

коннотативные уровни, которые рождаются при встрече визуального и вербального текстов, а также выявляются архетипические модели, скрытые в тексте.

Ключевые слова: фильмы ужасов, хоррор, репрезентация детских фольклорных текстов, интерференция смыслов, колыбельные, страшилки, заговоры.

«BABY TEXT» LULLABY AS A HORROR MOVIE SOUNDTRACK

Shvets Aliona – Candidate in Philological Sciences (Ph.D), Associate Professor of Department of cultural science and art criticism, Humanitarian faculty, Odessa National Polytechnical University

The article contains the results of the study, the object of which are modern films of the horror genre, and the subject is the representation of children's folklore texts as an artistic device exploited by the film industry. The paper discusses situation mechanisms and ways of representing children's folklore texts in modern popular culture using the example of the basic horror film of the last decades. Folk lullabies and their stylization are considered as cultural texts containing archaic ideas and mythological models, which, due to the mythologized thinking of modern society, are read by the audience at the collective unconscious level. The mechanisms of representation of these texts are analyzed, the intertextual environment is revealed as a playing field with meanings, connotative levels that are born when a visual and verbal texts meet, and archetypical models hidden in the text are examined.

Key words: horror movie, representation of children's folklore texts, interference of meanings, lullabies, horror stories, conspiracies.

UDC 008

«BABY TEXT» LULLABY AS A HORROR MOVIE SOUNDTRACK

Shvets Aliona – Candidate in Philological Sciences (Ph.D), Associate Professor of Department of cultural science and art criticism, Humanitarian faculty, Odessa National Polytechnical University

The article contains the results of the study, the object of which is modern films of the horror genre, and the subject is the representation of children's folklore texts as an artistic device exploited by the film industry.

Horror films as modern artifacts of visual culture are subject to «reading» and interpretation in the same way in which the literary text is subjected to these procedures. This paper analyzes the methods of exploiting children's folklore texts with horror movies. We study the mechanisms of their modern popular culture on the example of the basic horror film of the last decades.

Folk lullabies and their stylization are considered as cultural texts containing archaic ideas and mythological models that, due to the mythologized thinking of modern society, are read by the audience at the collective unconscious level. The study reveals the mechanisms of correlating a literary text with a game, and mythological ideas in new contexts. It is considered at the same time as the visual range is saturated with intertext and allusions. Connotative levels that are born when the visual and the verbal meet are also examined. Also archetypical models hidden in the text are revealed.

Analysis of the text of the lullaby of the base horror film made it possible to regard it as diffuse, where the lullaby, conspiracy and horror stories are concocted. Fragments of various folklore genres incorporated into the visual text demonstrate the interference of meanings.

Research has shown that the terrible in the reference horror film is constructed through an implicitly presented situation: the ambivalence of the childish image being represented creates the feeling of an ominous eerie in the cinematic text.

Key words: horror movie, representation of children's folklore texts, interference of meanings, lullabies, horror stories, conspiracies.

Надійшла до редакції 5.11.2018 р.

УДК 008:312.421

АБСОЛЮТ У МИСТЕЦТВІ

Легенький Іларіон Юрійович – кандидат філософських наук, викладач кафедри дизайну та реклами, Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.138
Y.Legenkiy1949@i.ua

Йдеться про художній універсализм як абсолютний вимір мистецтва поза часом і простором, що навіяно ідеєю неоплатонізму як примата духу над матерією, експлікованою у книзі «Естетика Відродження» О. Лосева. Звернення до рефлексії Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Дюрера, авангардних світобудівних ідей В. Кандинського та ін. спонукає до визначення глибинних формотворчих витоків у мистецтві, що асоціюються з абсолютотом. Ідентичність «Я» художника і Абсолюту у всіх художників є еквівалентною; це та самодостатня цілісність єднання «Я» і Абсолюту, що реалізується як ренесансними, так і авангардними художниками.

Ключові слова: світ, абсолют, мистецтво, неоплатонізм, авангард, модерн, художня рефлексія.

Актуальність теми. Звертаючись до творчості майстрів Відродження, слід сказати, що Абсолют не слід шукати в уже готових творах, завершеному, ідеальному світі сфумато, дивовижному світлотоні, пластиці, в якихось чарівних глибинах вібруючої тканини, світлоносний матерії. Абсолют тут наближається до своєї протилежності. Про це писав навіть О. Лосєв, ближче до Абсолюту – начерки, попередні малюнки. Абсолют в його пошуках, анатомічних студіях, пропорційних розрахунках, в якомусь шматування листа малюнка, де художник зовсім не думає про завершеність, де він вривається в матерію непізнаного або, навпаки, всезнаючого ока, перетворює її в інобуття, духовну субстанцію і проектує якісь надсвітлові конструкції.

