Arsenale 2012» митець створив нове живописне полотно «Привид революції».

О. Кулік – російський художник українського походження, постійний учасник провідних світових виставок (Венеційська бієнале, Стамбульська бієнале та бієнале в Сан-Паулу). Представник радикального перформансу 90-х, відомий як «людина-собака». Останнім часом його арт-проекти набули іншого спрямування та пов'язані із концептом просторової літургії, що, за словами самого художника, є свідченням нового етапу в його творчості. 2009 року митець поставив «Вечірню Діви Марії» Клаудіо Монтеверді в театрі Шатле. На «Arsenale 2012» він продовжив розпочатий 2009 року проект і представив відеоінсталяцію, засновану на творі Монтеверді «Vespers of the Sacred Virgin».

У межах «Arsenale 2012» відбулася головна інтелектуальна подія року, а саме «Теоретично-дискусійна платформа» бієнале: серія дискусій та обговорень найактуальніших проблем сучасного мистецтва, що проходила під керівництвом знаного куратора та мистецтвознавця К. Дьоготь.

У роботі теоретичної платформи бієнале взяли участь провідні світові теоретики мистецтва, філософи, культурологи й арт-критики. Проведено два круглих столи на найактуальніші теми щодо сучасної культури із українськими та міжнародними доповідачами. Після закінчення та за результатами першого круглого столу сформувалася виставка в Малій галереї «Мистецького арсеналу».

У результаті здійснення програми дискусійної платформи й за матеріалами заходу було видано книги українською й англійською мовами. Книги надруковані в авторитетному голландському видавництві ВАК, а ці видання продають у книжкових крамницях музеїв світу та розповсюджують у культурних інституціях Європи.

Сама по собі реалізація подібного проекту в «Мистецькому арсеналі», з урахуванням масштабів і складності його проведення, уже є великим досягненням для України. Але для подальшого успішного існування української бієнале необхідно враховувати ті недоліки, які були допущені під час здійснення першого проекту. Наприклад, відсутність інтернаціонального розмаху: очевидна необхідність більш чіткого продумування та побудови експозиції й наділення більшої уваги репрезентативній, пізнавально-інформаційній, популяризаційній і навчально-просвітницькій складовим. Ще одним недоліком бієнале було деяке наслідування провідних світових арт-форумів, а для успішного існування української бієнале необхідно виробити власну концепцію, підкреслити ідентичність і характерні особливості, які виділяли б її із загальної маси. Відзначимо, що бієнале обов'язково повинна тривати надалі, інакше сама її ідея буде знівельована.

Спираючись на зібраний і проаналізований матеріал з Першої Київської міжнародної бієнале сучасного мистецтва «Arsenale 2012», можемо зробити низку висновків.

Проект бієнале має стратегічне значення для розвитку культурної інфраструктури держави. В усьому світі аналогічні арт-форуми приваблюють до країни-організатора десятки та сотні тисяч туристів. Саме організація бієнале ще наприкінці ХІХ ст. врятувала Венецію від економічного занепаду, повернула їй престиж у туристичній галузі і створила імідж мистецького центру всесвітнього значення. Таке у світовій практиці є не винятком, а загальноприйнятою політикою культурного й економічного відродження, з одного боку, а з іншого – введення країни-організатора до магістрального культурно-мистецького процесу. Так, німецька «Documenta» – арт-проект, який у середині ХХ ст. перетворив зруйнований війною провінційний Кассель на справжню Мекку для шанувальників мистецтва. Останніми роками все більшого масштабу набувають нові арт-форуми в далекосхідних країнах, приваблюючи сотні тисяч глядачів з найвіддаленіших куточків. Поза всякими сумнівами, ці заходи та високий міжнародний інтерес до них програмно змінюють внутрішню ситуацію в регіонах, де їх проводять: від структуризації культурної політики, пожвавлення мистецького життя до модернізації туристичної інфраструктури.

Місією Першої Київської бієнале «Arsenale 2012» було зафіксувати Україну на світовій культурно-мистецькій мапі. Україна підійшла до певного культурного рубікону, відчуваючи гостру необхідність у подоланні часом маргінальної позиції українського мистецтва щодо глобальних арт-процесів. Метою «Arsenale 2012» було сформулювати уявлення про українське мистецтво як повноцінне художнє явище зі специфічним історико-культурним контекстом, що є частиною світового мистецького процесу. Очевидно, що для розкриття ситуації, яка склалася довкола українського мистецтва останніми десятиліттями, необхідно було створити прецедент, який був би цікавий для міжнародної культурної спільноти, і бієнале для цього було максимально відповідним форматом.

Специфіка формату «Arsenale 2012» полягала в тому, що це був один з небагатьох арт-форумів у світі, ініційованих саме культурно-мистецькою інституцією. Оскільки в Україні до останнього часу не було інституції, яка могла б претендувати на статус візитної картки країни, комплекс «Мистецький арсенал» як ініціатор наймасштабнішого мистецького проекту в державі має шанс заповнити цю нішу. В останні роки завдяки своїй активній діяльності проект «Мистецький арсенал»

вийшов на провідні позиції в культурній сфері, а у свідомості українців закріпив за собою статус головного мистецького центру країни. Гідно впоравшись із першим проектом бієнале, «Мистецький арсенал» став справжнім «місцем сили» – культурної, мистецької, духовної. Сьогодні власне він представляє Україну на міжнародному рівні у вищій лізі світового художнього життя. Саме зараз приходить усвідомлення того, наскільки важливим для України стало започаткування такого грандіозного проекту, як «Arsenale 2012». Очевидно, він не може бути разовою акцією, відтепер необхідно прагнути, щоб і надалі Україна ставала центром тяжіння для світової арт-спільноти.

Міжнародний фестиваль «Книжковий Арсенал». «Книжковий Арсенал» – щорічний міжнародний літературно-мистецький фестиваль, який проходить у м. Києві з 2011 року. Перший «Книжковий арсенал» пройшов з 28 травня по 1 червня 2011 року в Національному культурно-мистецькому комплексі «Мистецький арсенал» і складався з двох основних компонентів: традиційної виставки-ярмарку книжок, де було представлено актуальне книговидання (літературу non / fiction, мистецькі книги, art book, дитячу літературу, електронні та аудіокниги, художню літературу) і насиченої програми «навколо книжкових» подій. У межах другої складової фестивалю пройшли: майстер-класи, лекції, диспути; міжнародні виставки art book, коміксів і книжкової ілюстрації; різноманітна програма подій для дітей і батьків; велика благодійна акція до Дня захисту дітей; поетичні та музичні перформанси, концерти, кінопокази; марафон автограф-сесій, зустрічі з відомими письменниками, перекладачами, критиками, художниками; презентації найцікавіших нових книг і проектів українських та іноземних видавництв; бізнес-зустрічі, пітчинг-сесії видавців та авторів; спільні спецпроекти з українськими й міжнародними мас-медіа, фестивалями, видавництвами. Особливістю літературно-мистецького «Книжкового Арсеналу», тим, що відрізняє його від інших літературних фестивалів в Україні, є синтез мистецтв. Так, важливою подією Першого фестивалю «Книжковий Арсенал» стала зустріч відвідувачів з видатним українським композитором В. Сильвестровим, його творчістю та філософією митця XXI ст.

8 квітня 2014 р. у «Мистецькому Арсеналі» відкрився IV Міжнародний фестиваль «Книжковий Арсенал» – найпанорамніша подія в Україні, що об'єднала літературу й інші види мистецтва. Особливість «Книжкового Арсеналу» в тому, що він пропагує погляд на книгу не лише як на певний культурний продукт, але і як на важливу частину ширшого культурного процесу, сучасного стилю життя. Місія фестивалю – популяризувати читання, створити актуальний, міждисциплінарний контекст навколо книги, стимулювати розвиток українського книго-

видання шляхом міжнародного обміну, підтримати сучасну інтелектуальну й мистецьку книгу, відобразити спорідненість літератури з іншими видами творчості: візуальним мистецтвом, кіно та музикою. Фестиваль тривав до 13 квітня 2014 року.

Фестиваль «Книжковий Арсенал» 2014 року був 5-денним насиченим марафоном подій для різноманітних аудиторій за участі 100 видавництв, книжкових проєктів і міжнародних партнерів; він пропонував широкий вибір художньої, дитячої, non-fiction і мистецької літератури та найкращу атмосферу для інтелектуальних покупок і відкриттів. Ярмарок відвідало близько 40 тисяч читачів.

«Книжковий Арсенал» 2014 року не випадково розпочався разом з улюбленою киянами «Французькою весною», адже вперше фестиваль вітав почесного гостя – Францію – країну, з якою Україну пов'язує чимало культурних традицій, фігур, історій та ідей. Французький інститут і Посольство Франції в Україні запросили 10 почесних гостей, серед яких, зокрема, Д. Фонкінос – один із популярних сучасних французьких письменників, автор роману «Ніжність». На літературних франкофілів очікували презентації нових книг, кінопокази, лекції, зустрічі та круглі столи.

У межах фестивалю відбулося понад 200 подій, його відвідали близько 30 відомих письменників, впливових літературних діячів та інтелектуалів із 10 країн. Міжнародними партнерами фестивалю були Гете-Інститут в Україні, Австрійський культурний форум, Чеський центр у Києві, Польський інститут в Україні.

Українська літературна програма «Книжкового Арсеналу», окрім традиційних презентацій книжок від видавництв і читань, мала декілька важливих особливостей. Передусім, це освітня програма лекторію, сфокусована не лише на нових виданнях, але й на передпрем'єрних презентаціях книжок, і низка дискусій про літературні тенденції і проблеми, що вималювались протягом 2013–2014 років. Зокрема, частину програми було присвячено темі взаємин письменника та держави, політики, ідеології, цензури, громадських протестів, війни. Крім того, «Книжковий Арсенал» продовжив формат публічних подіумних інтерв'ю, який набув значної популярності та став «родзинкою» фестивалю в минулі роки (у межах проєкту «Обмін речовин» розмовляли Ю. Андрухович і Т. Прохасько, Л. Дереш і Ю. Іздрик, С. Жадан та І. Карпа, О. Забужко й І. Померанцев, В. Неборак та І. Малкович, А. Курков і Ю. Винничук, О. Ройтбурд і Б. Херсонський та інші митці).

2014 року на фестивалі також була подібна «програма-в-програмі», але з посиленням медійним акцентом: письменники спілкувалися з авторитетними журналістами.

Спеціальна філософська програма «Pastiche Project» – лекції, воркшопи, покази кінофільмів і роликів, філософський «мерчандайзинг». Філософія була представлена й у попередні роки «Книжкового Арсеналу» на рівні персоналій, тем і подій. Проте ця її репрезентація відбувалась у межах інших полів: літературного, культурологічного, критичного.

У межах IV «Книжкового Арсеналу» сучасне українське філософське поле було представлене якщо не всіма, то багатьма його авторами та диспозиціями: від зовсім молодих проєктантів, до тих інтелектуалів, без яких сучасна українська культура вже є немислимою. Потреба в смисловому прочитанні українських подій, свідком яких став увесь світ, є очевидною, як ніколи. Це загострення не залишилося непоміченим, призвівши до переформулювання теми філософського блоку зі спокійної рефлексії про «читання і письмо» на «інтелектуальні образи Майдану: між революцією і війною». Адже якщо філософія не живе сучасністю, вона помирає в інертності інституцій.

«Нова хвиля сучасного арт-самвидаву» – видавничо-лекційний проєкт «Niіce» незалежної некомерційної платформи для молодих авторів. Завдання проєкту на «Книжковому Арсеналі»:

- створення тимчасового коворкінгу, відкритого простору для зустрічей, дискусій, презентацій митців;
- започаткування створення сучасного українського архіву художнього самвидаву, арт-книг і «зинів» (скорочення від magazine);
- публікації молодих авторів, які широко демонструють розмаїття ідей, стилів і технік, презентація цих публікацій;
- демонстрація практичного світового досвіду самвидаву;
- налагодження діалогу й узгодження співпраці українських молодих авторів з європейськими видавцями, представниками культових незалежних книгарень Берліна, Лондона (Motto, Self Publish Be Happy, TiPiTin та ін.).

Проєкт «Pictoric» – майданчик для спілкування художників, видавців і широкої публіки, яка цікавиться книжковою ілюстрацією. Виставка за підтримки Польського інституту в Києві та Інституту книги в Кракові містила роботи сучасних українських і польських графіків, студентів з художніх академій Києва, Кракова, Вроцлава та Варшави.

Під час імпрези відбувались творчі зустрічі, лекції та презентації проектів, пов'язаних з ілюстрацією та видавничою справою. Почесні гості з Польщі – М. Восік, І. Хмелевська та П. Павлак – провели творчі майстер-класи та лекції на тему польської сучасної книжкової графіки. На проекті працювала бібліотека.

На виставці «11 світів. Сучасна чеська ілюстрація для дітей» своїми творами відповіли на цілу низку питань такі учасники – автори молодшої та середньої генерації:

- | | |
|-----------------|-----------------|
| – Д. Бьом; | – І. Франта; |
| – К. Єріє; | – Р. Фучікова; |
| – Л. Ломова; | – В. Халанкова; |
| – Г. Міклінова; | – П. Чех; |
| – П. Нікл; | – П. Шмалец. |

Ішлося про спорідненість світів коміксів і традиційної ілюстративної техніки, а також про роботу сучасних ілюстраторів із техніками колажу й асамбляжу, про добросусідські взаємини ілюстрації з карикатурою, з мультфільмами, текстильним виробництвом. Один з учасників виставки Д. Бьом провів майстер-клас з ілюстрації та дитячий захід «Намалюй комікс!».

Секція графічної прози «Даогопак» (видавництво «Nebeskey») провела виставку-ярмарок мальованих історій і графічної прози та презентацію довгоочікуваного другого тому графічного роману-блокбастера «Даогопак: шляхетна любов», майстер-класи й автограф-сесію творців мальованих історій, турніри з настільних ігор, подарунки та сюрпризи для дітей.

Спеціально до відкриття «Книжкового Арсеналу» було задіяно новий простір інноваційного освітнього проекту для дітей і підлітків «Арсенал ідей» – «Art&Book», наповнений тематичними інсталяціями й арт-об'єктами. Програма трьох інших лабораторій проекту – мистецької, наукової й інноваційної – також запропонувала юним відвідувачам різноманітні активності, пов'язані з книгою та читанням. Дитячий майданчик «Мистецького арсеналу» містив не лише читання казок і віршів, книжкові інсталяції, творчі майстер-класи та виставки дитячих ілюстраторів, дискусії дитячих видавців, але й мав спеціальний фокус у програмі: «Свобода. Читати, думати, знати, жити вільно». Народжені вільними, сучасні діти, можливо, більш чітко, ніж дорослі, відчувають, що невільна людина не здатна бути ані щасливою, ані захищеною, ані впевненою у своєму майбутньому.

