

нами в стилі модерн. У формах прорізів, даху башти та декоративному оздобленні переважають криві лінії, характерні для декоративного модерну.

До центральної школи територіально належить також уманська школа модерну, якій притаманна еkleктичність. На фасадах будинків ознаки модерну поєднуються з елементами «цегляного стилю» та інших неостилів. Уманській школі притаманні стриманість декору, оригінальність віконних і дверних прорізів, наявність лінеарних орнаментів, викладених у цеглі на головних фасадах. Обличкування керамічною плиткою застосоване лише в будинку на вул. Радянській, 10. Зразками модерну уманської регіональної школи можна вважати будівлі на вул. Радянській, 10, 12, 14, на вул. Садовій, 18 і на вул. Леніна, 17 і Шевченка, 2.

Однією з найчисленніших за кількістю об'єктів школою модерну є східна школа з центром у Харкові, в якій переважає раціоналістичний напрям, споріднений з раціоналістичним модерном Москви та Петербурга. Утім, харківська школа модерну представлена всіма різновидами модерну. У ній присутні об'єкти декоративного модерну (наприклад, прибутковий будинок на вул. Сумській, 6 та особняк на вул. Миросицькій, 58), раціоналістичного модерну (багатоповерхові прибуткові будинки на вул. Полтавський шлях, 14, 47/49 та 55 і на вул. Сумській, 80) та національно-романтичного (українського) модерну (прибуткові будинки на вул. Катеринославській, 26 та 67, Петинській, 29, Миросицькій, 44). Харківська школа модерну більше, ніж київська, подібна до московської та петербурзької шкіл. Будинки харківської школи досконаліші за стилістичним вирішенням фасадів, ніж будинки київської школи. Як і для більшості будинків російського раціоналістичного модерну, для будинків харківського модерну нехарактерний декор на фасадах, як, зрештою, і майолікові та керамічні вставки, завершення химерної форми та металеві елементи з використанням лінії «удар батога».

Таким чином, можна зробити висновок, що характерною рисою модерну в Україні є неоднорідність. Різні школи неоднаково залежали від зовнішніх впливів. Це можна пояснити передусім територіальною роздробленістю України та економічними й політичними факторами. Загалом на території сучасної України виділяють два великі масиви, в яких зовнішній вплив з боку інших держав був найбільш відчутним: на культурі Західної України позначилася Австро-Угорська імперія, а Південної та Східної – Росія (більшість території сучасної України перебувала в її складі). Водночас кожна зі шкіл модерну України вирізняється автентичною національною самобутністю й не може вважатися копією іноземних об'єктів модерну.

1. *Асеев Ю.* Стили в архитектуре Украины. – К., 1989.
2. *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005.
3. Звід пам'яток історії та культури України. Київ: Енцикл. вид. / Відп. ред. П. Тронько. – К., 1999. – Кн. 1, ч. 1 (А-Л).
4. *Івашко Ю.* Модерн в архітектурі Києва. – К., 2007.
5. Історія української архітектури / За ред. В. Тимофієнка. – К., 2003.
6. *Шумицький М.* Український архітектурний стиль. – К., 1914.
7. *Ясевич В.* Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков. – К., 1988.

*Лариса Ігнатова
(Луцьк)*

ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ ЯК ПРОЦЕС РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФЕНОМЕНУ ДУХОВНОСТІ

Проблема стилю на сьогодні залишається однією з центральних у загальному науковому дискурсі, оскільки його трактують переважно як усталену форму художнього самовизначення епохи, регіону, нації, соціальної або творчої групи чи навіть окремої особистості [1, 231]. Окрім цього, з часом дана дефініція набуває все більшої метафізичності, звужуючись до поняття творчого стилю митця, а творчість, як відомо, – це процес гармонійного поєднання свідомого та підсвідомого, раціонального та образного, відомого та невідомого, національного та глобального, регіонального

та загальнодержавного тощо. Загалом, відповідну дихотомічну послідовність можна продовжувати й надалі. Одночасно й дослідження стилю в мистецтві набуває все більшої актуальності та поліваріантності. М. Арановський з цього приводу пише, що «если стиль – необходимая форма бытия искусства, то, несмотря на его изменчивость, он должен обладать некоей внутренней инвариантной структурой, всякий раз возрождающейся в новом, варианном обличье» [2, 13].