Можна сказати, що світ Леонардо – це світ відкритого проекту, коли проєктант не завжди дбав про результат; у більшій мірі його роботи загинули тому, що він не думав про кінцеву мету. Це стосується й «Темної вечір», яку він написав олійною фарбою на стіні, що вбирає вологу. Це призвело до передчасного псування фрески. Це стосується і більш трагічного фіналу картини «Битва при Агорі», де Леонардо писав на основі воскових інгредієнтів, а при випалюванні фреска просто стікла вниз. Чи знав він, що таке може бути? Напевно, міг би припустити, але майстер експериментував.

Експеримент із матерією творів мистецтва його більше цікавив, ніж ідеальне буття фрески, де результат (на відміну від Мікеланджело, який надзвичайно ретельно підійшов до фрески і після перших розписів стелі в Сикстинській капелі вибрав найкращий і розсудливий варіант для виконання) аль фреско, тобто розпису по сирому, на відміну від усіх інших технік, був найбільш надійним. Леонардо був невагомим, драматичним у всіх своїх пошуках. Якщо звернутися до його рукописів (до речі, рукописи залишили всі – Дюрер, Мікеланджело і Леонардо), то Леонардо більше натураліст, а Мікеланджело – більше християнський містик.

Аналіз останніх публікацій і досліджень. Абсолют у мистецтві завжди привертав увагу філософів, мистецтвознавців. Так, дослідження О. Лосєва, В. Бичкова, Я. Голосовкера, Б. Віппера і ін. [7, 1, 3, 2] дають незаперечні зразки абсолюту в художній культурі, проте мало дослідженим залишається категорія «абсолют» як іманентний виток світобудови в мистецтві.

Мета статті – експлікувати категорію «абсолют» у рефлексії видатних художників як граничну підставу культуротворчості, а також як мистецтвознавчий вимір розвитку мистецтва.

Виклад матеріалу дослідження. Трагічність поезії Мікеланджело іприродність трагічності звернення до Абсолюту виникає тому, що він, здавалося б, не гідний писати Богоматір, він з іншого світу, який не може наблизитися до християнського ідеалу. Цей мотив звучить на кожній сторінці його рукописів. Адже цього не побачимо у Леонардо, Дюрера. Дюрер – самодостатній як графік, його різець переходить у живопис, а живопис повниться імплікаціями гравюри. Світлоносність є самодостатньою, тут немає жодної повітряної перспективи, тим більше сфумато. Дюрер підкорив італійських художників світлоповітряним рельєфом живопису, спільним із Леонардо, особливо це стосується інтерпретації волосся, великих форм, драперій.

Треба врахувати, що великий силует, колірна пляма не розбивалися так, як вони розбивалися пізніше у Делакруа, де в червоному починають дзвеніти зелено-сині тіні. Тут існує один загальний великий рефлекс, який, за Леонардо, утворює середовище, де червоне існує як помірно приглушена пляма. Червоне не може бути локально червоним, але може бути майже коричневим, тобто червоним, що вбирає в себе все локальні рефлекси, які потім, раптом, з'являються в усіх інших стилях, особливо в імпрессионізмі, де перетворюються й казкову рефлексивну матерію.

Леонардо заявляв, що рефлексія інших світів, порівняння чужих думок – не його завдання; він намагався звернутися до витoku всіх витоків у літературі, природі і, навіть, науці, писав про мистецтво як про «науку живопису». Таким чином, Леонардо піднімає свій унікальний, універсальний спосіб рефлексії над досвідом порівняльного знання: «Вогонь знищує брехню, тобто софіста, дає істину, разганяє темряву. Вогонь призначений винищувати будь-якого софіста і тлумач істини, бо він – світло, що розсіює темряву, не приховує сутність речей. Вогонь руйнує будь-якого софіста, тобто обман і один являє істину, тобто золото.