Відтак ціла низка заходів для дітей на «Книжковому Арсеналі» була присвячена темі свободи в літературі, творчості, думках і вчинках. Адже бути вільною людиною – це не лише зовнішня ознака, але й внутрішній духовний вибір. Спеціальні гості брали участь у фестивалі: польська письменниця Й. Ягелло і російський ноумен, педагог і популяризатор науки для дітей І. Колмановський. Також протягом усього фестивалю відбувався благодійний збір книжок для дітей, позбавлених батьківської опіки, дитячих лікарень, реабілітаційних центрів і хоспісів.

Спеціальна програма кінопоказів була розроблена в партнерстві з Національним центром Олександра Довженка до 100-річного ювілею режисера й письменника. На відкритті «Книжкового Арсеналу» відбувся кінопоказ фільму «Сумка дипкур'єра» (реж. О. Довженко, 1927) у межах циклу музичних кіноперформансів «Коло джиги» із живим музичним супроводом гурту «Zapaska». Протягом фестивалю розроблялася ретроспектива «Утопічний спадок українського радянського кінематографу».

Фестиваль нової музики – спеціальна вечірня програма сучасної класичної музики «Книжкового Арсеналу». Партнер фестивалю агенція «Ухо» презентувала серію концертів відомих на весь світ сучасних композиторів і виконавців з України, Великої Британії, Італії та Росії. Зокрема, відкрив фестиваль аудіовізуальний перформанс проекту Book і художниці Дарії Кузьмич. Також у програмі були заплановані чотири фортепіанні концерти, зокрема були виконані унікальні твори: британський віртуоз Марк Нуп, записи якого видають на багатьох поважних лейблах, серед яких Sub Rosa і Wergo, зіграв нову інтерпретацію «Першої книги прелюдій» К. Дебюссі і твір сучасного англійського композитора Л. Крейна, а український піаніст Є. Громов презентував перший монографічний концерт авангардного петербурзького композитора О. Кнайфеля.

«Місто Київ» – проект у співпраці «Книжкового Арсеналу» і Книгарні «Є» – серія заходів, присвячених київському тексту в літературі й міським (власне, київським) повсякденним практикам. Київ яскраво засвідчив, що здатний бути мостом поміж епохами, культурами, регіонами, окремими людьми. Під час літературних читань, розмов, лекцій своїм баченням столиці, її мешканців поділилися письменники, історики-києвознавці, культурологи, соціологи, громадські діячі. Увагу, зокрема, було приділено тому, яким Київ постав під час майданних подій і як може змінюватись після пережитого.

У квітні 2016 року, до Всесвітнього дня книги й авторського права, у культурно-мистецькому комплексі «Мистецький арсенал» відбувся VI міжнародний фестиваль «Книжковий Арсенал», що об'єднав у собі літературу з іншими видами мистецтва. Місією «Книжкового Арсеналу» 2016 року було сприяти розвитку українського літературно-мистецького середовища та книжкового ринку шляхом міжнародного обміну й поширення найкращих світових практик. У центрі уваги фестивалю була культурна модернізація, самоосвіта й популяризація читання. Фестиваль «Книжковий Арсенал» представив книгу не лише як інтелектуальний продукт й атрибут сучасного стилю життя, але і як сферу для інновацій, що активно взаємодіє з іншими креативними мистецькими індустріями.

Уже традиційно у квітні 2017 року в культурно-мистецькому комплексі «Мистецький арсенал» відбувся VII Міжнародний фестиваль «Книжковий Арсенал» – культурний проект, що об'єднав літературу, інші види мистецтва й освіту в єдиному просторі.

Нарощуючи міжнародну складову, залучаючи нових партнерів і слідуючи найсучаснішим тенденціям культури та книговидавничого ринку, фестиваль, водночас, прагнув сфокусуватися на одній темі, аби якнайкраще представити її через літературу, інші види мистецтва й освітні практики. 2017 року в центрі творчої рефлексії проекту була природа сміху, його багатолітність і визначальна роль у кризові часи, те, як ми сміємося сьогодні, коли звичний світ дезінтегрується, і проблема, чи можна взагалі сміятися в такі часи. Фокус-тема фестивалю «Книжковий Арсенал» під назвою «Сміх. Страх. Сила» об'єднала дискусії про політичний карнавал, чорний гумор і явища, з яких сміється український і світовий інтернет-простір. Важливим приводом для визначення теми стала 175-річниця з часу виходу повного видання «Енеїди» І. Котляревського – яскравого прикладу української гумористичної культури.

Програма фестивалю запропонувала поглянути на цей текст через театральну візію (завдяки новій версії вистави «Енеїда» харківського театру-студії «Арабески»), перформанси (завдяки мультимедійній лекції-колажу Ю. Андруховича з елементами котляревщини), візуальну складову (завдяки тематичним виставкам ілюстрацій, плакатів, карикатур тощо), гастрономічний акцент (усі дні фестивалю для відвідувачів діяла вишукана ресторація «Еней» зі спеціально розробленим меню).

Фестиваль презентував розширену міжнародну програму, у якій узяли участь понад 50 літературних діячів, митців із США, Канади, Великої Британії, Японії, Швейцарії, Норвегії, Швеції, Німеччини, Франції, Польщі, Латвії, Чехії, Грузії, Бельгії, Румунії й інших країн.

2017 року «Книжковий Арсенал» започатковував традицію запрошувати до України великі світові літературні фестивалі. Першим гостем у межах цієї спецпрограми став Бірмінгемський літературний фестиваль (за ініціативи Британської ради в Україні), який брав участь у «Книжковому Арсеналі» із багатоплановою кураторською програмою, яка передбачала перформативну, освітню, дослідницьку та клубну складові. Також серед гостей фестивалю були: Д. Макелрой (США), А. Мельничук (США), Д. Коу (Велика Британія), Ф. Голер (Швейцарія), М. Поллак (Австрія), З. Каранович (Сербія), К. Шльогель (Німеччина), А. Фрішке (Польща), А. Хьоглунд (Швеція), Ї. Гаїчек (Чехія), Д. Саттер (США), А. Сульберг (Норвегія) та ін.

Фокус дитячої програми було визначено як «Про читання і про читання: читати і думати». У подіях, об'єднаних цією темою, було запропоновано говорити про читання як складову розвитку критичного мислення, про книжки в освіті, практику промоції читання й стан критики дитячої літератури, про дитячі книжки жанру нон-фікшн, про книжки на складні теми-виклики. Крім того, на відвідувачів, як завжди, чекав оновлений простір інноваційно-освітнього проекту для дітей і підлітків – «Арсенал ідей».

Уже традиційно на роль куратора фестивалю запросили відомого письменника. Свою програму представив Ю. Андрухович, а 2017 року О. Забужко запропонувала розмову на 4 дії з О. Токарчук (Польща), А. Мельничуком (США), Г. Йогенінг (Німеччина) і С. Сингаївським (Україна), які ділилися думками про те, що може література у світі, який зненацька перестав бути зрозумілим, у світі, де стрімголов згортаються зони комфорту, війни спалахують без оголошення, а кризи стрясають країну за країною.

Музична програма фестивалю була представлена міжнародним проектом експериментальної електронної музики та медіа-арту «ЕМ-VISIA» за участі митців з Франції, Великої Британії, Польщі й України, програма якого була сфокусована на підкреслено «високотехнологічних» творах, таким чином демонструючи безперервний зв'язок музичного мистецтва та наукового знання. Програми концертів і майстер-класів «ЕМ-VISIA» охопили широкий жанровий спектр сучасної електронної музики – від концертних творів композиторів академічної електроакустичної музики, аудіовізуальних перформансів, сонорних інсталяцій до виступів музикантів експериментальної електронної музики, відеоарту.

Кураторкою музичної програми була А. Загайкевич – відома композиторка, кураторка електроакустичних проєктів, викладач Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, авторка музики до фільмів «Мамай», «Поводир», «Жива ватра», «Будинок “Слово”».

Завжди використовуючи міждисциплінарний і синтетичний підходи, фестиваль «Книжковий Арсенал» як проєкт «Мистецького арсеналу» щороку приділяє особливу увагу візуальному компоненту – від стилю, запропонованому арт-директором А. Соломадіною, до найсвіжіших дизайнерських тенденцій у зонах фестивалю й програмі самвидаву. Зокрема, утретє був проведений конкурс найкращого книжкового дизайну в співпраці з «Goethe-Institut» в Україні за підтримки Франкфуртського книжкового ярмарку, фонду «Buchkunst», проєкту «Читомо», місія якого – вплинути на естетичний рівень видавничого продукту України та промотувати його у світі. Спільно з проєктом П. Гудімова та Д. Клочко «Українська візуальна книга» пройшов цикл подій, на яких розгорнулася дискусія про візуальну книгу, українські видання про мистецтво, фотокниги, артбуки – усе те, що поки не усвідомлене як ринковий напрям і сегмент креативної економіки в Україні.

Виставки «Книжкового Арсеналу» глибше розкрили фокус-тему фестивалю – «Енеїда Базилевича» (про витворення «козацького міфу» в першому українському графічному романі), «Один кілометр Перцю» (про радянську специфіку сміху), «Вернер Клемке. Нестандарт», «Оноре Дом'є – батько французької карикатури» (про німецькі й французькі особливості карикатур), А. Сагайдаковський «Слухай уважно» (іронічне висміювання повсякдення), виставка плакатів молодих графічних дизайнерів «Сміх. Страх. Сила», міжнародна виставка ілюстрації «До річч, життя чудове». Окрім того, були ще представлені й інші виставкові проєкти: робота-присвята пам'яті О. Плитки-Сорохан «Грушівка» (організатор проєкту – Щербенко Арт Центр), «TheROOM» (кураторка – Н. Гайда).

З огляду на постійний посилений інтерес відвідувачів до нон-фікшн-літератури, книг з особистісного розвитку, з одного боку, і зростання цього сегменту в українських видавництвах – з іншого, було ініційовано проведення майданчика «Нон-фікшн» – для переговорів, презентацій відповідної літератури та зустрічей із соціально активними підприємцями.

Серед важливих акцентів фестивалю – благодійні, перформативні проєкти, виставки ілюстрацій та артінсталяцій, кінопокази. Також було продовжено тему попередніх фестивалів щодо шрифтової політики («Жива каліграфія»), нових коміксів і графічних романів («Територія

графічної прози)), нестандартного осмислення власного досвіду («Club of Creative Philosophy»), специфіки функціонування малих книгарень («Просування книжок засобами медіа»). Продовжили на фестивалі й розмову про літературу національних меншин, які проживають поруч з українцями («Роми: (не)відомі»), про фантастику і міфологію (спеціальний проект «ЕнейВерсум»).

Отже, міжнародні фестивалі «Книжковий Арсенал», які є постійною складовою соціокультурної діяльності та проектування інституції «Мистецький арсенал», стали важливою подією Києва й усієї України, що повертають суспільство до філософії постійного читання та сприйняття мистецтва, виховання культури реципієнта й спілкування з видатними постатями мистецтва сучасності. Зокрема, фестивалі включають зустрічі з видатними діячами як української літератури, так і музичного мистецтва (В. Сильвестров, А. Загайкевич, Є. Громов та ін.). У межах «Книжкового Арсеналу» було здійснено разом з видавництвом «Дух і Літера» проект «Валентин Сильвестров. Музика поезії», де відбулася прем'єра твору В. Сильвестрова на слова Т. Шевченка «Піснеспіви».

Мистецько-освітній фестиваль «Арсенал ідей». Методологічною основою розроблення мистецько-освітнього проекту «Арсенал ідей» у «Мистецькому арсеналі» слугували теорії культурного тексту (праці Ю. Лотмана, А. П'ятигорського, А. Флієра). Слідом за Ю. Лотманом вважаємо, що саме уявлення про культуру як про текст відкриває безмежні можливості для аналізу будь-якого явища культури. Зазначена теза стала основою розроблення мистецько-освітнього проекту для дітей і підлітків «Арсенал ідей». Синтезом сенсу, символу й норми є текст, який як елемент континууму відкриває найбільш універсальне та багат шарове структурування часопростору. Текст – це безліч артикульованих просторів і часів зі своїми «входами» й «виходами». У часопросторовому континуумі культури текст постає як символічна структура реальності і текст як «письмо», мова. Можна сказати, що «малий текст» книги моделює «великий текст» – текстовий устрій буття культури як цілісності, як життя взагалі. Проект «Арсенал ідей» і подано реципієнтам як тексти культури різних видів мистецтв, які слугують універсальним посередником у процесах соціокультурної комунікації юного покоління, його творчого зростання в ході художнього моделювання часопростору культури міста, регіону, країни, світу.

Також в основу освітньо-мистецького проекту «Арсенал ідей» покладено розробки стосовно *самопроектування особистості*, які в контексті постнекласичної науки постають як здатність людини діяти за власним задумом, проектом відносно власного майбутнього (проект життя) і власної особистості (проект особистості), який стає провідною домінантою реалізації планів і намірів. Мета самопроектування – сформувати особистісний проект розвитку, що передбачає створення життєвої стратегії, програми, обрання життєвої перспективи, а також засвоєння способів особистісного зростання та втілення їх як в особистісному проекті, так і в проекті власного життя. Ідеальний проект бажаного розвитку буде сама особистість на основі власного життєвого й узагальненого соціокультурного досвіду. Він є базисним центром смислоутворення, що дозволяє вибудувати життєві стратегії та сформувати плани перспективи та програми особистісного розвитку й утілити їх у життєвих практиках.

Отже, розроблення програми «Арсеналу ідей» спирається на запропоновану Н. Чепелевою *структуру особистісного проекту*, що передбачає:

- створення «задуму себе», тобто конструювання Я-можливого, або Я-бажаного, або ж Я-ідеального;
- створення схеми або сюжету подальшого життя й себе в ньому;
- реалізацію цього задуму шляхом вибудовування, а також конструювання власної ідентичності.

Проект базується на соціокультурних зразках, а також на наявній в особистості концепції себе і свого життя, яка, з одного боку, задає зміст проекту, з іншого – вибудовує обмеження задуму та можливості його реалізації.

Визначимо основні етапи особистісного самопроектування:

- 1) вибудовування протопроєкту як задуму себе бажаного на основі осмислення особистого досвіду та вимог соціуму;
- 2) створення проекту-орієнтиру, що здійснюється завдяки аналізу варіантів себе бажаного та відкиданню альтернативних проєктів;
- 3) проектування подій, які сприятимуть реалізації власного задуму (подієвий проєкт);
- 4) вибудовування сюжету майбутнього життя, який сприятиме реалізації особистого задуму (життєвий проєкт);
- 5) створення програми реалізації життєвого проекту на основі особистісних трансформацій залежно від внутрішніх і зовнішніх смислових реалій (проект зміни особистісних характеристик).