У музикознавстві теорію стилю у 80-х рр. минулого століття розробив М. Михайлов. Його монографія «Стиль в музыке» [3] з'явилася якраз на часі. Трансформаційні процеси, що відбувалися в музичному мистецтві, характеризувалися певною стилістичною еклектичністю. Через це виникла потреба в науковому визначенні сутності стилю, яка була б підтверджена музичною практикою. М. Михайлов вказує, що «художественный (и, следовательно, также музыкальный) стиль находится в неразрывной двухсторонней связи с художественно-творческим мышлением. С одной стороны, он обусловлен мышлением, являясь его порождением и внешним выражением. С другой стороны, сам он играет активную роль в формировании творческого мышления» [3, 49], тобто «музыкальный стиль – выражение особенностей музыкального мышления» [4, 117]. Згодом українські музикознавці по-новому осмислили дане поняття та розширили сферу його вживання [5; 6; 7].

Визначаючи стиль як результат творчих (внутрішніх, у нашому випадку – духовних) пошуків автора, можемо впевнено говорити про взаємозв'язок таких дефініцій, як стиль та духовність. Зупинимося детальніше на останній і розглянемо кілька варіантів її тлумачення. Сучасна культурологія безпосередньо пов'язує її з поняттям «дух», що генетично походить від поняття «душа», але сутнісно відрізняється від нього. Якщо душа вважається іманентним початком людської суб'єктивності, то дух – трансцендентним [8, 182]. Духовність виникла тоді, коли людина почала будувати інший світ з властивими йому поняттями й символами. Таким чином, людина ніби подвоїла світ, сформувавши духовну сферу як спосіб свого існування, який проявляється в певному стилі. У результаті такого дуалізму можливе виникнення сенсу розумної, свідомої та цілеспрямованої діяльності. Даний процес безпосередньо пов'язаний з пізнанням абсолюту і самопізнанням.

Доцільно нагадати, що зі становленням монотеїстичних релігій трансцендентного типу, в яких Бог є надреальністю і творить світ із нічого, коли предметом філософії стає не сутнісне, а уявне буття, з'являється поняття «дух». Звідси виникає уявлення буття як трансценденції, що зумовлює тлумачення сутності людини як духу. Сприяли цьому не лише іудейська традиція і християнство, але й антична думка. Знання трансформувалися від міфу до логосу і теосу, від іманентного до трансцендентного. Поступово почали розрізняти тіло, душу й дух. Тіло віднесли до сутнього, дух – до буття або чогось вічного, а душа об'єднала обидва ці поняття. Духовне відношення до життя сформувалося тоді, коли людина почала метафізично усвідомлювати своє життя відносно свого положення в світі. Так з'явилося уявлення про ідею, про ідейне відношення до життя, тобто духовне. Поняття ідеї як онтологічної одиниці, гносеологічного принципу й духовного життя присутнє у філософії Платона. У релігії метафізичне усвідомлення життя асоціюється з її центральним символом. Саме за допомогою такого символу або ідеї стало можливим входження людини через свою свідомість в духовне. Таким чином, генезис духовності став одночасно процесом становлення людини як духовної істоти, а також його фіксацією в філософських поняттях, релігійних символах і творах мистецтва. Мистецтво, зокрема музичне, виступає однією із основних сфер реалізації духовного потенціалу людства. Цю думку підтверджує і Ю. Хрустальов, який пише, що «духовність – термін, який визначає внутрішній стан людської самосвідомості, що знаходить своє вираження в думках, словах і діях» [9, 67]. Форма цього вираження має відповідний стиль.

Педагогічна наука, базуючись на філософському тлумаченні, підкреслює, що «саме поняття духовності розкриває потребу в пізнанні світу, смислу і призначення свого життя, орієнтацію на такий рівень культури, який характеризується ступенем опанування і повнотою реалізації загальнолюдських цінностей». Далі йдеться про «формування таких якостей свідомості й діяльності людини, які акумулюють у собі знання і розуміння вищих духовних ідеалів, здатність керуватися ними на практиці» [10, 183]. С. Ігнатов пише, що «духовне, як надбіологічне, є реальною функціональною складовою людської природи і віддзеркалює процеси буття» [11, 31]. Такої ж позиції дотримується і М. Міаміє, який вказує, що «духовність – складова свідомості, яка призначена для сприйняття образів та відчуттів, свідомої й автоматичної роботи з ними» [12, 71]. Хіба не перекликається дане визначення духовності з визначенням стилю у Михайлова?

Отже, у наведених прикладах духовність трактується як складова свідомості, як світоглядна категорія, сутність якої полягає в поєднанні теоретичного, практичного і творчого компонентів засвоєння об'єктивної реальності, а також самореалізації творчої особистості.