Ті, хто хочуть розбагатіти в один день, тривалий час живуть у бідності, як буває і буде на віки з алхіміками, що шукають засоби робити золото і срібло, і з інженерами, що хочуть, щоб стояча вода з самої себе давала рушійне життя шляхом постійного руху, і з некромантами і заклинателями, що стоять на вершині дурості» [6; 30]. Це унікальний, цікавий метафоричний світ, де автор говорить про помилкові науки, несправжні пошуки, оманливу фізіогноміку хіромантії. Хист, уміння, майстерність, творчість не розділяються, вони ніби злиті в одному цілісному механізмі творіння.

Зараз усі проєкти Леонардо побудовані, рекоструйовані, все виявилось вельми ефективним у майбутньому. Ми сприймаємо світ Леонардо як проєктний універсум, де в одній фактурі, текстурі виникають світи на основі якогось унікального знання. Механізм перетворення досвіду у знання

перетворюється в складну матерію роздумів про природу життя і смерті, природу матерії, речі. «Необхідність – наставництво і пестування природи. Нобхідність – тема та винахідниця природи, її узда і вічний закон.

І настільки природа невичерпна в різноманітті, що серед дерев однієї і тієї ж породи жодної не знайдеться рослини, яка цілком скидалася б на іншу, і не тільки рослини, але й гілок, листя, і плоду не знайдеться жодного, який би був у точності схожий на інший» [6; 59]. Універсальний міметизм, уподібнення, схожість, універсальне розрізнення, вся заприродня і доприродня реальність запитує його вустами: «А що ж є природа, як природа природи?». Леонардо відповідав досить просто. «Чому природа заборонила одній тварині жити смертю іншої? Природа, прагнучи і знаходячи радість постійно жити і виробляти життя і форми, знаючи, що в цьому полягає зростання її земної матерії, набагато охочіше і швидше творить, ніж руйнує; і тому поклала вона, щоб багато тварин служили їжею одні іншим; і, оскільки це не задовольняє подібне бажання, часто посиляє якісь отруйні і згубні випари на великі скупчення тварин, і перш за все на людей, приріст яких великий, оскільки ними не харчуються інші тварини, і по усуненні причин усуваються наслідки. Отже, ця земля шукає припинення свого життя, бажаючи безперестанного множення на зазначений і доведений тобою підставі; часто наслідок схожий на свої причини, тварини служать прикладом світового життя [6; 60].

Це більше, ніж філософський трактат. Це безнадійно трагічний панегірик усевладності життя, бажання вписати людини в світ природи, з якого вона виділилася. Але найстрашніше – це перше питання: чому природа заборонила одній тварині жити смертю іншої, а лише її життям? Намагаючись переосмислити цю максиму, Леонардо казав, що люди пов'язані таким чином, що одні, живучи реально, проживають життя інших. Цю метаморфозу Леонардо намагається з'ясувати суто шляхом натураліста. Як можна жити смертю іншого. XX ст. показало достатньо переконливо – потрібно зруйнувати все навколо і себе в тому числі. XXI ст. продовжує цей досвід, але Леонардо більш цілісний в творенні, ніж у руйнуванні. «Про час – винищувач речей – свідчить старість, вона руйнує всі речі, і всі речі пожирає зубами мало-помалу, повільною смертю. Олена, коли дивилася в дзеркало, бачачи прикрі зморшки свого обличчя, вчинені старістю, скаржиться і думає наодинці, навіщо вона два рази була викрадена» [6; 61].

Це більше, ніж поезія, більше, ніж філософія. Фактично Леонардо запитує, навіщо воскресили Лазаря, навіщо йому дарували ще одну смерть, навіщо Олену двічі викрадали, тоді, коли вистачить і однієї смерті, вистачить і одного кохання, однієї життя-смерті. Цей пленазм, подвоєння як людське бажання вічно бачити своє відображення, свій рефлекс у мистецтві призводять до тієї безжальної рефлексії самокатування і самознання, коли людина все анатомує. Все розділяє, знімає шкіру з речей, проникає все глибше і глибше, доходить до набору кісток, скелета і зупиняється. Леонардо шукає підставу стрункості, величі людського тіла і нічого не може кращого придумати, як пропорції, порівняння, співвідношення.

«Життя наше створюємо ми смертю інших, у мертвій речі залишається несвідоме життя, яке знову, потрапляючи в шлунок живих, знаходить життя, відчуває її розумну безперервність.

