

Український іммігрант як мовна і комунікативна особистість, вступаючи в комунікативний зв'язок, пристосовуючись до правил нових соціальних комунікацій, до нових умов зовнішнього середовища спілкування, докладав і докладає значних зусиль, щоб зберегти свою національну ідентичність.

Методологія соціальних комунікацій – узагальнювальна теорія. Вона формується на засадах різних наук, що вивчають компоненти системи. Її застосування надає можливості бачити об'єкт під кутом зору тих комунікативних процесів, що мають місце в багатокультурній Канаді. Тим самим, як зазначалось вище, стає можливим простежити вектор руху українських іммігрантів від комунікативних систем в Україні кінця XIX ст. до комунікативних систем у Канаді, що, звичайно, відрізняються: інші комуніканти й інші соціальні норми комунікації; соціальна реальність. Як зв'язок між комунікантами в країні їх нового, але постійного проживання – англійська мова. Єдність і підтримку комунікативного простору між членами діаспори забезпечує українська мова. Вона посідає місце спадкового символу «біосоціальної єдності нації». Українська культура відіграє роль визначника системи комунікацій. Отже, і мова, фольклор, народна культура української діаспори, з нашого погляду, також є системою комунікацій.

Явища, пов'язані з мовною культурою переселенців, фольклором, їх народною культурою, переосмислюються з точки зору соціальних комунікацій і включаються в систему соціальної взаємодії, що перебувають у просторі соціальних комунікацій. Ми вдаємося до діалектичних принципів історизму, об'єктивності, всебічності.

Системний підхід надає нам можливості вивчити роль української мови та особливості комунікацій української спільноти в системі середовища перебування: побут, рідномовне коло спілкування, навчальні заклади різних рівнів; сакральні установи; громадські організації. Визначальну роль у цьому відіграє фольклор і фольклористична діяльність наших колишніх співвітчизників.

Пропонована нами методологія враховує багатогранність об'єкта, що має значну кількість складних самостійних підсистем. Вони, уважаємо, мають вивчатися із застосуванням ряду дисциплін: мовознавчих (соціолінгвістики, психолінгвістики, діалектології, лінгвофольклористики та ін.), історичних (зокрема спеціальних історичних – бібліотекознавства, книгознавства, бібліографознавства, геортології), групи педагогічного спрямування; українознавства, комунікативістики, культурології, соціології культури, фольклористики, етнографії, політології, філософії, націєзнавства, цивілізаціології тощо.

*Л. І. Мачулін*

## **ДО ПИТАННЯ ПРО НОВУ ПАРАДИГМУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА**

*L. I. Machulin*

### **ON THE QUESTION OF A NEW PARADIGM OF CONTEMPORARY ART**

Майже сто років тому іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет увів у науковий обіг термін «дегуманізація мистецтва». Разом із німецьким філософом Фрідріхом Ніцше вони зафіксували «витіснення» з живопису

людини як основного об'єкта зображення в мистецтві, відтворення життя у формах самого життя. Теза про «дегуманізацію мистецтва» через модернізм викликала емоційні відгуки як у художньому, так і в науковому середовищі, але вікова дискусія в ланцюжку «модернізм-постмодернізм-метамодернізм» про призначення мистецтва й художника так і не повернули ані людину, ані її життя в мистецтво. Більше того, стрімка диджиталізація життя сучасної людини додала ще питань у дискурс про масове і справжнє (елітне) мистецтво. Головні: чи є витвором мистецтва те, чого не існує в матеріальному (фізичному) вимірі? Чи можна вважати художником митця, який створює свої картини за допомогою електронних засобів у віртуальній реальності? Як оцінювати і страхувати нематеріальну (віртуальну, цифрову) спадщину? Як ставитись до знеособленого витвору цифрового «мистецтва», який, до того ж, не має «родимих плям»?

У ХХ ст. таке художнє явище, як «масова культура», осуджувалося не в останню чергу, оскільки воно набувало масових масштабів (кіно, телебачення, наклади книг та ін.). Порівняно з «мережевим мистецтвом» («мистецтвом» у мережі Інтернет), воно вже сприймається як елітарне, у зв'язку з тим, що, поперше, воно було матеріальним, піддавалося фіксації (мало фізичні параметри), мало автора і якщо не вказувало на школу, то хоча б ідентифікувалося за країною походження. Масова культура, так би мовити, досить легко класифікувалася з культурою того чи іншого суспільства.

По-друге, правильно сприймати масову культуру навчали в школі, ЗВО, науковці досліджували її тими ж методами, що й класичну культуру. Сучасні digital art, net-art потребують іншої парадигми дослідження. Але складаючи таку парадигму, чи не визнаємо ми тим самим цифрове і віртуальне «мистецтво» як мистецтво?