Крім світського, термін «духовність» має ще й релігійне тлумачення. Воно є надзвичайно глибоким і багатограним, однак можна виділити три основні визначення: 1) унікальність людини як носія розуму; 2) невичерпність, багатство і краса внутрішнього світу людської особистості; 3) найголовніше – рівень перетворення людини Божественною благодаттю. «Ми ж усі з відкритим лицем відображаємо, як у дзеркалі, славу Господню, переображаємося в Його ж образ від слави в славу, згідно з діянням Господнього Духа» [Коран 3:18].

У Катехізисі сказано, що «людина існує і духовно створюється як особистість дякуючи тому, що вона створена Богом як Абсолютна Особистість і у своєму становленні відкрита до богоподібності. Співутвореність вказує на принциповий зв'язок людини з Богом – Джерелом буття і на можливість богоподібності людини через зростання в духовності [...]. Богоподібність означає не що інше, як безперервний процес зростання в духовності» [13, 416]. Отець Степан Ярмаць у своїх працях вживає такий термін, як «духовість», під яким «розуміється жива свідомість людини – але свідомість дійсно активна – про свою Віру, про її об'єм та про її вимоги. Це основа, на якій базується і з якої розвивається і стиль, і метода дійсно одухотвореного життя людини, найвищою ціллю якого є життя в Ісусі Христі» [14, 86]. Перші прояви духовності людина виявляє через найелементарніші форми моральної свідомості – сором, совість, відповідальність, піднімаючись до вищих її ступенів – досягнення моральної чистоти, богобачення і святості.

Отже, існує два підходи до тлумачення терміну «духовність». Перший з них – це суто релігійний, тому інтерпретацію духовності як соціокультурного феномену трактує в межах вітчизняної християнської догматики – Дух є Бог. Друга інтерпретація – світська і має дві версії. Перша пов'язує розуміння феномена духовності з проявами внутрішньої свободи особистості, яка втілює вищі ідеали добра, краси, істини та віри. Друга версія тлумачить духовність як внутрішній світ людини, її стремління, рефлексії з приводу своїх і чужих дій, іншими словами, – як світ суб'єктивності.

Суб'єктивний світ людини далекий від ідеальних норм. У нероздільній єдності в ньому співіснують мотиви позитивного і негативного, високого і низького, прекрасного й потворного, морального й аморального, еротичного й аскетичного... Кожна людина постійно працює над вдосконаленням духу, мислення, почуттів, переживань з більшим чи меншим рівнем інтенсивності. На думку Е. Гуссерля, «Дух і тільки дух є буття в собі і для себе» [15, 24]. Результати цієї роботи у формі творчої реалізації є виявом саме духовного потенціалу особистості. Цей потенціал, дедалі удосконалюючись, може бути як позитивним, так і негативним. Усе залежить від тих цінностей та ідеалів, які сповідує людина, тобто в якому напрямку, стилі розвивається її внутрішнє буття та духовність. Принагідно варто зауважити, що сьогодні ми перебуваємо лише на підмурках процесу розв'язання проблеми формування феномену духовності. Одним із найвпливовіших шляхів її реалізації, що виділяється поліфункціональністю свого впливу, є мистецтво загалом і його стилістика зокрема. «Мистецтво має унікальні можливості не тільки в розкритті духовності людини, всього багатства її почуттів та роздумів, радощів і страждань, а й у закріпленні досвіду життєдіяльності особистості як суб'єкта суспільно-історичної практики і культури. Сутність мистецтва найбільш дієво виявляється в “олюдненні” світу, у створенні повного і узагальненого образу людських взаємин, утвердженні принципу єдності істини, добра і краси. Мистецтво прилучає індивіда до інтелектуальних вершин людського духу, сприяє моральному і естетичному вдосконаленню особистості» [16, 183]. Усі ці визначення повністю відповідають музичному мистецтву, яке вдало поєднує крайні полярності – необмежені можливості емоційних станів людини з повною відсутністю конкретного матеріального зображення, що доповнюється асоціативним уявленням художнього змісту.

