

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**САВЧЕНКО ВІРА ГЕННАДІЇВНА**

УДК 689:745/749:008](043.5)

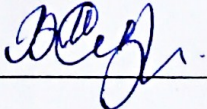
**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРАКТИК HANDMADE ЯК ФОРМ  
ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА**

034 культурологія

Галузь знань – гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з культурології

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

  
\_\_\_\_\_ В. Г. Савченко

Науковий керівник: Шейко Василь Миколайович, доктор історичних наук,  
професор

Харків – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Савченко В. Г. Культурологічні аспекти практик handmade як форм декоративно-ужиткового мистецтва. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 034 Культурологія. Міністерство культури та інформаційної політики України, Харківська державна академія культури, Харків, 2023.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у концептуалізації практики handmade як соціально-культурного явища кінця ХХ – поч. ХХІ ст.

Наукова інтерпретація практики handmade як культурного явища вимагає комплексного міждисциплінарного принципу із залученням культурологічного, історико-генетичного, функціонального, структурного підходів. Їх реалізація здійснюються через залучення до дослідження концепцій «структурного функціоналізму» А. Редкліфа-Брауна, глобалізаційно-цивілізаційного процесу В. Шейка, концепції «семіотики культури» Ю. Лотмана та Б. Успенського, теорії «мистецтва як соціокультурного явища» Т. Куна, В. Вундта, Й. Гейзінги, «дискурсивної влади» М. Фуко, концепції «суспільства споживання», «суспільства вражень», «постіндустріального суспільства» М. Фуко, Ж. Бодрійяра, Т. Веблена, Е. Тофлера, Г. Ліндта, Х. Ортега-і-Гасета.

Наукове осмислення декоративно-ужиткового мистецтва в історичній ретроспективі розглядалось в загальному контексті мистецтва до періоду епохи Відродження. Тому значну частину теоретичної основи дисертаційного дослідження становлять праці з наукового осмислення мистецтва та його природи: Платон, Арістотель, І. Кант, Г. Гегель, Ф. Боас, Ж. М. Гюйо, Е. Тайлор, Л. Попов, С. Рейнак, М. Бахтін, В. Кроче, А. Хаузер.

Важливу частину дисертаційної роботи складає аналіз праць з теорії мистецтва та осмислення творчості як соціокультурного явища: Т. Куна, Н. Ніколаєва, В. Алексеєва, Т. Стефаненко, В. Вундта, В. Татаркевича,

В. Лур'є, Л. Б. Альберті, А. Лосєва, Т. Гоббса, А. Бройля, І. Тена, Г. Ріккерта, Дж. Вазарі, В. Фріче, Е. Генекена, Й. Гейзінги.

При концептуалізації практики handmade як новітньої форми реалізації декоративно-ужиткового мистецтва важливим є використання статистичних даних Google Trends та матеріалів відеохостингу YouTube як джерела розповсюдження теоретичних та практичних ідей та майстер-класів.

Визначено час появи перших предметів декоративно-ужиткового мистецтва в полі культури, які датуються періодом палеоліту та є першими витворами мистецтва. Протягом історії декоративно-ужиткове мистецтво залишалось актуальним та затребуваним, присутнім в культурному полі при будь-яких умовах.

Установлені основні функції мистецтва та їх актуалізацію в залежності від соціокультурних умов хронотопу. Оскільки практика handmade є новітньою формою реалізації декоративно-ужиткового мистецтва, доведено, що їй притаманні основні функції мистецтва загалом.

Визначені умови появи практики handmade в умовах європейського локусу: високий рівень урбанізації, «суспільство споживання» та «суспільство вражень» як провідні соціокультурні чинники, широке впровадження в побут інформаційних технологій. Цей комплекс впливу призводить до зміни стилю життя.

Надано визначення практики handmade як багаторівневої культурної системи, що знаходиться на перетині таких явищ, як декоративно-ужиткове мистецтво, хобі та ремесло.

З'ясовані основні функції практики handmade, які актуалізуються в сучасних соціокультурних умовах. В першу чергу це психологічні та рекреаційні функції, які стають актуальними в рамках сучасного стилю життя. Виховні та педагогічні функції забезпечують культурну рефлексію щодо культурних кодів, їх генези та історичної динаміки. Соціальні функції наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. набувають екологічного спрямування:

відповідальне та повторне споживання, використання природних матеріалів тощо.

Результати дослідження можуть бути використані в міждисциплінарних дослідженнях соціокультурних процесів глобального простору, особливостей розвитку декоративно-ужиткового мистецтва, наприклад – арт-практик, що спрямовані на актуалізацію, переосмислення та розвиток традиційних ремесел та їх новітніх модифікацій, а також при розробці практичних і лекційних занять для курсів з історії та теорії культури, народної художньої творчості, мистецтвознавства.