Невичерпним семіотичним ресурсом для самоосмислення та самопроектування особистості є тексти культури, оскільки в них зафіксовані соціокультурні норми, програми, способи освоєння реальності. «Інакше кажучи, тексти культури є одним з універсальних засобів саморозуміння, самоідентифікації та саморозвитку. Насамперед, це стосується оповідальних текстів (наративів). При цьому дискурсивний простір, з одного боку, є умовою стабільності культури, оскільки створювані в ньому тексти є носіями культурної традиції. З іншого боку, створюються умови для виникнення нових культурних сенсів і, відповідно, породження нових культурних повідомлень.

У результаті здійснення 2012 року комплексом «Мистецький арсенал» проекту «Spark!Lab» і набутого міжнародного досвіду 2013 року в межах комплексної Інноваційної програми розвитку для дітей і молоді було започатковано новий освітньо-мистецький проект для дітей «Арсенал ідей» – інтерактивний простір із широкою освітньою програмою, що поєднала мистецтво, науку й інновації.

Фестиваль «Арсенал ідей» – це регулярний міждисциплінарний освітній і культурний проект для дітей, підлітків, молоді та сімейного відвідування, інтерактивна виставка-презентація нових освітніх тенденцій, проектів і програм, яка зацікавить широке коло фахівців у сфері освіти й науки, культури та мистецтва, бізнесу, представників соціальної сфери, громадських організацій та ініціатив.

Фестиваль «Арсенал ідей» покликаний об'єднати й продемонструвати найбільш ефективні й прогресивні напрацювання в освітній сфері, у науці та мистецтві, широку палітру інноваційних підходів до позашкільної освіти в Україні. Разом з тим, потрібно було сфокусувати презентації цих напрацювань на тематиці творення, миру та гармонії, шляхах і перспективах, що ведуть до вдосконалення навколишнього світу. Оскільки Україна та світ зазнають потужних змін, формуються нові цінності й усвідомлення того, що майбутнє – у руках дітей, адже саме молодь є рушійною силою, спроможною на якісні зміни.

Новітні підходи до вирішення глобальних проблем людства починаються з інноваційної освіти дітей, адже вона є основою гармонійного світосприйняття та розвитку особистості. Саме тому мета фестивалю «Арсенал ідей» – відкрити нові можливості для розвитку молодшої генерації українців, наповнити життя дітей позитивними емоціями, радістю творчості, пізнання й отримання нових вражень.

Фестиваль «Арсенал ідей», зосередивши на одній території велику кількість цікавих, різноманітних за формою та змістом активностей, дозволив продемонструвати ефективність використання нових форм позашкільного навчання дітей і зацікавив не лише широку аудиторію відвідувачів, але й професійну спільноту – фахівців сучасних освітніх центрів, музейних інституцій, громадських ініціатив, науковців і митців, які спрямовують свою діяльність на розвиток позашкільної освіти в Україні. Під час фестивалю «Мистецький арсенал» перетворився на розмаїтий гомінкий майданчик для пізнання світу, а неповторна атмосфера виставкового простору під старовинним склепінням спонукала до розвитку креативного мислення, творчості, дружнього пізнавального сімейного дозвілля.

Фестиваль «Арсенал ідей» представив систему підпросторів: «музеїв / мистецтва / науки / освіти / літератури / театру / музики / медіа / спорту / туризму / ігровий».

Одним з основних напрямів фестивалю став міжмузейний проект, який презентував освітні програми українських музеїв, стимулюючи створення цими закладами нових освітніх активностей для дітей і родин. Проект передбачав створення спеціальної гри-квесту, яка об'єднала освітні та мистецькі активності кожного з музеїв у захоплюючих маршрутах для юних допитливих дослідників. Міжмузейний проект дозволив продемонструвати цілий пласт нових напрацювань освітнього напрямку в музейній і виставковій сфері, представив культурні інституції як унікальне та, разом з тим, відкрите й гармонійне місце для корисного сімейного дозвілля, щоб сьогодні діти все активніше долучалися до мистецького простору. Передбачалося, що відвідування музею стане природньою формою пізнавального відпочинку, цікавою пригодою, яка дозволить набути корисні знання, отримати естетичне задоволення, розвинути творчі здібності, креативність, розширити світогляд. Реалізація міжмузейного проекту в межах дитячого освітнього фестивалю була особливо своєчасною, адже впровадження інноваційних дитячих освітніх програм тільки отримує своє становлення, культурна сфера в Україні потребує активних змін, а питання розвитку альтернативної освіти є надзвичайно актуальним для нашої країни.

Важливою частиною програми фестивалю «Арсенал ідей» став «Форум нової освіти». Це проект, у якому дорослі й діти говорили на рівних – відкритий простір, де діти стали безпосередніми учасниками заходу, отримали можливість поспілкуватися з експертами, висловити свої думки й ідеї, які стали важливою основою для подальшого обговорення проблематики у фаховому середовищі.

Програма форуму містила п'ять тематичних секцій:

- 1) «Я і мистецтво»;
- 2) «Я і філософія»;
- 3) «Я і наука»;
- 4) «Моє право на нове майбутнє»;
- 5) «Нові можливості».

У роботі кожної секції взяли участь експерти – провідні фахівці сфери освіти, митці та громадські діячі. Учасники форуму об'єдналися задля того, щоб поставити в центр спілкування дітей і спільно з ними працювати над системою, яка матиме унікальний підхід до кожної дитини та дозволить отримувати задоволення від навчання, запропонувати нові ідеї й рішення в освітній сфері, поділитися кращим українським і міжнародним досвідом.

Фестиваль представив найбільш ефективні й прогресивні напрацювання в освітній сфері, нові освітні тенденції, проекти та програми, широку палітру інноваційних підходів до позашкільної освіти в Україні.

Учасники фестивалю підготували понад 500 заходів. На відвідувачів заходу чекала весела й пізнавальна атмосфера – творчі уроки з мистецтва, цікаві інтерактиви в просторі музеїв, простір науки та робототехніки, дослідницькі хакатони, кінопрограма та театральні вистави, школи юних журналістів, фотографів, кінодокументалістів, школи вокалу та хореографії, різні чемпіонати, майстер-класи від школи діджеїнгу, вуличний парк археологічних досліджень, спеціальна програма для дітей з особливими потребами і навіть – дипломатична гра для дітей «Моделювання ООН».

Важливою складовою фестивалю «Арсенал ідей» було продовження благодійного проекту «Мистецького арсеналу» – «Арсенал добрих справ». Цього разу програма фестивалю передбачала унікальні заняття для дітей з особливими потребами, а також безкоштовне відвідування фестивалю для організованих груп дітей, позбавлених батьківської опіки, дітей-переселенців зі Сходу України.

До Міжнародного дня захисту дітей відбулося свято добра та справедливості «Ми – однакові», де діти з особливими потребами проявили свої безмежні таланти.

«Простір мистецтва» представив унікальний спецпроект «Абстракція та рух», який став логічним продовженням попередніх колаборацій Арт-центру «Я Галерея» П. Гудімова та Благодійного фонду «Мистецький арсенал».



Рис. 9. Освітній фестиваль «Арсенал ідей»: секція мистецтва та науки

Спецпроект став результатом роботи із дітьми від трьох до десяти років, ще одним фактом дитячого монументального живопису, представленим серією великоформатних робіт. Цей досвід став стимулом роботи в полі абстрактного експресіонізму без жодних обмежень і зволікань, а в арсеналі юних художників традиційно були полотна різних форматів, фарби, пензлі, валики та матеріали, які дозволили максимально вільно підійти до втілення задуму (рис. 9).

Мистецький проект «Абстракція та рух» не обмежився лише експозицією робіт, включивши в себе ще й активності від художників – майстер-класи А. Логова «Швидкість» та унікальної авторської студії «Aza Nizi Maza» «Створення світу» М. Коломійця (м. Харків), а також бесіди про мистецтво із куратором К. Носко.

Крім того, «Простір мистецтва» презентував освітній проект «Клуб історії мистецтва: XX століття» команди «Щербенко Арт Центру», спрямований на розвиток візуальної грамотності, ознайомлення з творами художників і стильовими течіями XX ст., які діти досліджували через актуальні ідеї того часу. На фестивалі діти вивчали образи, до яких звертались художники-авангардисти, фігуру художника і його взаємозв'язок з історичним контекстом, створювали роботи в стилі:

- | | |
|----------------|---------------|
| – А. Матісса; | – В. Татліна; |
| – П. Пікассо; | – Д. Поллока; |
| – К. Малевича; | – Е. Ворхола. |

Проект художниці І. Озаринської «Сказав / Заперечив» представив інсталяцію, схожу на абстрактний лабіринт, створений із чорного та білого, що надав максимальний контраст і навів аналогію з опонентом і пропонентом у публічній дискусії. У створенні мистецьких творів для фестивалю також узяли участь провідні українські художники О. Науменко, Д. Подольцева, С. Западня.

«Простір “Книга”» представив унікальну виставку найкращих книжок для дітей з особливими потребами з колекції Міжнародної ради з дитячої та юнацької книги (IBBY) для дітей з особливостями розвитку за підтримки Посольства Швейцарії. Студія каліграфії для дітей і підлітків «Арт і Я» запропонувала всім охочим інтерактивну освітню програму й виставку «Жива каліграфія» від кращих майстрів, насичену пізнавальними лекціями з історії розвитку писемності, практичними майстер-класами з різних стилів української, європейської та східної каліграфії.

Видавничо-поліграфічний напрям НТУУ «КПІ» надав можливість усім охочим спробувати стародавнє ремесло книжкової справи. Також простір представив виставку ілюстрацій видатних письменників України від Клубу ілюстраторів «Pictoric» і проект творчої майстерні «Малювці» «Шевченко. Перший погляд», який запропонував оригінальне дитяче бачення однієї з наймогутніших постатей української культури.

«Простір “Музика”» запропонував дітям відвідати школи вокалу, хореографії та підготувати спільний виступ, побачити виставку музичних інструментів від компанії «C. Bechstein», дивовижні експонати техніки різних часових періодів і різних країн світу в межах музично-мистецького проекту «Еволюція ді-джеїнгу» від компанії «Deluxe Sound» і відвідати щоденну вечірню дискотеку від юних ді-джеїв школи «PRODJ».

Музична сцена запропонувала цікаві вистави, мюзикли, виступи театральних колективів. У межах фестивалю відбувся П'ятий – ювілейний – Міжнародний дитячий фестиваль «ОКешкін джаз», створений у Києві 2010 року, який став ключовою подією для підтримки та розвитку дитячої виконавської майстерності. На дводенному джазовому святі юні солісти виступили разом з професійними джазовими музикантами – учасниками стейдж-бенду та спеціальними гостями фестивалю. Також увазі глядачів було представлено естрадну виставу у виконанні дітей і підлітків «Моє містечко», присвячену опануванню власного світу, пошуку важливих речей, які надають неповторності кожній особистості.

У «Просторі “Медіа”» дитяча телешкола «АБО» надала можливість дітям спробувати себе у ролі телеведучого або журналіста, узяти участь у майстер-класі з техніки мовлення та майстерності телеведучого, підготувати цікаву авторську програму, зробити репортаж з місця події та професійно взяти інтерв'ю.

Центр науки та мистецтва «DIYA» провів освітні та розвивальні заходи: лекції та воркшопи, презентував «Школу фотографії». Творча група «Червоний собака» ознайомила відвідувачів з кропіткою роботою мальованої анімації, сучасною цифровою анімацією і її втіленням в інтерактивних іграх.

Також у межах фестивалю з великим успіхом пройшов Перший Всеукраїнський чемпіонат з настільної гри «ABALONE» та фотопроєкт «Хвилина щастя» від організації «Teenergizer».

З 5 по 9 квітня 2017 року в комплексі «Мистецький арсенал» відбувся III фестиваль «Арсенал ідей» – креативний комунікативний простір у «Мистецькому арсеналі», щорічний міждисциплінарний фестиваль, що в ігровій інтерактивній формі презентує найкращі здобутки нових освітніх, наукових і мистецьких тенденцій, проектів та програм. За попередні роки фестиваль «Арсенал ідей» встиг об'єднати в одному просторі творчість дітей і дорослих, мистецтво, науку й інновації, найкращі освітні програми українських культурних інституцій, реалізувати найрізноманітніші креативні спецпроекти.

Головним фокусом фестивалю «Арсенал ідей» стали 12 майстерень, присвячених різним видам творчої діяльності. Кожна майстерня мала унікальний авторський дизайн від відомої архітектурної студії, а насичений загадками й творчими завданнями квестовий маршрут об'єднав майстерні в одне ціле. Програму фестивалю було представлено в новому форматі – тематичних інтерактивних майстерень, кожна з яких запропонувала низку творчих активностей, об'єднаних загальним сценарієм та ідеєю.

Фестиваль «Арсенал ідей» покликаний об'єднати та продемонструвати найбільш ефективні й прогресивні напрацювання в освітній сфері, широку палітру інноваційних підходів до позашкільної освіти в Україні, сфокусувати презентації цих напрацювань на тематиці творення, миру та гармонії, шляхах і перспективах, що ведуть до зміни нашого життя та вдосконалення навколишнього світу.

Проведення освітнього фестивалю сьогодні є особливо своєчасним, з огляду на те, що культурно-мистецька сфера в Україні потребує активних змін, упровадження інноваційних дитячих освітніх програм тільки отримує свій розвиток, а питання розвитку альтернативної освіти є надзвичайно актуальними на державному рівні.

Важливо й те, що фестивалі «Арсенал ідей» відбуваються в «Мистецькому арсеналі», адже сьогодні такі культурно-освітні інституції стають джерелом отримання корисної та цікавої інформації, а молодь – активним учасником мистецького простору. Мета фестивалю «Арсенал ідей» – відкрити нові можливості для розвитку молодшої генерації українців, наповнити життя дітей позитивними емоціями пізнання та натхнення, радості творчості й отримання нових вражень, ознайомити молоде покоління з основними здобутками мистецтва та науки.

Таким чином, фестиваль «Арсенал ідей», зосереджуючи на одній території велику кількість цікавих, різноманітних за формою та змістом активностей, дозволяє продемонструвати ефективність використання

нових форм позашкільного навчання дітей і зацікавити не лише широку аудиторію відвідувачів, але й професійну спільноту – фахівців сучасних освітніх центрів, інституцій, громадських ініціатив, що спрямовують свою діяльність на розвиток позашкільної освіти в Україні.

В основі фестивалю – ідеї інноваційного освітньо-мистецького проекту для дітей і підлітків «Арсенал ідей» у «Мистецькому арсеналі», який уже декілька років поспіль ставить своїм завданням створення простору для стимулювання активного світосприйняття та креативного мислення, творчих і наукових пошуків, досліджень, генерування ідей, всебічного розвитку дітей та підлітків.

Поєднання різних тематичних блоків в одному часопросторі дозволило дітям відкрити та самостійно, за власними вподобаннями обрати нові сфери діяльності та цікаву програму активностей, а батькам, можливо, допомогло виявити потенційні здібності дитини для стимулювання усвідомленого вибору майбутньої професії.