Цілком природною є потреба більш глибокого тлумачення музичного мистецтва з позицій теологічної науки. Для цього варто звернутися до трактату «Музикія», написаному в XVII ст. дяконом придворного Сретенського собору І. Коренєвим. Там він стверджує: «Музыка – это стройное искусство и изящнейшее разделение голосов, определенное знание различий, знание надлежащих благозвучных и неблагозвучных голосов, которые выявляются в различиях внутри согласованности. Музыка – это вторая философия и грамматика, измеряющая голоса степенями,

подобно тому, як в словесній філософії або граматиці існує правильне використання слів і їх властивостей, слогів, фраз і висновків, знання і найменування стихій, всіх їх властивостей і сили. Також і музика, маючи всі ступені голосів, приводячи до милості або радості сукупності звуків, як красномовство або філософія, радіючи слуху як звучанням в бездушних інструментах, так і мовою, возводячи слова по ступеням висоти, видаючи голоси найнижчий, середній і високий. Музика є наукою, навчаючи погодженості во всьому, і є другим розумом людського природи в самому собі, виходячи не від природи, а від Бога, бо вона не може зробити нічого поганого, але є благом для звернутого до неї. Але вона виражає зло зловещого, бо якщо ти хвалиш, вона хвалить, якщо браниш, вона бранить, і все це по бажанню розуму особливо з'єднується, коли вона з'єднує слово і звук... Музика, як і словесна граматики є граматикою, організуючи звук» [17, 23].

Варто наголосити, що наведений текст демонструє розуміння поняття «музика» спочатку як присутності Бога в людині, Святого Духа, тобто як прояв феномену духовності в людині. Водночас виникає інша позиція, згідно з якою музика є проявом етичності людської свідомості. Оскільки шкала коливання діапазону цієї категорії в нашому суспільстві є досить широкою, то цілком закономірно, що музична картина нашого сьогодні є строкатою і відповідає історичним формам стилю, які склалися в ході еволюції. Умовно музичний стиль поділяють на народний, духовний (церковний), класичний (академічний) та молодіжний (естрадний). Така видова множинність пояснюється ще й тим, що музика є властивістю індивідуальної свідомості, від якої повністю залежить і рівень розвитку якої відповідає. Саме тому не можна вважати єдиною правильним тільки якусь одну форму музичного стилю, нехтуючи іншими, оскільки це прояв внутрішньої (духовної) потреби людини. Інша річ – мотиваційна сторона цього прояву. Стилю охарактеризуємо кожну із цих форм з точки зору репрезентації духовної зрілості.

Народний стиль, або народна музика, – це одна з форм музичного мистецтва усної традиції. Паралельно вживається ще один термін – фольклор, який у 1846 р. увів англійський історик і бібліограф Вільям Томс. У перекладі з англійської мови *folklore* – це «народна мудрість, народне знання». Якщо розглядати широко, то це не лише один із видів мистецтва. Важливо наголосити, що він увібрав естетичний, утилітарний, моральний, правовий, світоглядний досвід багатьох поколінь. Це одна із найтриваліших і всеохоплюючих систем духовного життя народу, що тісно пов'язана з народним побутом, першим досвідом світосприйняття, світобачення, світорозуміння та освоєння навколишнього середовища. Фольклор – це перша сходинка в багатогранній художній картині світу. За А. Іваницьким, фольклор – «це своєрідний конденсат духовної історії людства від найдавніших часів і до сьогодні» [18, 5]. Цікавим є міркування щодо сутності фольклору Л. Корній. Ранню усну форму музичної творчості нашого народу вона називає українським обрядовим фольклором і пов'язує його з язичницьким світоглядом. Зокрема, Л. Корній пише: «...давні язичницькі уявлення не тільки відобразилися в українському обрядовому фольклорі, але й справили вплив на світогляд українців, на поетику українського фольклору в цілому» [19, 26].

Таким чином, народну музичну творчість у широкому розумінні слід розглядати як одну із форм колективної свідомості, що історично відповідає рівню розвитку цієї свідомості. Народний музичний стиль – це початок формування феномену духовності в музичному мистецтві як прояву внутрішньої (духовної) сутності людини, яка сьогодні є лише одним із видів музичного мистецтва.

Класичний, або академічний стиль (від лат. *classicus* – «зразковий»), – це форма писемної традиції або, як зазначено в музичній енциклопедії, «музичні твори, які відповідають найвищим художнім вимогам, поєднуючи глибину, ідейну значимість з досконалістю форми» [20, 826]. У даному випадку поняття класичної музики не обмежене конкретними історичними рамками: до неї можуть належати як твори, написані в далекому минулому, так і зразки сучасної музики. Тут важливим є аксіологічний аспект. Щоб увійти до золотого фонду світового музичного мистецтва, твори повинні «витримати перевірку часом». Відповідно, поняття «музична класика» не обмежене жодними національними рамками. Отже, академічний музичний стиль розглядається як надбання суспільної свідомості, як прояв високого рівня феномену духовності (переважно світської) людини.