Хоча спроби є і вони далеко не поодинокі. Дослідники умовно розділяють мережеве мистецтво на три групи. Першу групу складають класичні твори (традиційне мистецтво), оцифровані і перенесені в Інтернет: музеї, картинні галереї, бібліотеки тощо. Друга група — комп'ютеризоване мистецтво: мультфільми, ролики, віртуальні листівки, створені за допомогою флеш-технологій; картини, створені за допомогою комп'ютерних програм; електронна музика, різні комунікаційні проекти тощо. Третя група — усе те, що не ввійшло в перші дві групи. Наприклад, «мережева література», яка в незмінному вигляді може існувати лише в електронній формі, оскільки її перенесення на папір відбувається з істотними втратами.

З іншого боку, несприйняття масового мистецтва на початку ХХ ст., як бачимо, не заварило йому пройти ланцюжок перетворень, захопити реальний і віртуальний світи. Вочевидь, зворотної дороги не буде. Це не уряди різних країн світу своїми постановами заганяють митців у мережу, спонукають їх освоювати електронні програми, комп'ютеризувати творчість. Цифру і мережу вибирає сам митець, зацікавлений новими можливостями. Але як у мережі відтворити життя у формах самого життя?

І наостанок запитання: яке майбутнє в того, що раніше звалось мистецтвом, у того, що залишилось після дегуманізації і диджиталізації? Відповіді поки немає, оскільки щорічно сотні тисяч, мільйонів людей у всьому світі вилучатимуться з суспільно-корисної праці, а їхнє місце займе «цифра» — роботи, комп'ютери,

штучний інтелект. Ще мільйони людей перейдуть на скорочений робочий день і тиждень. Що їм робити, як і чим займати себе? Творчість — це той самий легальний наркотик, який заохочуватиметься урядами різних країн світу, щоб втримати людей удома. 90% з них підуть у всевітню мережу, у томі числі реалізувати свої творчі здібності. Майже всі вони вважатимуть себе «митцями», якщо до цього часу, звичайно, не сформується нова парадигма сучасного мистецтва.

*Т. О. Бегаль*

### **ЕВОЛЮЦІЯ ПОНЯТТЯ «МУЗЕЙНА ЕКСПОЗИЦІЯ» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ**

*Т. О. Behal*

### **THE EVOLUTION OF THE «MUSEUM EXPOSITION» IN THE CONTEXT OF THE CULTURE DEVELOPMENT**

У процесі розвитку людства та активної зміни соціокультурної динаміки музеї як соціально-орієнтований інститут зазнає постійних змін та трансформацій. Не є винятком і музейна експозиція, яка органічно пов'язана з формуванням загальнокультурного процесу і являється результатом еволюції. Дослідженням музейної експозиції присвячені праці сучасних зарубіжних науковців Т. П. Калугіної, М. Т. Майстровської, Т. П. Полякова, М. О. Нікішина, М. Б. Гнедовського. Так, Т. П. Калугіна, М. Т. Майстровська, Т. П. Поляков досліджують принципи побудови музейної експозиції та мистецтво експозиційного дизайну. М. О. Нікішин, М. Б. Гнедовський зосереджують свою увагу на комунікаційних можливостях музейної експозиції. Проте науковці оминають у своїх розвідках тему її еволюції як окремого явища. У цьому полягає актуальність цього дослідження.

Різні підходи до розуміння і визначення поняття «музейна експозиція», на наш погляд, пов'язані з трансформацією культурного середовища, яке впливало на структурну організацію експозиційного простору. Про власне музейну експозицію можемо говорити, починаючи від доби Відродження. Поштовхом до її розвитку став бурхливий розквіт світського колекціонування в Італії, що призвів до пошуків нових методів експонування та розміщення колекцій. Поява в ренесансній культурі нових експозиційних форм, які дозволяють говорити про розвиток предметно-просторового середовища в цілому, провокує виникнення поняття «ідеї» чи «концепції». Свідченням цього є одні з перших музеографічних праць С. Квіккеберга (1565 р.) та Дж. Манчіні (1620 р.), які розповідають про процес та принципи експонування з ідейної точки зору. Таким чином, в епоху Відродження експозиційне середовище являло собою зібрання предметів, що виставлялися відповідно до певного ідейного задуму архітектора чи художника.

Утвердження музею як публічної інституції в епоху Просвітництва призводить до осмислення та наукового обґрунтування його експозиції. Предмети, що виставляються для показу, вимагають не лише певного ідейного задуму, але і текстового супроводу-пояснення. Читаючи їх, відвідувач вступає у спілкування з експозицією, конкретним музейним предметом; розумів тематику, характер, походження, побутування музейного предмета. Тому в