Отже, фестиваль «Арсенал ідей» стає місцем упровадження інновацій і дослідницьким майданчиком: під час фестивалю організовуються тематичні конференції з питань освіти за участі фахового середовища, організаторів, представників влади, громадського сектору, ЗМІ, партнерів. Щорічне проведення фестивалю стало ефективним стимулом активізації та виведення освітньої діяльності закладів культури й освіти, приватних ініціатив на якісно новий рівень за найкращими світовими зразками.

Теоретичною основою розроблення змісту та форм реалізації проекту «Мистецький арсенал» слугували концепції часопростору та синтезу мистецтв постмодерної культури. Просторові й часові категорії, уявлення про простір і час стають ключем до розуміння особливостей культурної епохи.

Залежно від взаємних відносин форм презентацій мистецтва як одної із сучасних, динамічних і постійно оновлюваних форм представлення й актуалізації мистецтва та реципієнтів культурно-мистецьких подій «Мистецького арсеналу» розрізняють моделі й підходи до мистецької та просвітницької діяльності комплексу, які формуються під впливом суспільних і культурних умов.

Тож підсумуємо: фестиваль мистецтв – відносно молоде мистецьке явище, яке має чітку організаційну структуру і яскраво виражену соціокультурну динаміку. Його функціонування визначається складною комбінацією як внутрішніх, так і зовнішніх чинників, що враховують

історію того чи іншого фестивалю мистецтв, особливості соціокультурного середовища, у якому цей фестиваль проводиться, специфіку призначених для експонування об'єктів і явищ.

Сучасні фестивалі мистецтва можна розподілити на різновиди за різними критеріями, зокрема, за видами мистецтва на такі, як: театральні, музичні, кінофестивалі, фотофестивалі, фестивалі образотворчого мистецтва й ін.

Найважливішим моментом у сучасному мистецтві є зміна ролі глядачів: з пасивних спостерігачів вони перетворюються в безпосередніх учасників мистецького процесу, у більшості мистецьких проєктів наявні елементи інтерактивності. Глядач як співучасник художнього процесу стає співавтором художника, вступаючи з ним у творчий діалог.

Найскладнішою формою презентації сучасного мистецтва є проведення регулярних масштабних міжнародних фестивалів, одним з яких стала Київська бієнале «Arsenale 2012», що сприяла включенню українського художнього співтовариства в інтернаціональну структуру.

«Книжковий Арсенал» як щорічний міжнародний літературно-мистецький фестиваль, який проходить у м. Києві з 2011 року, об'єднав літературу й інші види мистецтва в єдиному просторі. Нарощуючи міжнародну складову, залучаючи нових партнерів і слідуючи за найсучаснішими тенденціями культури та книговидавничого ринку, використовуючи міждисциплінарний і синтетичний підходи, фестиваль «Книжковий Арсенал» як проєкт «Мистецького арсеналу» приділяє особливу увагу культурно-освітньому компоненту в спілкуванні з реципієнтами.

В основу мистецько-освітнього проєкту «Арсенал ідей» покладено теорії культурного тексту, а також розробки стосовно самопроєктування особистості в контексті постнекласичної науки (Н. Чепелева) та ідеї освітніх інноваційних програм для дітей «Spark!Lab» (Т. Едвардс).

Фестиваль «Арсенал ідей» покликаний об'єднати та продемонструвати найбільш ефективні й прогресивні напрацювання в освітній сфері, зокрема й проблему освіти дітей з особливими потребами, широку палітру інноваційних підходів до позашкільної освіти в Україні, сфокусувати презентації цих напрацювань на тематиці творення, миру та гармонії, шляхах і перспективах, що ведуть до зміни нашого життя та вдосконалення навіколишнього світу.

Питання для самоперевірки

1. Охарактеризуйте поняття *презентація сучасного мистецтва*.
2. Які є види презентацій сучасного мистецтва?
3. Сформулюйте соціальні й індивідуальні категорії в системі моделі культурного проекту.
4. Визначте етапи технологічного процесу моделювання соціокультурних проектів.
5. Наведіть визначення поняття *модель культурної події*.
6. Які ознаки масового культурного проекту характеризують його як складну сферу синтетичного мистецтва?
7. Наведіть приклади інноваційних проектів-фестивалів Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал».

Література: 5, 19, 21, 25, 37, 38.

CHAPTER THREE SUMMARY

The third section of the textbook "**PROJECTING THE ART SPACE OF MODERN UKRAINE**" consists of three subdivisions, where modern forms of art presentation in cultural space, modeling by artistic socio-cultural project that explored. The examples of implementation of innovative festival projects of the art and cultural complex "Mystetskyi arsenal" are considered.

In section 3.1 "**The presentation of art in postmodern space**", modern approaches to the presentation of art were highlighted, the theoretical basis for the development of content and forms of implementation of which served the above-mentioned concepts of time space and the synthesis of the arts of postmodern culture.

The presentation of art involves the obligatory interaction of closely related components, "work – artist-viewer". The demonstration of art is one of the modern, dynamic and constantly updating forms of presentation and actualization of art, which includes an integral system of elements that popularize the "promotion" of art and the performance of various functions (research, communicative, image, commercial, representative). From how the

set of these elements works, how it affects consciousness and the subconscious, one can judge certain trends in the development of art and the state of culture in general.

Nowadays, certain types of presentations of contemporary art can be distinguished. In the form of perception, they can be divided into two groups: 1) historically formed and stable traditional forms representing art through direct contact with the consumer (various types of exhibitions, festivals, fairs, auctions); and 2) mediated forms of presentations that represent art through text, visual, auditory perception (printed editions, catalogs of exhibitions and individual artists, periodicals, media projects, internet sites). Presentations of art can be based on the types and genres of art, as well as around a given topic, have a wide geographical range – local, regional, international.

In our time, the attitude to art is has radical changes, while artistic projects carry qualitatively different functions. For instance, from the traditional forms of visual art representation, the main and most popular form remains the exhibition. The exhibition is one of the forms of art presentations, determined by the specific place and time of the performance, given by the concept or a certain topic. In the present situation one can observe a certain metamorphosis or the degeneration of the exhibition in a social phenomenon.

In subsection 3.2 "**Art projects simulation**", a holistic scientific concept of art-related aspects of modeling of socio-cultural projects is demonstrated. Modeling of projects in the sphere of art is an awareness of the value-oriented process that is scientifically driven by the nature of the relationship to the acquisition and production of spiritual and artistic products on the basis of a conceptual approach. Modeling acts as a purposeful activity, oriented to the satisfaction of any practical needs. Under the model of a cultural event is understood the ideal object created by human for practical purposes – education, development, formation of consciousness and lifestyle of a particular audience. The model is an interpretation of a socio-cultural project as a system. Therefore, the subject of modeling itself is the information and communicative system.

The essential basis of simulation technology is the direct connection of the system "object-environment", the definition of their functional relationships, which have an objective, relatively independent existence.

The result of the modeling process is the implemented project, which describes its content, the relationship between the subject-object, their personal character, the whole system of educational and educational influences on the audience.

Subsection 3.3 **"Innovation examples of projects-festivals based on the work of National cultural art and museum complex "Mystetskyi arsenal"** " is devoted to the analysis of the essence and dynamics of the development of cultural and artistic festival models, which are carried out within the framework of the implementation of the big project "Mystetskyi arsenal".

The festival of arts is a relatively young artistic phenomenon characterized by a clear organizational structure and socio-cultural dynamics. A number of features that distinguish the functioning of festivals from other presentation forms are updated. First of all, they combine and synthesize both traditional forms of art presentation and mediation. Any large-scale festival project, besides a series of expositions, also has a certain set of auxiliary elements for the successful positioning of the project. Secondary, festivals, with a wide range of artistic materials, active international interaction and mutual influence, contribute to the overall process of globalization and communication, creating a united world cultural space. Thirdly, these forms form and create certain institutions, a kind of tools for more successful projects. These organizations not only coordinate the project and analyze its shortcomings, but also plan for further development. Fourthly, the festivals become a common system created to support artistic culture and the formation of new value criteria in the sphere of art.

Great cultural projects represent a complex area of synthetic art, which combines in different ways the different types and genres of art. The festival of arts is a special type of artistic space that manifests itself at different levels: the artistic space as the property of any work of art, and, at the same time, as a complex unity and the totality of all represented works that give rise to a fundamentally new, qualitatively different artistic space.

For example, at the National Cultural-art and museum complex "Mystetskyi Arsenal" there is an experience of a high level of conducting of international festivals of contemporary art. In May 2012, the first Kyiv Biennale of Contemporary Art "Arsenale 2012" was located in Mystetskyi arsenal. There were presented for about 100 artists and 250 works of Ukrainian and foreign artists, there were lots of new works that were made

specifically for Arsennale 2012. Among the authors are such celebrities like: Chinese artist Ai Weiwei, American artist Paul McCarthy and scandinavian British conceptualists Jake and Dinas Chapmany and many others.

The biennial project had strategic importance for the development of the country's cultural infrastructure. The mission of the First Kyiv Biennale "Arsennale 2012" was, among other things, to tag Ukraine on the international cultural and artistic map.

Among the projects of the complex, we will mention the "Book Arsenal" – an annual international literary and artistic festival, which is held in Kyiv since 2011 and consists of a traditional exhibition-fair of books, presenting actual book publishing, and a rich program of various artistic events, including meetings with outstanding figures of Ukrainian literature (Y. Andrukhovych, L. Deresh, S. Zhadan, O. Zabuzhko, Y. Izdrik, I. Karp, A. Kurkov), and musical art (V. Silvestrov, A. Zagaykevych, E. Gromov, others). In the framework of the Book Arsenal, the project "Valentin Silvestrov" was performed together with the "Spirit and Letter" publishing house. Music of Poetry ", where the premiere of the work of V. Silvestrov on the words of T. Shevchenko "Pisnospiv".

The Arsenal of Ideas annual education project in Mystetskyi Arsenal is provided to recipients as texts of different arts culture, which serve as a universal mediator in the processes of social-cultural communication of the young generation, its creative growth in the process of artistic modeling of the time space of culture of the city, region, country, world. The Arsenal of Ideas festival has become a unique experience of combining in a single, broad, interactive educational program in various fields such as arts, science and innovation, which allowed children, teens, people with special needs to choose activities and combine different skills and knowledge.

Based on the experience and history of museum complex "Mystetskyi arsenal" it is demonstrated that contemporary art presentations can be based on different kinds and genres of art, as well as around a certain topic, using modern interactive technologies, exhibition design forms of media trends, media art , performances, etc.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ДО РОЗДІЛУ 3

1. Алпатов М. В. Проблемы синтеза в художественном наследии // Вопросы синтеза искусств : материалы Первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. Москва : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936. С. 22–52.
2. Андреев Л. Г. От «Заката Европы» к «Концу истории» // На границах литературных эпох: зарубежная литература от Средневековья до современности / под ред. Л. Г. Андреева. Москва, 2000. С. 240–255.
3. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
4. Баркова Э. В. Пространственно-временной континуум в онтологии культуры. Волгоград : Издательство Волгоградского университета, 2002. 299 с.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная лит., 1975. 504 с.
7. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Советский писатель, 1963. 363 с.
8. Бергер Л. Г. Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях. Пространственный образ как модель художественного стиля. Тбилиси : ТГУ, 1989. 216 с.
9. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. Москва : Медиум, 1995. 323 с.
10. Бодрийяр Ж. Откровенность зла : эссе об экстремальных феноменах // Философия культуры. Становление и развитие. Санкт-Петербург, 1998. С. 359.
11. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. Екатеринбург, 2000. 96 с.
12. Бодрийяр Ж. Соблазн. Москва : Ad Marginem, 2000. 319 с.
13. Бродель Ф. Время мира. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. : в 3 т. Москва : Прогресс, 1992. Т. 3. 679 с.
14. Бродель Ф. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. Роль среды. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 496 с.
15. Вельш В. Наш постмодерний модерн. Киев : Альтерпрес, 2004. 272 с.
16. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космос-Психо-Логос. Москва, 1995. С. 153–181.
17. Гвардини Р. Конец Нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 127–163.
18. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Москва : Мысль, 1975–1977. Т. 2: Философия природы, 1975. 695 с.

19. Гройс Б. Медиа-искусство в музее // Комментарии к искусству. Москва : Художественный журн., 2003. 174 с.
20. Делёз Ж., Гваттари Ф. Ризома // Философия эпохи постмодерна : сб. пер. и реф. Минск, 1996. С. 6–31.
21. Делёз Ж. Платон и симуляр / пер. Е. А. Наймана. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000174/index.shtml>
22. Дерріда Ж. Письмо та відмінність. Київ : Основи, 2004. 602 с.
23. Зисль А. Я. Виды искусства. Москва, 1979. 123 с.
25. Івановська Н. Бієнале та освітні проекти для дітей та підлітків у музейному просторі України (на прикладі фестивалю «Арсенал Ідей») // Аркадія : культурологічний та мистецтвознав. журн. Одеса: Студія Негоціант, 2015. № 3(44). С. 89–94.
25. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. Москва, 1998. 230 с.
26. Иоффе И. И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Ленинград, 1937. 412 с.
27. Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург, 1996. 416 с.
28. Кастельс М. Галактика Интернет. Екатеринбург : У-Фактория, 2004. 328 с.
29. Козловский П. Современность постмодерна // Вопросы философии. 1995. № 10. С. 93.
30. Кристева Ю. Разрушение поэтики / пер. с фр. Г. К. Косикова. Москва : Российская политическая энцикл. (РОССПЭН), 2004. 656 с.
31. Курбатов В. И., Курбатова О. В. Социальное проектирование : учеб. пособ. Ростов-на-Дону : Феникс, 2001. 416 с.
32. Ле Гофф Ж. В поддержку долгого Средневековья // Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. Москва, 2001. С. 18.
33. Ле Гофф Ж. Другое средневековье: Время, труд и культура Запада. Екатеринбург. 2000. 328 с.
34. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. Москва : Ин-т экспериментальной социологии; Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 160 с.
35. Лисаковский И. Н. Художественная культура: термины, понятия, значения : слов.-справ. Москва : Изд-во РАГС, 2002. 238 с.
36. Лич Э. Культура и коммуникация: логика взаимосвязи символов. Москва : Восточная литература, 2001. 142 с.
37. Лозовий В. О. Основы эстетики. Киев : Вищ. шк., 2005. 275 с.
38. Маньковская Н. В. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 347 с.
39. Маркузе Г. Одномерный человек. Москва, 2003. 331 с.
40. Палласмаа Ю. Мыслящая рука: архитектура и экзистенциальная мудрость бытия. Москва : Классика-XXI. 186 с.