Тіло будь-яке, що живиться річчю, безперервно вмирає і безперервно народжується знов; бо їжа ввійти може тільки туди, звідки колишня їжа вийшла і, коли вона вийшла, життя більше немає і, якщо їжу зниклу не відшкодувати такою ж кількістю нової, життя позбавляється здоров'я, і якщо ти його їжі позбавиш зовсім, то життя виявиться зруйнованим. Але, якщо будеш відшкодовувати стільки, скільки руйнується за день, то буде знову народжуватися стільки життя, скільки витрачається, за зразком світла свічки, що живиться вологою цієї свічки, яка завдяки швидкому притоку знизу вельми швидко відновлює те, що нагорі, вмираючи знищується і, вмираючи з блискучого світла, в темноті обертається в дим; смерть постійна, як і безперервний цей дим, і безперервність цього диму та ж, що й безперервність харчування, і одночасно світ мертвий народжується знову разом із рухом своєї їжі» [6; 62–63].

Якщо поміняти слова, замість «їжі» поставити – «дух», замість «життя» – «Абсолют», то щось можна змінити, адже слова «свічка» і «вогонь» поміняти неможливо. У них оживають якісь магасимволи, мегауніверсалії, які пройшли крізь усі культури, сторінки старих і нових книг, які чадають, коптять, висушуючи димом, вичавлюючи сльози і народжують нудоту, жалість і незламне бажання швидше померти. «Дивись, як надія і бажання оселилися на своїй батьківщині і повернулися в перший свій стан, подібно метелику, так і людина, яка завжди з безперервним бажанням, сповнена радощів, очікує нової весни, нового літа і нових місяців і нових років, – причому здається їй, що бажані предмети завжди зволікають прийти, – не помічаючи, що власне життя бажає руйнування! Адже це бажання це квінтесенція, дух стихії, який, опиняючись заточеним душею людського тіла, завжди

прагне повернутися до того, хто послав його. І хочу, щоб ти саме знав, що це бажання є квінтесенція – супутниця природи, а людина – зразок світу» [6; 63].

Бентежить проникливість і навіть не образна щирість, а та натуралістична спокуса, коли всі поїдають один одного. Природа неблаганна. Так, скільки темряви приходить замість світла, стільки світла йде замість темряви. Виникає певна гармонія, якій притаманні закони статичності, динаміки, які досить механістично рівнозначні. Всі слова про сутне у Леонардо, втілені в книгах (розділах трактатів), листах малюнків, усього проектного універсуму, де багато креслень, схем, спонукають якісь сумні думки, що розбухує й стомлює своєю приреченістю бути.

Леонардо вибрав цікавий, глибокий і, водночас, наївний шлях інтерпретації світу, який, за великим рахунком, є геоцентричним. Так, Сонце рухається навколо нього, як і у Бердяєва, а він прихильний цьому Сонцю, він його рефлектує, описує його промені. Коли дивимось анатомічні малюнки Леонардо, то не здогадуємося, що це аналогія космосу, всесвіту і якоїсь долюдської істоти, яка суцільно проросла жилами, суцільно рухома кров'ю, мозок якої не встигає осмислити рух молекул у цій крові, вигини сухожилів. Цей страшний, моторошний, космогонічний образ людини і світу набагато більш трагічний, ніж у Гойї і набагато більш милостивий, універсальний, чуйний, ніж у Баха. І навіть усі містики, зокрема Р. Штайнер з його несамопитим туманом, і вся сіра імля думок О. Блаватської, спокуса агні-йоги Реріхів та ін. – це певні сухожилля, механізм світонабуття «Я», зсунута тектоніка плоті і духу.

Однак, тут чогось не вистачає і Лосєв дає вразливу відповідь: «Весь у владі уявлення тільки про механічну природу руху, Леонардо, напевно, не міг уявити собі світові процеси інакше; зводячи природу змін до механічного переміщення, подібного руху маятника, він неминуче приходив до висновку, що таким чином влаштований світ повинен припинити своє існування і знайти остаточний спокій» [7; 403]. Лосєв говорив про механіцизм Леонардо, і все те, що у дивному, драматично обездушеному світі, де смерть жабки, смерть людини і рух артеріальної крові вказують на механізм саморуку рідини або крові в тілі. Ми розуміємо, що це досить сумна, трагічна реальність, в якій немає місця Абсолюту або Абсолют перетворюється на паліатив, відтік, тиск, у ту реальність, яка дихає і є рушієм життя.