Не можемо оминути увагою й **молодіжний, або поп-стиль** музики, оскільки він відіграє особливу роль у «духовному» становленні сучасної молоді. Важливо зрозуміти феномен цього виду музикування, що заповнив сьогодні майже весь музичний ефір. Навіть посилаючись на фахову літературу, не можна дати єдиного визначення цьому музичному напрямку, оскільки спеціалісти

цієї галузі подають досить неточні його пояснення. Зокрема, Т. Діденко пише: «До поп-музики прийнято сьогодні відносити практично будь-які напрямки джазу, року, вітчизняної пісні тощо, але в тому разі, коли послуговуються ними широкі маси, коли продукція ця обертається у сфері “попиту-пропозиції”, тобто є об’єктом комерційного товарообігу» [21, 26].

Ставши соціокультурним явищем, поп-музика почала виконувати такі функції:

- *комунікативну*: молодіжна музика – це своєрідний спосіб спілкування підлітків, який прикрашає дозвілля, створюючи відповідну атмосферу;

- *креативно-гедоністичну*, або квазіестетичну: завдяки своїй спрощеності, «солодкій» манері виконання поп-музика орієнтована на «посередні» смаки;

- *комерційну*: важливою ознакою поп-музики є загальнодоступність, тому вона перетворюється на «ласий» об’єкт бізнесу. До цієї категорії умовно можна віднести будь-який жанр, котрий добре продається [21]. Як зазначає Л. Петлій, «такі поняття, як високий професіоналізм, тонкий художній смак, всебічність і глибина творчої особистості, моральна сторона виконавської манери відійшли на другий план. У поп-музиці процвітає переважно принципова антихудожність з підкресленим примітивізмом та нестримними агресивністю і сексуальністю» [22, 20]. Незважаючи на це, сучасна молодь прагне творити власний музичний стиль, що є закономірним, «пріоритетним» подовженням загального історико-культурного та музичного розвитку.

Зрештою, можна зробити висновок, що молодіжний музичний стиль – це перша свідомо спроба самовираження, яку, за окремим винятком, важко назвати моральною в традиційному розумінні. Потреба духовного зросту виникає в більш зрілому віці людини.

Духовний (церковний) **стиль**. Це поняття вміщує професійні твори композиторів на релігійні тексти (т. зв. світська духовна музика) та богослужбовий спів, що відноситься до церковної духовної музики. Спільним елементом цих напрямків є музичний звук зі своїм унікальним чуттєво-емоційним наповненням. Оскільки богослужбовий спів – це один із видів богослужіння, то музична форма керується перш за все богослужбовими, а тому дослідження розвитку форм музичного супроводу богослужіння тісно пов’язане з розвитком богослужбового порядку й змістом богослужбових текстів. Таким чином, музичний елемент вводиться в богослужіння для того, щоб богослужбові тексти глибше проникли у свідомість слухачів і одночасно для того, щоб надати їм емоційного забарвлення [23, 6].

Типи духовної музики, попри суттєві розбіжності, функціонують спільно, що яскраво проявляється в творчо-рефлексивному пізнанні внутрішньої (духовної) сутності. Підтвердженням даного судження може стати вислів із звернення до Колосян: «Нехай слово Христове оселюється у вас рясно, в усякій премудрості; навчайте та напоумляйте один одного псалмами, славослов’ями, піснями духовними, співаючи з благодаттю в серцях ваших Господові!» [Колосян 3:16].

Отже, розглянутий у даній статті матеріал висвітлює лише один із підходів до розгляду взаємодії таких понять, як стиль і духовність. Остання інтерпретується як внутрішня сутність людини та репрезентується в стильових формах музичного мистецтва, адже в музичному стилі поєднуються цілісність образної системи, засобів художньої виразовості, творчих прийомів, що обумовлені єдністю ідейно-художнього змісту. Вдосконалення стилістичних форм музичного мистецтва сприяє духовній трансформації як окремої особистості, так і суспільства загалом.