41. Россошанская О. В., Журавлева Н. В. «Проект» и «проектирование» как базовые категории компетентностного подхода в социокультурной деятельности // Управління проектами та розвиток виробництва : зб. наук. пр. Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2009. № 3 (31). С. 168–176.
42. Свирида И. И. Пространство и культура: аспекты изучения // Славяноведение. 2003. № 4. С. 14–25.
43. Современный словарь-справочник по искусству / науч. ред. А. А. Мелик-Пашаев ; сост. А. А. Мелик-Пашаев. Москва : Олимп; Астрель, 2000. 813 с.
44. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. Москва, 1992. 543 с.
45. Тощенко Ж. Т. Постсоветское пространство: суверенизация и интеграция : этносоциологические очерки. Москва : РГГУ, 1997. 214 с.
46. Тоффлер Э. Третья волна. Москва : АСТ, 1999. 784 с.
47. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Мавковец. 1922. № 1.
48. Фрай М. Азбука современного русского искусства. Санкт-Петербург, 2000. 224 с.
49. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Москва : Весь Мир, 2003. 416 с.
50. Хайдеггер М. Бытие и время. Санкт-Петербург, 2002. 451 с.
51. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. Москва : Едиториал УРСС, 2002. 448 с.
52. Чернець В. Україна: динаміка культуротворчих процесів : [монографія]. Київ : ДАКККиМ, 2002. 175 с.
53. Шпенглер О. Закат Европы. Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. 637 с.
54. Шульгіна В. Д. Синергетична парадигма простору культури : монографія до 50-річчя науково-педагогічної діяльності Валерії Шульгіної. Київ : НАКККиМ, 2014. 398 с.
55. Эванс-Причард Э. Нуэры. Москва, 1985. 243 с.
56. Яковлев О. Зміст соціокультурного проектування в інформаційну добу: досвід Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв // Культура України. Серія: Культурологія : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 52. С. 201–212.
57. Baudrillard J. Oublier Foucault. Paris : Galilée, 1977. 274 p.
58. Ivanovska N. Art as an Idea // National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. Kyiv, 2016. Vol. 3. P. 85–88.
59. Порозумітися з сучасним мистецтвом допоможе освіта – критик. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24767107.html>
60. Allegoria Sacra.AES+F. URL: https://aesf.art/projects/allegoria_sacra/
61. Страшные сны японского общества. Аида Макото. URL: <https://longroad.blog/Страшные-сны-японского-общества-Аида-Макото>

Додаток 1

Співпраця Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв з освітніми й мистецькими установами



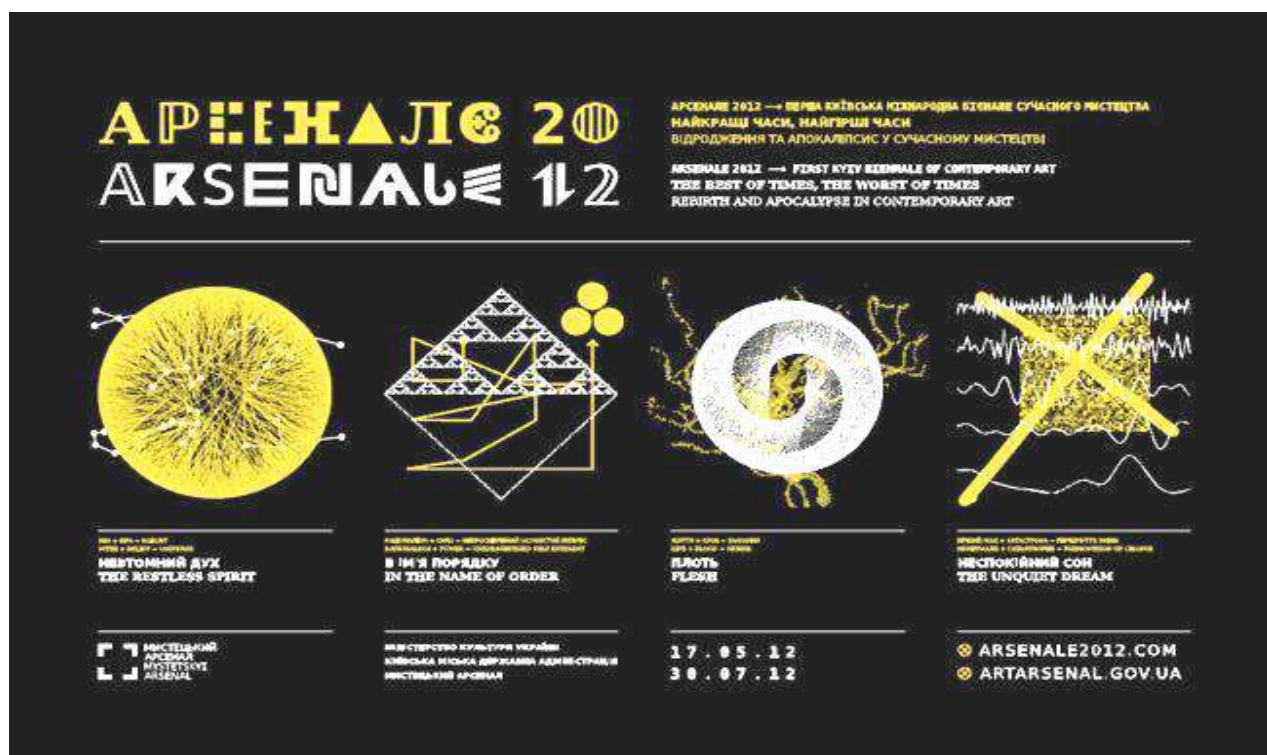
Василь Кремень, президент Національної педагогічної академії України, і Василь Чернець, ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Підписання проекту між НПАУ та НАКККіМ про співробітництво в гуманітарній галузі



Ніна Івановська, координатор освітніх проектів і фестивалів, волонтерських програм у галузі культури, організатор інтегрованих занять (лекцій, семінарів, майстер-класів, зустрічей з митцями) зі студентами НАКККіМ у «Мистецькому арсеналі»

Додаток 2

Перша Київська міжнародна бієнале сучасного мистецтва «Arsenale 2012»



Айдентика «Arsenale-2012». Розробка Британського бюро Barnbrook



Чой Джонг Хва. «Золотий лотос» (Південна Корея)

Продовження додатка 2



Луїза Буржуа. «Клітка 1» (Франція)



Стеліос Файтакіс. «Бій» (Греція)

Продовження додатка 2



Яйої Кусама. «Бедрики» (Японія)

Продовження додатка 2



Олег Кулик. «Бачення» (Росія)



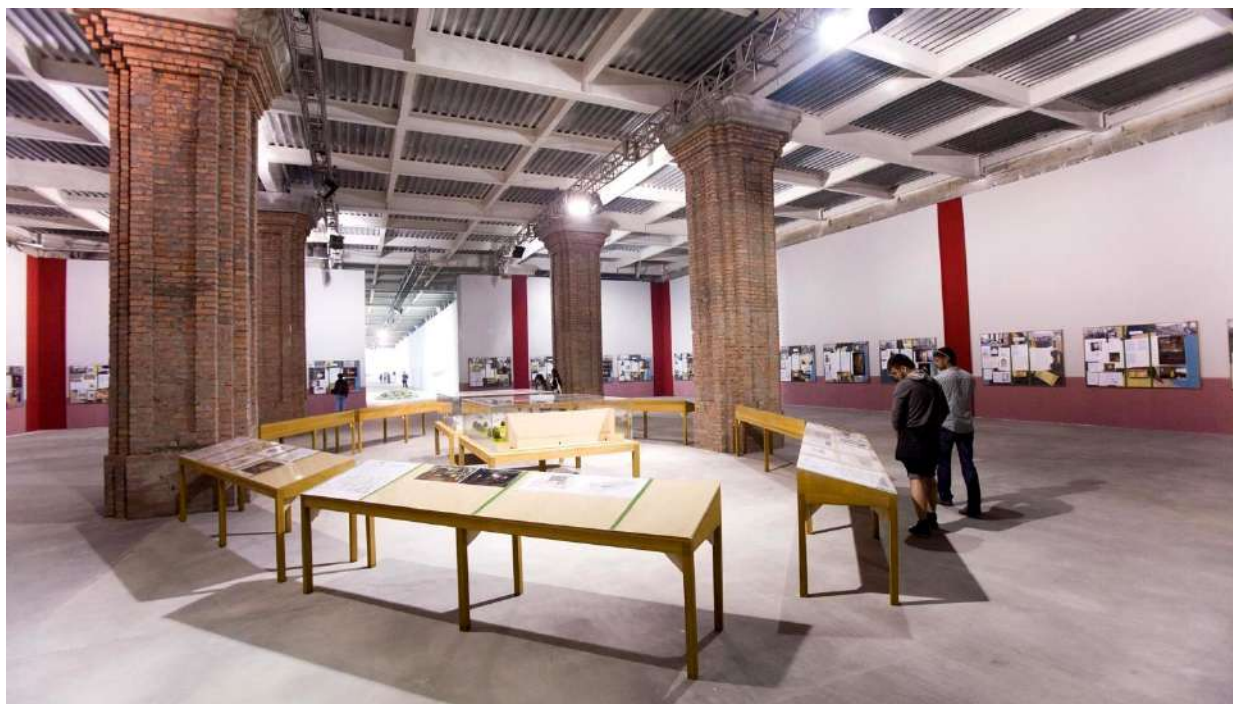
Філіда Барлоу. «Розщелина» (Велика Британія)
Продовження додатка 2



Сонг Донг. «Мудрість бідних» (Китай)



Брати Чепмени. «Дегенеративне мистецтво» (Велика Британія)
Продовження додатка 2



Ілля та Емілія Кабакови. «Пам'ятник загиблій цивілізації» (Росія)



Фолькерт де Йонг. «Стрілянина» (Нідерланди)
Закінчення додатка 2



Чігару Шіота. «Після сну» (Японія)



Лучезар Бояджієв. «Мумії» (Болгарія)

Додаток 3

Концепція розвитку культурно-мистецького та музейного комплексу "Мистецький арсенал"



У К А З

ПРЕЗИДЕНТА УКРАЇНИ

**Деякі питання створення
культурно-мистецького та музейного
комплексу "Мистецький арсенал"**

З метою прискорення завершення будівництва та введення в експлуатацію культурно-мистецького та музейного комплексу "Мистецький арсенал", забезпечення збереження при цьому відповідних об'єктів культурної спадщини в інтересах нинішнього і майбутнього поколінь, керуючись статтями 11, 54 і 102 Конституції України (254к/96-ВР), **п о с т а н о в л я ю:**

1. Кабінету Міністрів України вирішити в установленому порядку питання щодо передачі Державному управлінню справами державного підприємства "Культурно-мистецький та музейний комплекс "Мистецький арсенал", а також майна, призначеного для створення культурно-мистецького та музейного комплексу "Мистецький арсенал", розташованого у місті Києві по вул. Січневого повстання, 28–30.

2. Цей Указ набирає чинності з дня його опублікування.

Президент України

м. Київ, 31 серпня 2007 року

В.ЮЩЕНКО

№ 808/2007

Додаток 4

Концепція розвитку «Мистецький арсенал»

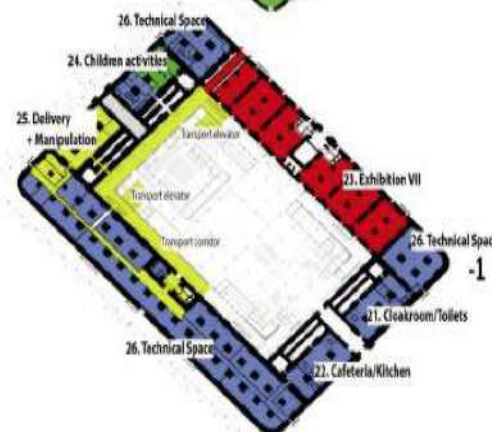
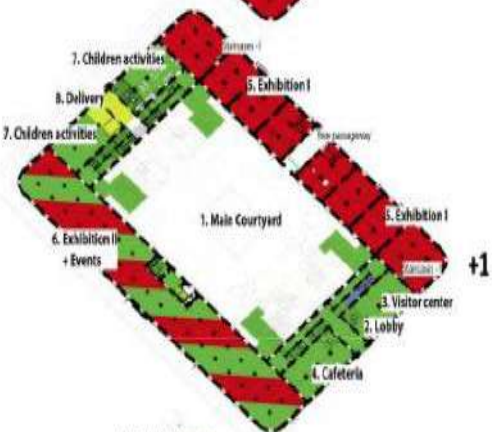
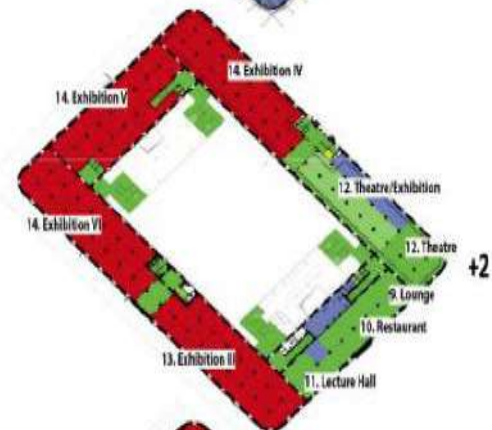
Початкові рекомендації
Дітера Богнера

Цілі

Метою "Мистецького арсеналу" є створення цілісного культурного та гуманітарного центру, спрямованого на популяризацію мистецтва та культури в суспільній свідомості, з великим акцентом на освітні програми. Фокусом стане синтез культурної традиції та сучасної культури. Музейні експозиції будуть не постійними, а тимчасовими або напівпостійними. З часом будуть організовані різні тематичні виставки державних та/або приватних колекцій.

Ідеальна галерея з кондиціонуванням дозволить "Мистецькому арсеналу" реалізовувати міжнародні виставки найвищої якості та значимості. Тому він має бути обладнаний ідеальною системою кондиціонування та безпеки. Контроль відвідування, технічна логістика та інжиніринг будівлі забезпечать гнучкість, що дозволить розмістити кілька незалежних напівпостійних і тимчасових виставок, та інших подій. Буде створено лекційний зал, навчальний центр з бібліотекою, а також різноманітні об'єкти для дітей і підлітків. Відвідувачам буде запропоновано різні тематичні тури величезною будівлею Арсеналу. На території відвідувачі знайдуть ресторан і кафетерій, а також зможуть проводити дозвілля в головному дворі та навколишніх садах.