Микеланджело, Боттічеллі, Дюрер, залишаючись у топці ренесансної життєствердної реальності, дають, однак, уже інший світ. Лосєв пише: «Особистісно-матеріальна естетика Ренесансу яскраво виражена в творчості Боттічеллі і Леонардо, досягає у Микеланджело настільки інтенсивно виражених форм, що таку естетику з повним правом можна назвати колосально напруженою і навіть космічною. З іншого боку, однак, цей особистісно-матеріальний космізм з огляду на нікчемність ізольованої особистості, на якій базувався весь Ренесанс, напружений космізм Микеланджело досягає ступеня вельми інтенсивного трагізму. І коли говорять про світську особистість, яка з'явилася в епоху Ренесансу, про привільне і життєрадісне самопочуття людини в цю епоху, то достатньо однієї тільки похмурої титанічної фігури Микеланджело, щоб зруйнувати всі такого роду ліберально-буржуазні вигадки про добу Ренесансу» [7; 429].

О. Лосєв констатує: «Перш за все зазвичай вельми неправомірно ігнорують яскраво виражений неоплатонізм Микеланджело. Якщо неможливо обійтися без урахування неоплатоністичних елементів в аналізі, можна сказати, будь-якого явища Відродження, то у Микеланджело це особливо впадає в очі.

Наведемо судження найбільшого дослідника естетики і мистецтвознавства Ренесансу Е. Пановського, який присвятив цій епосі десятки і сотні прекрасних сторінок. Ось що прочитаємо в одній його книжці, що давно вже отримала світову популярність: «Твори Микеланджело відображають неоплатонічний світогляд не тільки в формі і мотивах, але також в іконографії. Микеланджело вдається до неоплатонізму в своїх пошуках зримих символів людського життя і долі, як він їх переживав» [7; 429].

Можна сказати, що це той героїзований неоплатонізм, який не знає деградаційної стратегії, повертає її назад, робить «кам'яно-плинною», на відміну від еманативного стікання, що породжує світи. Світи народжуються в тектонічних розломах завдяки збігу великих шматків частин кам'яних брил з жорсткою обробкою поверхонь, і «занурення» тіла в камені – назавжди укладенні в ньому крихкого людського організму.

А. Дюрер пропонує свою абсолютну систему розуміння пропорцій, зображень. Сітки пропорційних роздільників у нього косі, фігури, трансформації особи вписуються не в діагональній проекції, а те, що свого часу К. Мельников назвав «танцюючою діагоналлю», тобто перспективно трансформовані зони візуальні поля, які ніби накладаються на світ. Цього немає у Леонардо, Дюрер дає настільки гостру, сучасну, якщо не віртуальну, візуально заангажовану систему трансформацій

тіла людини, що говорить про тіло як певний метадискурс, який дуже важливий для розуміння світу, його молодості, старості, народження і вмирання.

Коли дивимося на автопортрети А. Дюрера, то бачимо, що людина дивиться на нас, але її очі нічого не бачать. Художник дивиться ніби крізь нас. Ми бачимо вигини пальців, жести рук, вигини волосся як якийсь малюнок, вирізаний окремо. Що відбиває гравітаційну складову світу. Бачимо, що ця людина синтезувала в собі ренесансний досвід Півночі і Південного Сходу, досвід італійський, німецький, що надає своєрідний симбіоз Середньовіччя і Нового часу. Якщо у такого цікавого художника італійського Відродження, як А. Мантенья, здійснювався синтез готики і ренесансної перспективи, то тут готики немає. Тут скрізь існує чистий ренесанс, але середньовічна підоснова прочитується так само лапідарно, як у Брейгеля, Грюневальда та ін. Особливо це гостро відчувається у портретному живопису. Мемлінг, Крахт дуже близькі до Дюрера, але Дюрер – особливий.

Лосєв писав: «У 1515 р. у м. Ізенгеймі Грюневальд закінчив роботу над вівтарем, де було зображено розп'яття Христа. Фігура самого Христа вдвічі більша сусідніх фігур. Але найважливішим тут, однак, є естетичний зміст. «Здається, що тіло Христа зі слідами жаклих тортур дійсно зростає і майже пробиває обрамлення вівтаря. Його ноги скорчені і зведені судомою, пальці рук, скуті пронизливим болем, вказують на небеса, його голова звисає вниз, його уста немов паралізовані у передсмертній агонії. Сотні ран покривають його сильне, понівечене тіло. Воно ніби виникає з червоно-синього нічного неба і примарно-зеленого напівосвітленого пейзажу, немов увібрало в себе трагічне передчуття загибелі Всесвіту, природи. Тіло Христа – того оливкового або зеленуватого відтінку, який зустрічається в сієнській живописі XIV ст. Тут – це колір розкладання, безжально показаний враженому до глибини душі віруючому... Кров виливається в каскадах містично палаючого червоного кольору».