1. Соколов М. Стиль // Культурологія. ХХ век. Енциклопедія. – СПб., 1998. – Т. 2. – С. 231–233.
2. Арановский М. Концепция музыкального стиля в работах М. К. Михайлова // М. Михайлов. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагмент. – Л., 1990. – С. 13–38.
3. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л., 1981.
4. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке.
5. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 28. – С. 48–53.
6. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття // Там само. – С. 144–153.
7. Тукова І. Про явище жанрового стилю // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Музика третього тисячоліття: перспективи і тенденції. – К., 2007. – Вип. 56. – С. 52–57.
8. Культурологія. ХХ век. Енциклопедія. – СПб., 1998. – Т. 1.
9. Хрусталева Ю. Введение в философию / Под ред. Л. Жарова. – Ростов-на-Дону, 1999.

10. Рудницька Н. Основи викладання мистецьких дисциплін. – К., 1998.
11. Ігнатів С. Художня діяльність як процес маніфестації протиріч людської природи // Актуальні питання культурології: У 2 т. – Рівне, 2008. – Т. 2. – Вип. 6. – С. 31–35.
12. Миаміе М. Сознание человека. Цикл «Тайные знания». – Х., 2007.
13. Катехизис. – К., 1991.
14. Ярмусь С. Духовність українського народу за нових часів // Джерела. Часопис розвитку духовної культури. – Луцьк, 2000. – Ч. 1. – С. 86–92.
15. Оганов А., Хангельдиева И. Теория культуры: Учебное пособие для вузов. – М., 2001.
16. Основи викладання мистецьких дисциплін. – К., 1998.
17. Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. – М., 1984.
18. Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К., 1990.
19. Корній Л. Історія української музики. – К.; Х.; Нью-Йорк, 1996. – Т. 1.
20. Музыкальная энциклопедия. – М., 1974. – Т. 2.
21. Шостакович Г. Чи можна двічі увійти в одну й ту ж музичну течію? – [Б. м.], 1992. – Вип. 6.
22. Петлій Л. Проблеми формування художнього світогляду населення України // Науковий вісник ВДУ. – 1998. – Вип. 2. – С. 19–21.
23. История богослужебного пения / Сост. Б. Лебедев. – Комсомольск, 2004.

*Марія Кандзюба
(Луцьк)*

ПРОБЛЕМА АВТЕНТИЧНОСТІ МИСТЕЦТВА ПОСТМОДЕРНУ: ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Зміна світоглядних пріоритетів епохи неминує залишає свій відбиток у мистецтві. Технізація сучасної культури, ринковість, видовищність і тенденція до глобалізації сформували основні напрямки розвитку художньої культури епохи. Саме в мистецтві стало можливим співіснування різноманітних поглядів, позицій, цінностей, які втілюються в плюралізмі художніх методів. Особливості попереднього світогляду, як свого власного, так і інших культур, не тільки не відкидаються, а навпаки, взаємодоповнюють та взаємозбагачують одна одну. Будь-яке заперечення тепер розглядається як незаконна та безпідставна претензія на володіння істиною. Специфіка постмодерністської естетики досить часто бере за основу неординарне трактування класичної традиції. Художник-постмодерніст переконаний, що про все вже написано, створити щось нове сьогодні, в умовах перенасичення культури різноманітними образами, майже неможливо. Усе вже було – сюжети, тексти, образи, прийоми. Творити можна тільки компілюючи відоме, тому майстерність полягає в тому, щоб із культурної скарбнички дістати те, що максимально доречно в даному контексті. Отже, цитатність – одна з найхарактерніших ознак сучасного мистецтва [9, 11].

«Відчуття браку автентичності, буттєвої вкоріненості, ніби тінь, супроводжує суб'єктивну творчість нашої епохи. Відсутність трансценденції зумовлює десимволізацію сучасного мистецтва, адже його образи втратили символічну природу і перетворилися на вторинні знаки («симулякри»), які кволо демонструють порожні оболонки своїх форм, утворюючи строкату поверхню без глибини» [4, 133]. Ця проблема постає особливо гостро у зв'язку з розвитком комп'ютерних технологій та їх активним залученням до творчого процесу, тим самим значно спрощуючи і профануючи його. Творчість та репрезентація поступилися місцем продукуванню та тиражу. У цьому контексті постає питання про онтологічний статус артефактів, створених у такий спосіб. Мистецтво втрачає свою «ауру» (термін В. Беняміна). У сучасних творах зникає унікальність, справжність, сукупність усього, що передається їм від походження, починаючи від матеріального існування до вираження культурної парадигми актуального їм історичного етапу [1].

Що це: розширення поля вираження чи імітація творчості, що неминує лишатиметься вторинною, не претендуючи на певний статус у культурі та мистецтві? Плюралізм постмодерну дозволяє включити і одне, й інше. У калейдоскопі значень важливий сам калейдоскоп, його складання і сприйняття