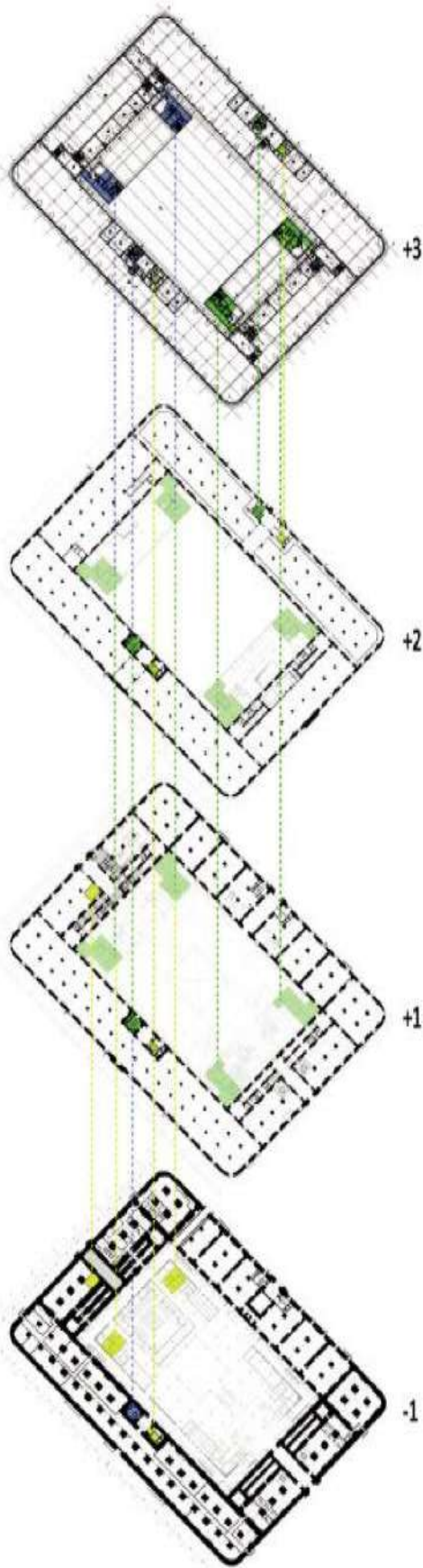
Мистецький арсенал: план поверхів



Додані плани поверхів показують огляд усіх функцій і їх розташування в будівлі. Цей розподіл має бути затверджений «Мистецьким арсеналом» як передумова подальшої роботи з цим проектом.

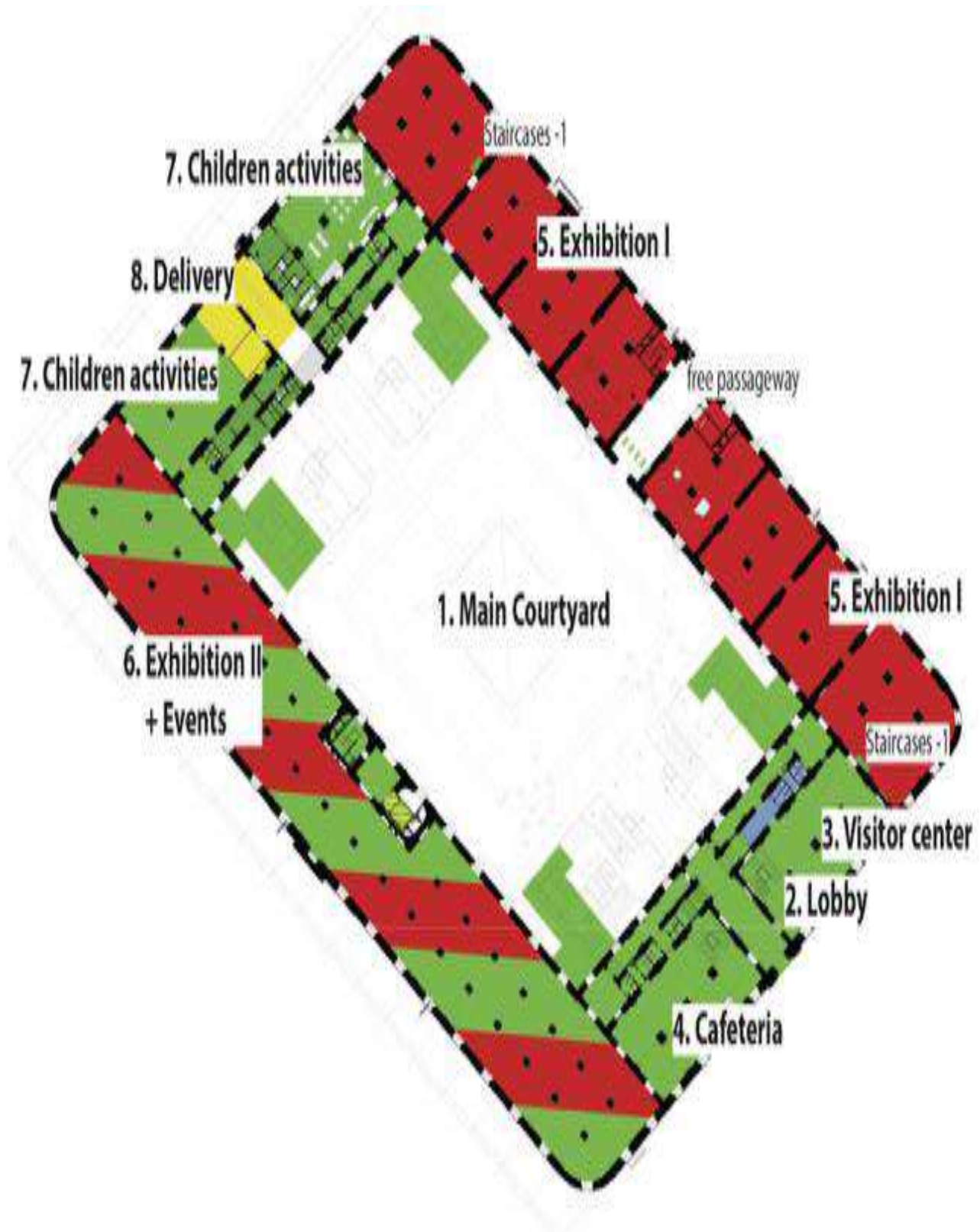
Гнучкість запропонованої системи логістики дозволяє вносити зміни, однак наслідки кожного конкретного рішення потрібно розглядати цілісно.

Система вантажних і пасажирських ліфтів



Розташування вантажних ліфтів має першорядне значення для ефективного управління виставками. Наслідки непередбаченого розподілу або недостатньої кількості ліфтів дуже ускладняють операції з монтажу виставок. Ми пропонуємо інтеграцію вантажних ліфтів з історичними сходами східного крила та з евакуаційними сходами. Цю пропозицію мають проаналізувати й оптимізувати архітектори та інженери. Чітка відповідь терміново потрібна для переходу до наступного етапу.

Рівень +1



Продовження додатка 4

Перший поверх відведений під різні громадські завдання: високодиференційовану культурну програму, зал для проведення масових заходів і всю необхідну інфраструктуру для відвідувачів. У поєднанні із заходами, що відбуватимуться в головному дворі та садах, це створить надзвичайну атмосферу. Ціль – Музейний квартал Відень.

1. Головний двір

А. Безкоштовний двір

- Зима: каток, різдвяний ярмарок.
- Літо: дитячі воркшопи й ін. (день), кінофестивалі на відкритому повітрі, концерти, ін. події (вечір).

Б. Вхід за квитком

- Виставки на відкритому повітрі: сад скульптур, арт-інсталяції, архітектурні виставки (наприклад навчальні тематичні будинки) та ін.

2. Вестибюль (Пн крило)

- Зона доступу: доступ до центру відвідувачів, кафетерію, сходів і ліфтів, вільний доступ до головного двору.
- Клімат: зимова температура (16/18°C).
- Головні сходи без контролю квитків, вільний доступ до зони відпочинку, ресторану, лекційної зали та навчального центру.

3. Центр відвідувачів (Пн-3х крило)

- Центр відвідувачів пропонує всі послуги, необхідні для відвідування виставок: інфостійка, квитки, магазин тощо.
- Доступ до поверху -1, нові сходи: гардероб, вбиральні тощо.
- Доступ до виставкової галереї 3х крила рівня +1.
- Доступ до сховища поверху -1.
- Повинні бути побудовані сходи з ліфтом.

4. Кафетерій (Пн-Сх крило)

- Ми пропонуємо кафетерій на поверсі +1 з невисокими цінами на додачу до вишуканого ресторану на рівні +2. У головному внутрішньому дворі буде відкрите літнє кафе.
- 80 місць, бар.
- Самообслуговування (?).
- Прямий доступ до лобі дозволить кафе працювати вдень і вночі.

Продовження додатка 4

- Кухня й ін.: рівень +1 (ліфт).
- Кейтеринг заходів у великому залі.
- Прозорий коридор для відвідувачів для переходу у великий зал.
- Доступ у внутрішній двір улітку.

5. Виставкова площа I (Зх крило)

- 3.600 кв. м.
- Сучасна культура та мистецтво.
- Вологість / температура:
літо: 55+/-5%, 24+/-2°C;
зима: 50+/-5%, 18+/-2°C.
- Будівництво містка, що перетинає західний прохід (+ліфти для інвалідних візків). Ця прозора конструкція перетинає прохід на максимальній висоті.
- Двоє сходів/ліфтів з'єднує зі склепінним виставковим приміщенням у підвалі.

6. Виставкова площа II, Велика галерея (Сх крило)

- Виставки та заходи.
- Доставка великих об'єктів з північної сторони.
- Вологість / температура:
літо: 55+/-5%, 24+/-2°C;
зима: 50+/-5%, 18+/-2°C
(якщо простір буде використано для подій узимку: 22°C).
- Система вентиляції, підігрів підлоги, технічні установки в підвалі.

7. Дитячий центр (Пд-Зх + Пд-Сх крило)

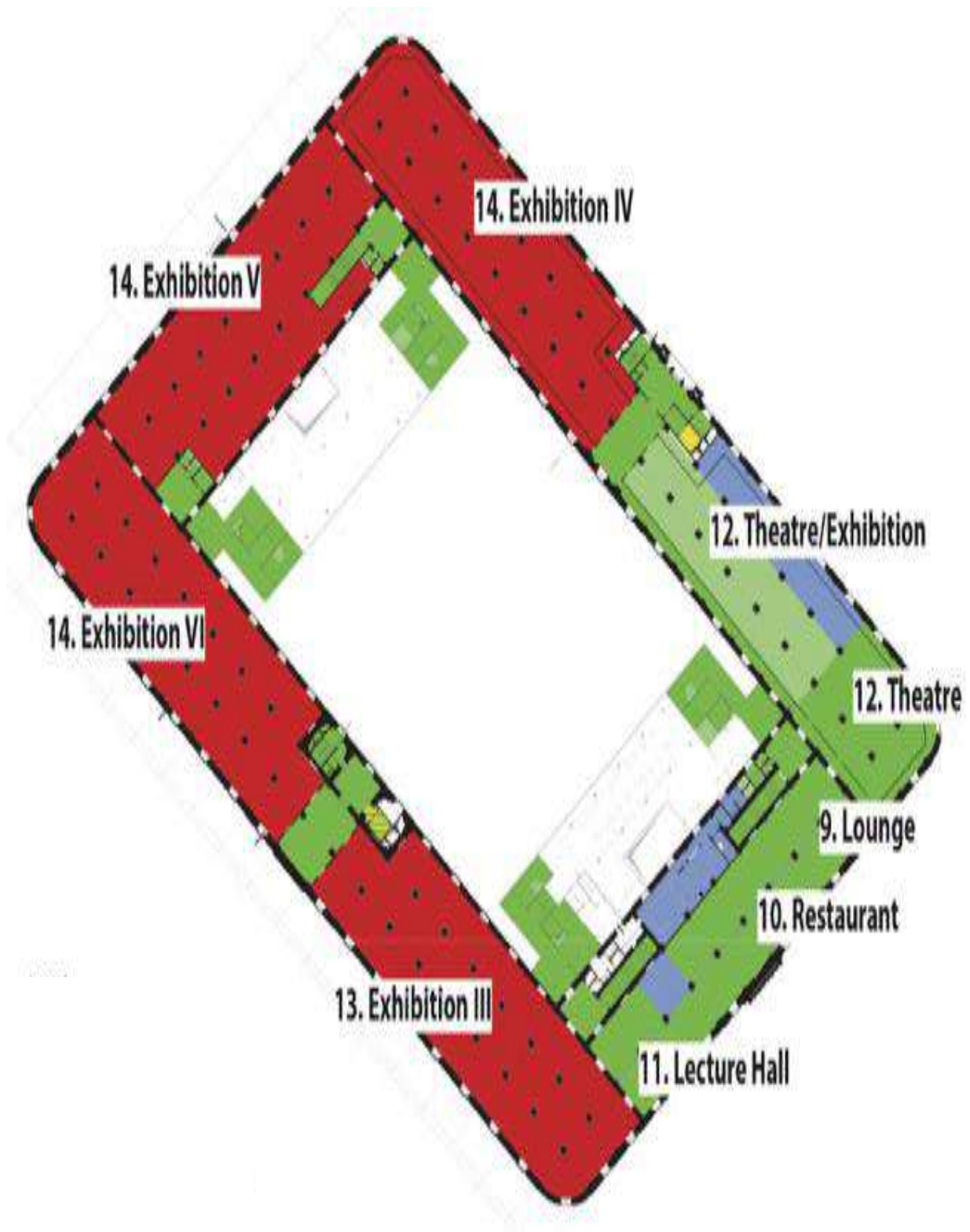
- Два окремі простори, які з'єднані коридором, паралельним зоні доставки.
- Офісні зали для переговорів.
- Гардероб, вбиральня, зберігання на рівні -1 (сходи, ліфт).
- Має бути можливим доступ до головного двору.
- Кондиціонування розраховане на 50 дітей у кожному коридорі.

8. Зона доставки (Пд крило)

- Довжина приблизно 15 м (розвантажувальні візки довжиною 10 м, висота – 4,20 м, максимальне навантаження – 18 тонн).
- Вантажний ліфт, поверх -1 (упаковка/розпакування й ін.).
- Офіс і складські приміщення.

Продовження додатка 4

Рівень +2



Продовження додатка 4

На рівні +2 поєднані різноманітні виставкові площі з експериментальним театром, рестораном, кімнатою відпочинку та лекційною залою. Ця комбінація створює неперевершену атмосферу. Можливість провести час у зоні відпочинку, ресторані та лекційній залі вдень і вночі – важлива для розвитку «Мистецького арсеналу» як місця для вечірнього відпочинку широкої публіки Києва.

9. Зона відпочинку / Лобі театру (Пн крило)

- Денне кафе (доступ без квитка), лаунж / вечірній бар.
- Працює лобі, а також кімната для перерви експериментального театру.
- Вихід у ресторан.
- Можна орендувати для проведення заходів.
- Кондиціонування розраховане на 150 осіб.

10. Ресторан (Пн крило)

Ми рекомендуємо вишуканий ресторан на рівні +2, розташований між театром та аудиторією, на додаток до кафетерію на рівні +1.