Нам здається, що для будь-якого неупередженого читача на підставі подібного твору Грюневальда стає цілком зрозумілою подальша еволюція афективного суб'єктивізму, який ще більше віддаляє німецьке Відродження від італійського. Слід нагадати і про той новий тип видінь, жанр яких виріс на ґрунті німецької містики XVI в...» [7; 533 – 534].

Цей докладний екскурс потрібен, щоб показати, що всі інші епохи, що були, що можливо будуть, мають у собі ті ж прописи, які так чітко окреслив О. Лосєв. Ренесансний потенціал був відроджений і відновлений в стилі модерн. Саме стиль модерн виніс на поверхню натуралізм і той містичний або космологічний неоплатонізм, що розумівся віталістично.

Ми знову зустрічаємося з «Vita Nova» Данте, але вже не в просторі ренесансних світів, а нового Середньовіччя, за Бердяєвим, де відбувається внутрішня, глибинна деструкція класики, виникає новий художній синтез, що несе в собі теургізм, монументалізм, своєрідну теогонію і космологізм нового зразка. Авангард лише розвинув цю лінію, зробив її експліцитною, довів самозаперечення класики до феноменологічного, тектонічного розлому і позначив все те, що було втрачено в посткласичному просторі стилю модерн. Тобто симетрія, пропорційність, правильна форма, за Дюрером, сфумато, пряма перспектива, навіть камера обскура – все пішло [4]. Приходить новий світ, новий всесвіт, створений на правах тотальної еkleктики модерного типу і вже антиеклектики авангарду. Потім народжується нова гіпереклектика постмодерну, яка проходить стадії квітучої складності, еkleктичної світобудови, деконструкції та генетичного алгоритму. Виникає те, що називаємо метамодерн, тобто розширення меж постмодерного світу, доведення їх до радикального індивідуалізму, який знову-таки резонує юний індивідуалізм матеріально-чуттєвої естетики Ренесансу, її неоплатонізм.

Особливо це виражено у Кандинського, який легко пов'язував колір, звук і говорив про паралельність звучної та незвучащої матерії: «Але якщо в даному випадку подання образу шляхом асоціацій вважається недостатнім, то ми не можемо задовольнитися їм для пояснення впливу кольору на психіку. Взагалі, колір є засобом, яким можна безпосередньо впливати на душу. Колір – це клавіш; очі – молоточок; душа – багатострунний рояль. Художник є рука, яка за допомогою того чи іншого клавіша доцільно призводить у вібрацію людську душу. Таким чином ясно, що гармонія фарб може ґрунтуватися тільки на принципі доцільного зачіпання людської душі. Цю основу слід назвати принципом внутрішньої необхідності» [5; 63].

Звичайно, це якийсь позитивізм, бажання привести до закону, визначення якихось підстав, зрозуміти мову форм, фарб, вібрації. Це виражається в його роботі «Лінія і точка на площині», що є своєрідною деконструкцією максим гештальтпсихології. Перед нами рефлексія художника зсередини практики, яка є, по суті, міфологією. Абсолют не загубився в цій міфології, він є тією глибинною основою синтезу, яку Кандинський називає «законом внутрішньої необхідності». За великим рахунком, – це закон духовності. Асоціації та асоціативні кореляції кольору і форми, в

даному випадку геометричної форми, дотаточно цікаві. «Коли ми хочемо, однак, передати цей червоний звук у матеріальній формі (як у живописі), то ми повинні: 1) обрати матеріальний тон з нескінченного ряду різних відтінків червоного, тобто, так би мовити, охарактеризувати його суб'єктивно, і 2) обмежити його на площині, обмежити від інших кольорів, які обов'язково присутні, котрих ні в якому разі не можна уникнути і завдяки яким (шляхом відмежування і сусідства) змінюється суб'єктивна характеристика (отримує об'єктивну оболонку); тут помітним стає об'єктивний призвук» [5; 66].