- 500 кв. м (доступні всі функції).
- Прямий доступ (без квитків) з головного вестибюля на рівні +1, працює вдень і вночі (усі музейні площі можуть бути закриті). Ліфт, евакуаційні виходи.
- Можна орендувати для свят / вечірок.
- Доступ до ліфтів для доставки.
- Кондиціонування розраховане на xxx осіб.

11. Лекційна зала (Пн крило)

- Прямий доступ з головного вестибюля. Історичні сходи й евакуаційні сходи з ліфтом.
- 250 кв. м + зона для зберігання стільців, технічного приладдя й ін.
- Вихід у вбиральні з ресторану.
- Можна використовувати для церемоній відкриття, прес-конференції.
- Кондиціонування розраховане на 200 осіб.

12. Експериментальний театр (Пн-3х крило)

- Прямий доступ з головного вестибюля (поверх +1) і зони відпочинку (головні сходи, ліфт, евакуаційні сходи).
- Може працювати незалежно від годин роботи музею.
- Обхід для відвідувачів музею єднає сходи з виставковими галереями на рівні +2.
- Необхідна консультація з театральними професіоналами для визначення потрібної інфраструктури.

Продовження додатка 4

- У денний час театральний майданчик можна використовувати для дитячих заходів, майстерень та ін.
- Театр можна використовувати для проведення кінофестивалів, перфомансів тощо.
- Кондиціонування розраховане на 200 осіб.
- Частини можна використовувати під тимчасові виставки.

13. Міжнародна виставкова галерея ІІІ (Сх крило)

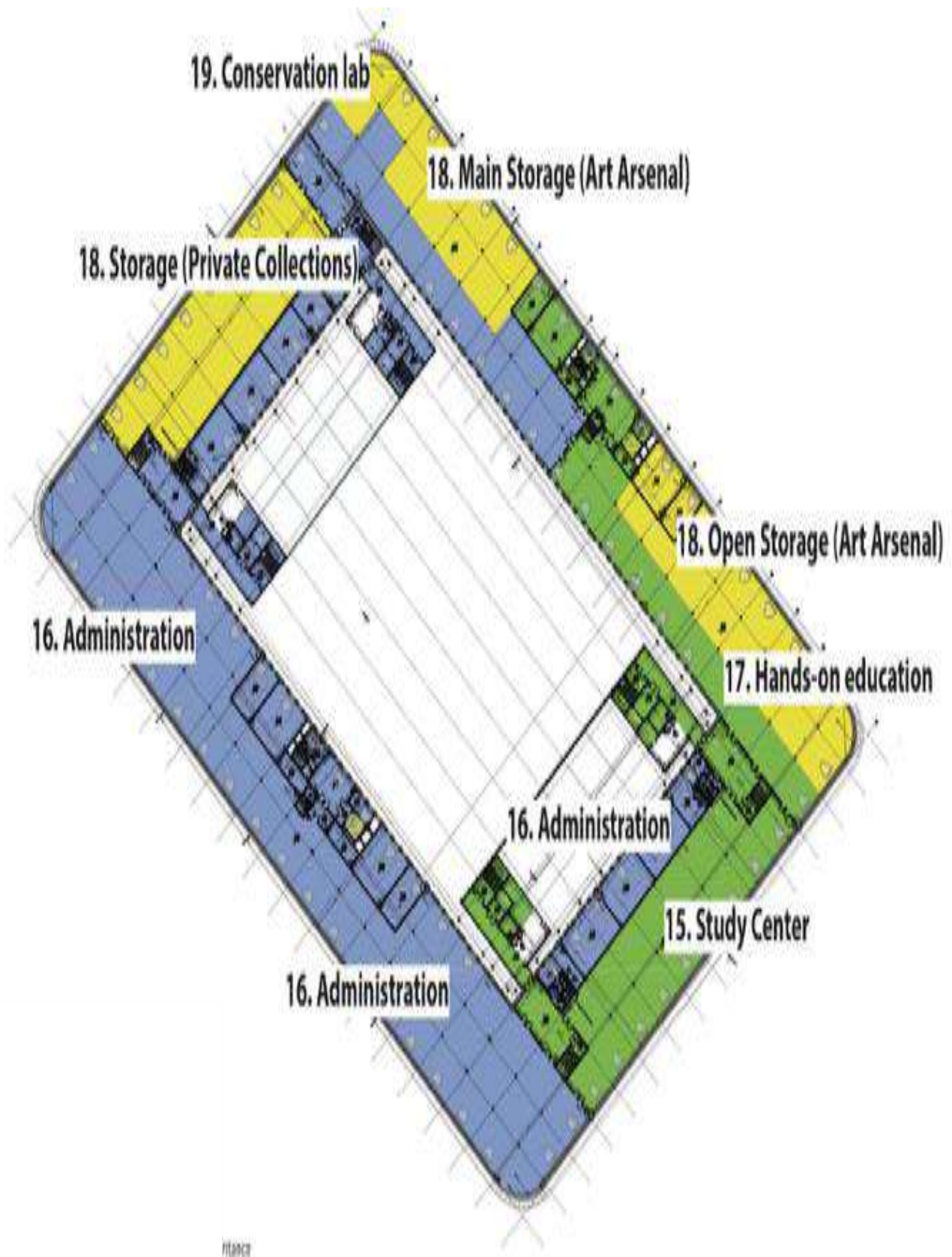
- Ця виставкова галерея відведена під високоякісні міжнародні мистецькі та культурні експозиції.
- 1.700 кв. м.
- Прямий доступ з головного вестибюля (головні сходи, евакуаційні сходи, ліфт).
- Високоякісні кліматичні умови.
- Літо / зима: 50% +/-5, 22 С +/-2°C. Вирішення проблеми холодних стін.
- Високий рівень безпеки (вікна).
- Доставка: вантажний ліфт (Сх крило).
- Прямий доступ до лекційної зали для екскурсій і кінопоказів.

14. Виставкові галереї ІV–VІ

- Програма: напівпостійні презентації державних та / або приватних колекцій.
- Доступ з:
 - а) головного вестибюля / основних сходів / обхідного коридору біля театру;
 - б) сходи Пд крило;
 - в) сходи Сх крило.
- Доставка: вантажний ліфт біля евакуаційних сходів і ліфт біля історичних сходів Сх крила.
- Клімат: літо: 55+/-5%, 24+/-2°C; зима: 50+/-5%, 18+/-2°C.
- Кондиціонування: підігрів / охолодження підлоги, повітряна циркуляція з підвісної стелі, подача повітря з підвалу з вентиляційними трубами, вбудованими в евакуаційні сходи.

Продовження додатка 4

Рівень +3



Продовження додатка 4

Третій рівень поєднує в собі зону для проведення досліджень, освітній центр, коворкінг, відкрите арт-середовище й офіс адміністрації «Мистецького арсеналу». Це інтелектуальна «гаряча точка» цієї важливої інституції.

15. Освітній центр (Пн крило)

- Культурологічні та кураторські дослідження з бібліотекою, семінарськими залами та робочою зоною (лекційна зала на рівні +2).
- Коворкінг-зона (для інноваційних команд, стартапів та ін.).
- Прямий доступ (без квитка) з головного вестибюля (рівень +1) евакуаційними сходами / ліфтом.
- Прямий доступ до адміністрації Арсеналу (Сх крило).
- Вхід до відкритого сховища та зони практичної освіти (Зх крило).

16. Адміністрація (Сх крило)

- Ми рекомендуємо розмістити офіси адміністрації в Східному крилі на поверхах +3 і +4. Через короткі відстані вертикальний порядок розміщення буде більш ефективним. Поруч є евакуаційні сходи від поверху +4 до +3.
- Працівники та відвідувачі перетинають головний внутрішній двір і підіймаються історичними сходами або ліфтом до адміністрації (Сх крило).
- Сховище колекції та архів «Мистецького арсеналу».
- Якщо потрібні додаткові офіси, на обох рівнях є більше місця.

17. Зона практичної освіти (Зх крило)

- У поєднанні з відкритим сховищем «Мистецький арсенал» пропонує практичні заняття з використанням предметів з колекції.
- Робочі столи для малих груп надають там, де об'єкти можуть бути вивчені, можна буде зробити замальовки або організувати невелику виставку.

18. Зона зберігання приватних та / або інституційних колекцій

- Площі для оренди приватними колекціонерами (висока безпека, музейний клімат).
- Доступ: сходи Сх крила через адміністрацію (пропускний пункт).
- Доставка: вантажний ліфт біля евакуаційних сходів (Пд крило).
- Зони зі змінною площею.
- Кондиціонер, інтегрований у кожне місце для зберігання, дозволяє підтримувати індивідуальний клімат.

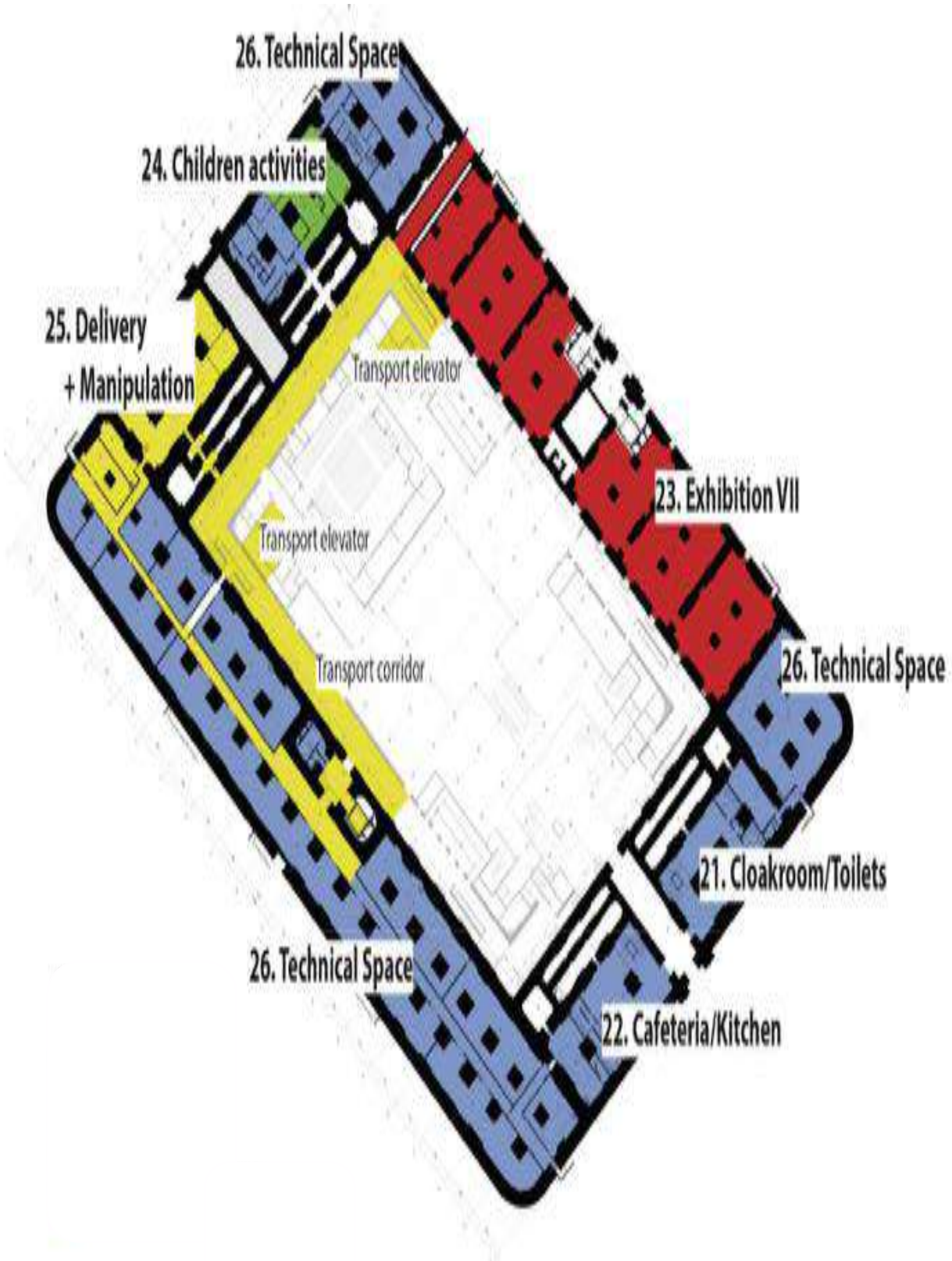
19. Лабораторія консервації

- Лабораторія консервації має важливе значення для виставкової та колекційної діяльності Арсеналу. Вона має бути невелика, проте добре обладнана для всіх технік.

20. Адміністрація II (Сх крило, рівень +4)

- Якщо потрібно більше офісного простору, поверх +4 відкриває більше можливостей.

Рівень -1



Закінчення додатка 4

На першому етапі будівництва був створений підвал. Дуже важливо відобразити функціональні можливості, які пропонує цокольний поверх. У нашій концепції ми визначаємо публічні та непублічні функції, які дозволяють забезпечити ефективну функціональну та технічну програму. Ці простори є корисними й важливими для широкого кола публічних і непублічних вторинних функцій, а також для ефективної роботи всієї будівлі. Крім того, ми пропонуємо відкрити для відвідувачів історичні склепіння. Щоб зробити це, треба запланувати двоє сходів з ліфтами.

21. Гардеробна / вбиральні

- Вхід з центру відвідувачів: сходи та ліфт.

22. Кухня кафетерію

- Повна інфраструктура для кафетерію (кухня, сховище, кімнати для співробітників та ін.).
- Вертикальний доступ: сходи та ліфт.

23. Виставкові галереї VII

- Виставкова галерея VII з'єднана з виставковою галереєю I (рівень +1) новими сходами та ліфтом (див. план).
- Склепінні зали створюють особливу атмосферу для проведення виставок.
- Ці простори можуть з'єднати дві частини виставки I.
- Клімат: літо: 55+/-5%, 24+/-2°C; зима: 50+/-5%, 18+/-2°C.

24. Дитячий центр / Гардеробна / Туалети / Сховище

- Вертикальний доступ: необхідні сходи та ліфт.

25. Доставка / Пакування / Зберігання

- Ящики, вивантажені в зоні доставки, транспортують ліфтом до підвалу.
- Місця для упаковки, розпакування та зберігання ящиків тощо.
- З місця упаковки / розпакування об'єкти транспортують через коридор до вантажних ліфтів (див. план системи ліфтів).

26. Технічні приміщення (системи кондиціонування)

- Обладнання для кондиціонування повітря на рівнях +1 та +2.
- На рівні +3 індивідуальні кліматичні зони мають обслуговувати установки, інтегровані в приміщення або в рівень +4.

Стратегія розвитку НКММК «Мистецький арсенал»

**СТРАТЕГІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНО-
МИСТЕЦЬКОГО ТА МУЗЕЙНОГО КОМПЛЕКСУ
«МИСТЕЦЬКИЙ АРСЕНАЛ»**

коротка версія

 МИСТЕЦЬКИЙ
АРСЕНАЛ
MYSTETSKYI
ARSENAL



МІСІЯ:

Сприяти модернізації українського суспільства та інтеграції України до світового контексту, спираючись на ціннісний потенціал культури.

ЗАДЛЯ ЦЬОГО:

- порушувати актуальні суспільні питання
- налагоджувати продуктивні контакти з міжнародною спільнотою
- знайомити з видатними явищами художньої й інтелектуальної культури та стимулювати їх розвиток



ЦІННОСТІ:

- повага до людської гідності
- солідарність
- свобода творчості та самовираження
- критичне й відповідальне мислення



ВІЗІЯ – ПЕРСПЕКТИВА 10 РОКІВ:

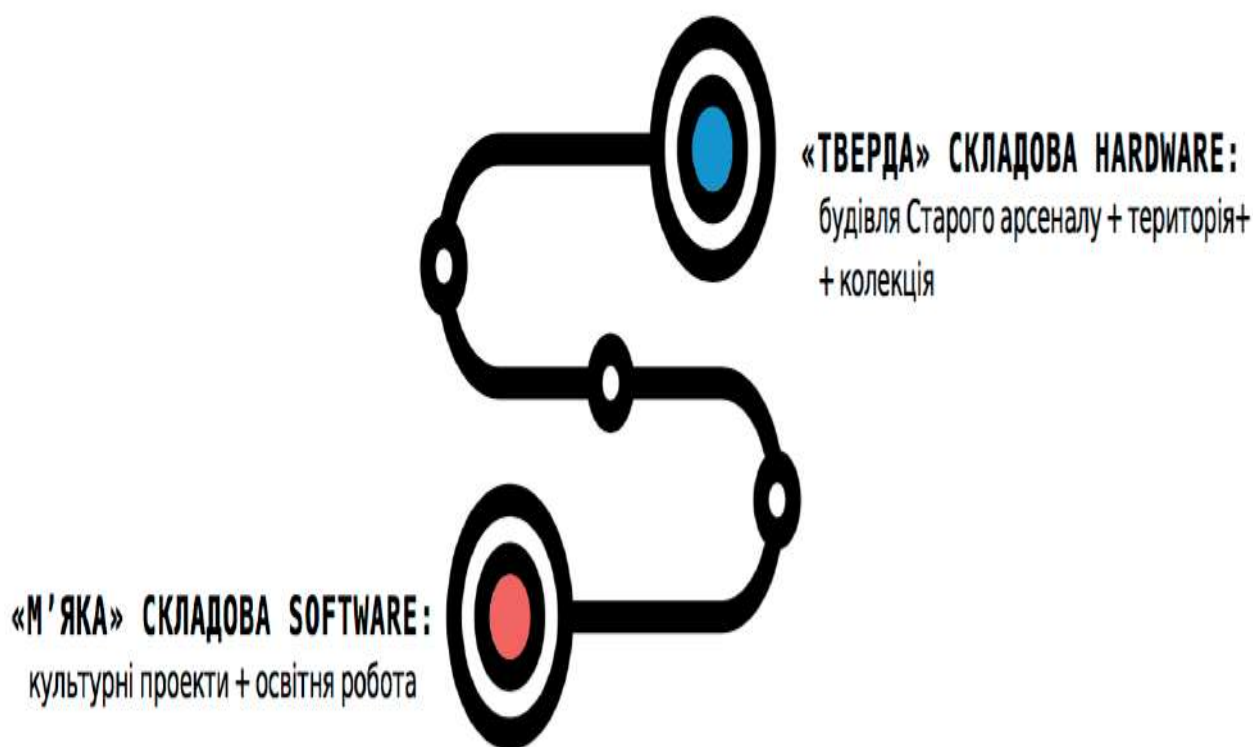
Мистецький арсенал є флагманською українською інституцією культури, яка у своїй діяльності інтегрує різні види мистецтва – від сучасного мистецтва, нової музики й театру до літератури та музейної справи.

У проектах Мистецького арсеналу порушуються й дебатуються питання, важливі для суспільства, надається простір для вільного творення щодо майбутнього й осмислення минулого.

Мистецький арсенал слугує платформою взаємодії зі світовою культурною спільнотою через спільні культурні проекти.

«МИСТЕЦЬКИЙ АРСЕНАЛ»

МАЄ ДВІ ОСНОВНІ СКЛАДОВІ:



ВЗАЄМОДІЯ ЦИХ СКЛАДОВИХ ТВОРИТЬ
УНІКАЛЬНІСТЬ МИСТЕЦЬКОГО АРСЕНАЛУ

«М'ЯКА» СКЛАДОВА SOFTWARE:

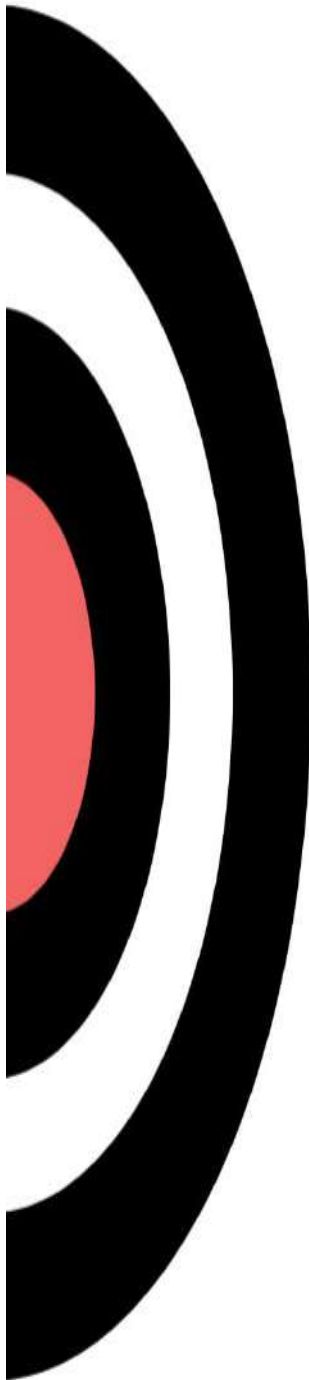
Мистецький арсенал інтегрує та розвиває різні мистецтва й культурні практики. Інтеграція відбувається як через виставкові та фестивальні проекти, так і напрями-лабораторії, які постійно взаємодіють між собою. Серед лабораторій Центр сучасного мистецтва, Лабораторія сучасної літератури, Лабораторія сучасної музики, Музейна лабораторія тощо.

Таким чином різні мистецтва розвиваються і збагачують одне одного, а художні й професійні спільноти знаходять точки перетину і взаємного підсилення.

Усі проекти Мистецького арсеналу мають сильну освітню компоненту.

Арсенал виступає як медіатор між фахівцями і широкою громадськістю — пояснює і розповідає про культурні і суспільні явища, їх причини і траєкторії.

Це майданчик освіти і взаємодії для розмаїтих аудиторій: дорослих відвідувачів, дітей та підлітків, митців і працівників культури.



«ТВЕРДА» СКЛАДОВА HARDWARE:

Основний будинок Мистецького арсеналу — Старий арсенал — функціонує як мультидисциплінарний центр. Тут відбуваються/розташовуються:

- змінні виставкові та фестивальні проекти
- постійна експозиція з власної колекції і наданих на експонування колекцій
- фондосховище
- театральномузичний простір
- освітні простори (зокрема, для дітей і підлітків)
- лекційні зали
- офісні приміщення.

Це середовище, близьке модерній людині, відповідає її способу життя, горизонтальній комунікації, рівності, вимогам безбар'єрності. Велетенські об'єми Арсеналу водночас дружні, відкриті, гостинні для окремої людини. Це архітектура для кожного відвідувача, з наголосом на його потребах і з по/увагою до його обмежень.

КОЛЕКЦІЯ МИСТЕЦЬКОГО АРСЕНАЛУ

ПЕРЕБУВАЄ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ.
ВОНА СКЛАДАЄТЬСЯ ЗА ПРИНЦИПОМ КОНЦЕНТРИЧНИХ КІЛ:

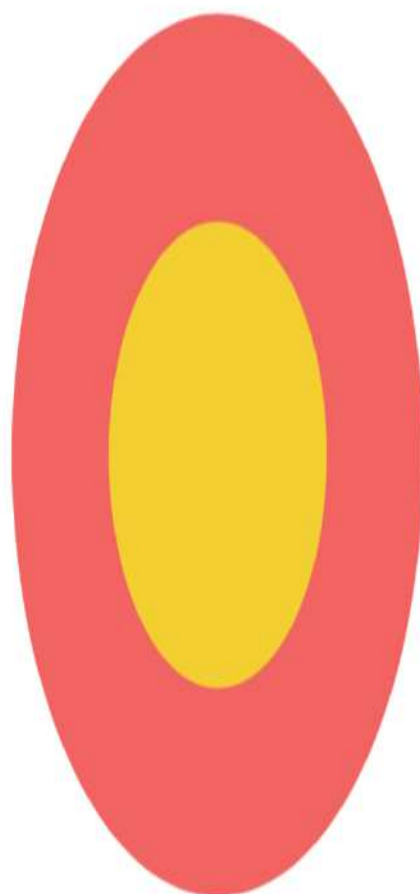
1

Сучасне українське мистецтво

2

Культурний архів — як доповнення.

Фіксується — **культурний ландшафт**
(арт-книги, сценографія, нематеріальна
спадщина(записи), музичні
інструменти тощо) тут і тепер.





$S_{\text{ма}} \approx 10 \text{ га}$

Територія Мистецького арсеналу функціонує як громадське місце відпочинку і зустрічі.

Це парк, пристосований до потреб різних груп, які горизонтально взаємодіють між собою.

Тут переважають демократичні форми поведінки: можна відпочивати на траві, можна грати у спортивні ігри, є засоби активного пересування, зважаючи на площу парку (загальна територія — близько 10 га), є ігрові зони для дітей тощо.

1 ЦІЛЬ:

Постійно знайомити широкі аудиторії з явищами сучасної культури, що визнані експертними спільнотами, порушуючи при цьому актуальні суспільні питання

ЗАВДАННЯ

- провадити постійну збалансовану виставкову/публічну програму
- впровадити комплексну освітню програму із врахуванням потреб різних аудиторій (широка аудиторія, професіонали, діти, підлітки)
- впровадити програму взаємодії із системою формальної освіти
- впровадити регулярну видавничу програму на основі публічної програми МА

¹Збалансована - така, що передбачає баланс виставок сучасного й класичного мистецтва, музейні виставок, документальних виставок, українських та міжнародних проєктів, а також виставок, ініційованих працівниками МА, і запропонованих зовнішніми кураторами та партнерськими інституціями.

2 ЦІЛЬ:

Виявити й зафіксувати найбільш значущі феномени культури останніх десяти років та сьогодення

ЗАВДАННЯ

- впровадити механізми “скаутського” відслідковування та подальшого представлення найцікавіших явищ сучасної культури
- впровадити механізм відкритого відбору проектів до програми МА для зовнішніх кураторів та партнерських інституцій
- впровадити програму формування колекції артефактів сучасного мистецтва і культури
- стимулювати вивчення та публікації колекції МА

3 ЦІЛЬ:

Стимулювати творчий розвиток і взаємодію різних мистецтв і культурних практик

ЗАВДАННЯ

- Впровадити лабораторні програми розвитку для митців та професіоналів
- Впровадити програму залучення зовнішніх кураторів і митців до публічної програми МА
- Впровадити комплексну програму резиденцій для митців та мистецьких організацій

4 ЦІЛЬ :

Створити і постійно розширювати атмосферу свободи, креативної взаємодії та комфорту

ЗАВДАННЯ

- поставити приязність, доступність і комфорт простору МА в центр всіх архітектурних та інженерних рішень
- впровадити механізми і практики демократичної взаємодії як всередині МА, так і між МА та професійними спільнотами
- впровадити сервісні підходи до роботи з аудиторіями для всіх служб МА
- завершити реставрацію та облаштування будівель і території МА з фокусом на безбар'єрність
- створити і постійно вдосконалювати сучасну інфраструктуру для відвідувачів²



²Паркова зона, парковка/велопарковка, зони харчування, крамниці, туалети, засоби для людей з інвалідністю тощо.

5 ЦІЛЬ :

досягнути щорічного гарантованого
бюджетного асигнування
для покриття витрат на культурно-
мистецькі проекти МА на рівні

min
1 МЛН . €

забезпечити

min 10%

надходжень від загального бюджету МА через
систематичний фандрейзинг
(в тому числі отриманих в негрошовій формі)

забезпечити

min 25%

надходжень через послуги і продукти МА

забезпечити

>200 

робочих місць в структурі МА

забезпечити

достатнє фінансування для завершення реставрації і пристосування
будівлі Старого арсеналу та влаштування паркової
зони Мистецького арсеналу

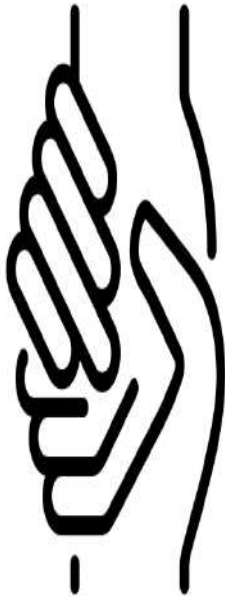
ПОКАЗНИКИ/РЕЗУЛЬТАТИ

**Відвідувачі проектів
у Старому арсеналі:**

не менш, ніж **400 тис. осіб** на рік при експлуатації 1-го поверху Старого арсеналу
не менш, ніж **500 тис. осіб** на рік при експлуатації 1-го та 2-го поверхів Старого арсеналу

Виставкові проекти

до 6 | за умови високої якості проектів, що визнається українською
проектів на рік | та міжнародною культурними спільнотами



- визнання МА міжнародною культурною спільнотою як важливого гравця у Східній Європі (прояви - публікації у провідних культурних медіа Європи, запрошення до спільних проектів, готовність до участі в проектах МА)
- визнання українською культурною спільнотою як ключової платформи розвитку культури в Україні (прояви - експертні висловлювання, готовність до участі в проектах МА, якість партнерських пропозицій щодо співпраці)
- сформоване ядро колекції, придатне до побудови постійної експозиції, до 2027 року
- відкриття усіх площ МА до 2027 року
- початок функціонування парку МА до 2020 року

Навчальне видання

Івановська Ніна В'ячеславівна
Шульгіна Валерія Дмитрівна
Яковлев Олександр Вікторович

СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ПРОЕКТУВАННЯ В МИСТЕЦТВІ: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

ПІДРУЧНИК

Редагування
Верстання
Переклад на англійську мову
Дизайн обкладинки

Оксана Бугайова
Тетяна Кравченко
Ніна Івановська
Алла Сорочан

Підп. до друку 30.11.2018 р. Формат 60х84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 11,4. Зам. 252. Наклад 500

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.