Дозволимо собі закінчити статтю зверненням до доповіді А. Шнітке про полістилістику. У цьому тексті обґрунтована постмодерністська лінія в музиці у всьому конгломераті течій і стилістичних напрямів. Але нас цікавлять не тільки теоретичні діфеніції. Важливо, що Шнітке – суто реніссансний дух, у чомусь нагадує Кандінського, який відкривав абсолютно нову матерію звучання, побачив інший Абсолют. Його, звичайно, не треба порівнювати з Шенбергом або кимось іншим. Це рефлексія в себе, але всередині себе Шнітке знаходив не розбите дзеркало, за Вяч. Івановим, а добре темперований клавир стильових кодів, алюзій, того вишколу, що був надбанням власного «Я». Така інтроверсія, звернення до себе носила якщо не містичний характер, то, у всякому разі, характер внутрішньої релігійності, коли звернення до себе було водночас зверненням до Абсолюту.

Шнітке досить індивідуально підійшов до постмодерністської поетики і структурно визначив свою парадигму: «Впродовж останнього десятиріччя музика відзначена поширенням полістилістичних тенденцій. Колажна хвиля сучасної моди є лише зовнішнім вираженням нового плюралістичного досвіду музичної свідомості у своїй боротьбі з умовностями консервативного академізму, що допомогло переступити через найстійкішу умовність – поняття стилю як стерильно чистого явища.

Величезна кількість прийомів полістилістики в сучасній музиці ще не піддається класифікації, приклади свідомого використання елементів «чужого» стилю сучасними композиторами самих різних шкіл і напрямів незліченні. Єдино, що є можливим, це намітити два полярних принципи використання «чужого» стилю: принцип цитування та принцип алюзії» [8; 146]. Цитування – це пряме входження чужого тексту в тканину твору, алюзія – складне перефразування чужого тексту, які дають той діапазон формоутворення, що називається полістилістикою. Але суть у тому, що ще залишається дихотомія «свій-чужий», і кожен по-своєму її вирішує, відштовхуючись від неї або, долаючи її.

Список використаної літератури

1. **Бычков В. В.** Эстетика. М. : Гардарика, 2002. 556 с.
2. **Виппер Б. Р.** Статьи об искусстве. М. : Искусство, 1970. 541 с.
3. **Голосовкер Я. Э.** Логика мифа. М. : Наука, 1986. 216 с.
4. **Дюрер А.** Трактаты. Дневники. Письма. С.-Пб. : Азбука, 2000. 663 с.
5. **Кандинский В.** Точка и линия на плоскости. С.-Пб. : Азбука, 2001. 560 с.
6. **Леонардо да Винчи.** Суждения о науке и искусстве. С.-Пб. : Азбука, 2001. 704 с.
7. **Лосев А. Ф.** Эстетика Возрождения. М. : Мысль, 1978. 623 с.
8. **Шнитке А.** Полистилистические тенденции в современной музыке. *Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века* : Учеб. пос. для вузов. М. : Владос, 2004. С. 146–150.

References

1. **Buchkov V. V.** Estetyka. M. : Hardaryka, 2002. 556 s.
2. **Vypper B. R.** Staty ob yskusstve. M. : Yskusstvo, 1970. 541 s.
3. **Holosovker Ya. E.** Lohyka myfa. M. : Nauka, 1986. 216 s.
4. **Diurer A.** Traktaty. Dnevnyky. Pysma. Sankt-Peterburh : Azbuka, 2000. 663 s.
5. **Kandynskiy V.** Tochka y lynyia na ploskosty. Sankt-Peterburh : Azbuka, 2001. 560 s.
6. **Leonardo da Vynchy.** Suzhdenyia o nauke y yskusstve. Sankt-Peterburh : Azbuka, 2001. 704 s.
7. **Losev A. F.** Estetyka Vozrozhdenyia. M. : Mysl, 1978. 623 s.
8. **Shnytk A.** Polystylystycheskye tendentsyy v sovremennoi muzuke. *Sokolov A. S. Vvedeniye v muzykalnuu kompozysyiu XX veka* : Ucheb. Posobyie dlia vuzov. M : Vlados, 2004. S. 146–150.

АБСОЛЮТ В ИСКУССТВЕ

Легенький Илларион Юрьевич – кандидат философских наук, преподаватель кафедры дизайна и рекламы, Национальный педагогический университет им. М.П. Драгоманова, г. Киев

Речь идет о художественном универсализме как абсолютном измерении искусства вне времени и пространства, навеяного идеей неоплатонизма как примата духа над материей, эксплицированной в книге «Эстетика Возрождения» А. Лосева. Обращение к рефлексии Леонардо да Винчи, Микеланджело, Дюрера, авангардных миростроительных идей В. Кандинского и др. побуждает к определению глубинных формообразующих установок в искусстве, которые ассоциируются с абсолютном. Идентичность «Я» художника

и Абсолюта у всех художников эквивалентна, это самодостаточная целостность соединения «Я» и Абсолюта, которая реализуется как ренессансными, так и авангардными художниками.

Ключевые слова: мир, абсолют, искусство, неоплатонизм, авангард, модерн, художественная рефлексия.

ABSOLUTE ART

Legenkiy Ilarion – Candidate of Philosophy, lecturer of the Department of Design and Advertising of the National Pedagogical University named after M. P. im. Dragomanov, Kyiv

It is about artistic universalism as the absolute dimension of art outside of time and space, which is inspired by the idea of Neo-Platonism as the primacy of spirit over matter, explicated in the book «Aesthetics of the Renaissance» by A. Losev. Appeal to the reflection of Leonardo da Vinci, Michelangelo, Durer, avant-garde peace-building ideas of V. Kandinsky and others, leads to the definition of the deep-shaping attitudes in art that are associated with the absolute. The identity of the «I» of the artist and the Absolute is equivalent for all artists; this is the self-contained integrity of the connection between the «I» and the Absolute, which is realized by both Renaissance and avant-garde artists.

Key words: world, absolute, art, neoplatonism, avant-garde, modern, artistic reflection.

UDC 008:312.421

ABSOLUTE ART

Legenkiy Ilarion – Candidate of Philosophy, teacher of the Department of Design and Advertising at the National Pedagogical University. M. Dragomanova, Kyiv

It is about artistic universalism as an absolute dimension of art outside of time and space, which is inspired by the idea of Neo-Platonism as a primacy of spirit over matter, explicated in the book «Aesthetics of the Renaissance» by A. Losev. Appeal to the reflection of Leonardo da Vinci, Michelangelo, Durer, avant-garde peace-building ideas of V. Kandinsky and others, leads to the definition of the deep-shaping attitudes in art that are associated with the absolute. The identity of «Me» of the artist and the Absolute is equivalent for all artists; this is the self-contained integrity of the connection between «Me» and the Absolute, which is realized by both Renaissance and avant-garde artists. Now all the Leonardo projects have been built, rebuilt, all proved to be very effective. The world of Leonardo is a project universe, where images appear on the basis of unique knowledge in one texture. The mechanism of transformation of experience into knowledge turns into a complex matter of thinking about the nature of life and death, the nature of matter, a thing. It is more than poetry, more than philosophy. This plenasm, doubling as a human desire to see your reflection forever, your reflex in art leads to that ruthless reflection of self-torture and self-knowledge, when a person anatomizes everything. Everything divides, removes the skin from things, penetrates deeper and deeper, reaches the set of bones, the skeleton and stops. Leonardo is looking for a foundation of harmony, grandeur of the human body and can not think of anything better, as proportions, comparison, correlation. There is a kind of harmony, which is inherent in the laws of statics, dynamics, but they are mechanistically equivalent. All words about the existence of Leonardo are embodied in the books (chapters of the treatises), letters, drawings of the project universe, where there are many drawings, many schemes that encourage some sad thoughts, excite the mind and bore their doom to be.

Key words: world, absolute, art, neoplatonism, avant-garde, modern, artistic reflection.

Надійшла до редакції 12.09.2018 р.

УДК 008.316

МІСТО ЯК КУЛЬТУРНО-КОМУНІКАТИВНИЙ ПРОСТІР: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Олійник Оксана Миколаївна – викладач кафедри готельно-ресторанного і туристичного бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-4687-2408
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.139
oksana_oliinyk@ukr.net

Обґрунтовано основні положення, що визначають необхідність розширення культурологічних досліджень міста з урахуванням його розуміння як культурно-комунікативного простору, а також наукової концептуалізації в українській культурології низки понять: міська культура, міський спосіб життя, міська мода, міське середовище, міські традиції тощо. Акцентовано, що сучасне місто – складна культурно-комунікативна система, що являє собою конгломерат різних за внутрішнім смисловим наповненням та зовнішнім матеріальним проявом соціокультурних феноменів. Культурно-комунікативні простори різних міст, як і інших поселень, формують загальну архітектоніку культурного простору країни.

Ключові слова: місто, культурно-комунікативний простір, система, культура, міська культура.

Постановка проблеми. Сучасне місто – це своєрідний атрактор, який притягує різні системи, звичні поняття та феномени реальності, комбінуючи їх у нові почасти незвичні форми, утворюючи