**Ключові слова:** культурологія, історична ретроспектива, практика handmade, глобалізація, соціально-культурні засади, національна культура, постмодернізм, культурні коди, культурні практики, місто, орнамент, колекція.

## **ABSTRACT**

**Savchenko V. H. Cultural aspects of handmade practices as forms of decorative and applied art. – Qualifying scientific work on manuscript rights.**

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 034 cultural studies. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2023.

The scientific novelty of the obtained results lies in the conceptualization of the handmade practice as a socio-cultural phenomenon of the late 20th - early 21st century.

The scientific interpretation of handmade practice as a cultural phenomenon requires a complex interdisciplinary principle involving cultural, historical-genetic, functional, and structural approaches. Their implementation is carried out through the involvement in research of the concepts of "structural functionalism" by A. Radcliffe-Brown, the globalization-civilization process by V. Sheik, the concept of

"semiotics of culture" by Yu. Lotman and B. Uspensky, the theory of "art as a socio-cultural phenomenon" by T. Kuhn, V. Wundt, J. Geisinga, "discursive power" by M. Foucault, concepts of "consumer society", "society of impressions", "post-industrial society" by M. Foucault, J. Baudrillard, T. Veblen, E. Toffler, G. Lindt, H. Ortega y Gasset.

The scientific understanding of decorative and applied art in historical retrospect was considered in the general context of art before the Renaissance period. Therefore, a significant part of the theoretical basis of the dissertation research is made up of works on the scientific understanding of art and its nature: Plato, Aristotle, Y. Kant, H. Hegel, F. Boas, J. M. Guyot, E. Taylor, L. Popov, S. Reinak, M. Bakhtin, V. Croce, A. Hauser.

An important part of the dissertation work is the analysis of works on the theory of art and the understanding of creativity as a sociocultural phenomenon: T. Kuna, N. Nikolayeva, V. Alekseeva, T. Stefanenko, V. Wundt, V. Tatarkevicha, V. Lurie, L. B Alberti, A. Losev, T. Hobbs, A. Broyle, I. Ten, G. Rickert, J. Vasari, V. Fritsche, E. Heneken, J. Geisinga.

When conceptualizing the practice of handmade as the latest form of realization of decorative and applied art, it is important to use Google Trends statistical data and YouTube video hosting materials as a source of dissemination of theoretical and practical ideas and master classes.

The time of the appearance of the first objects of decorative and applied art in the field of culture, which date back to the Paleolithic period and are the first works of art, has been determined. Throughout history, decorative and applied art remained relevant and in demand, present in the cultural field under any conditions.

The main functions of art and their actualization depending on the socio-cultural conditions of the chronotope are established. Since the practice of handmade is the newest form of realization of decorative and applied art, it has been proven that it has the main functions of art in general.

The conditions for the appearance of handmade practice in the conditions of the European locus are determined: a high level of urbanization, "consumer society" and "society of impressions" as leading socio-cultural factors, wide introduction of information technologies into everyday life. This complex of influences leads to a change in lifestyle.

The definition of handmade practice is provided as a multi-level cultural system that is at the intersection of such phenomena as decorative and applied art, hobby and craft.

The main functions of handmade practice, which are actualized in modern socio-cultural conditions, have been established. First of all, these are psychological and recreational functions that are becoming relevant within the framework of the modern lifestyle. Educational and pedagogical functions provide cultural reflection on cultural codes, their genesis and historical dynamics. Social functions at the end of the 20th - beginning of 21st century acquire an ecological orientation: responsible and repeated consumption, use of natural materials, etc.

The results of the research can be used in interdisciplinary studies of sociocultural processes of the global space, features of the development of decorative and applied art, for example - art practices aimed at the actualization, rethinking and development of traditional crafts and their latest modifications, as well as in the development of practical and lecture classes for courses in the history and theory of culture, folk art, art history.

**Keywords:** cultural studies, historical retrospective, handmade practice, globalization, socio-cultural principles, national culture, postmodernism, cultural codes, cultural practices, city, ornament, collections.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### *Статті в наукових виданнях,*

#### *які включено до переліку наукових фахових видань України*

1. Савченко В. Культурологічні аспекти історичної динаміки розвитку декоративно-ужиткового мистецтва // *Культура України* : зб. наук. пр. Серія: Культурологія. Харків, 2019. Вип. 64. С. 56–65.
2. Савченко В. Ретроспектива наукового осмислення декоративно-ужиткового мистецтва // *Культура України* : зб. наук. пр. Серія: Культурологія. Харків, 2019. Вип. 66. С. 239–249.
3. Савченко В. Практика handmade як глобальний проект // *Культурологічний альманах*. №3. 2023. С. 263–266. URL: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.32>

#### *Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:*

4. Савченко В. Г. Рух «Мистецтва та ремесла» як прояв конфлікту виробництва та декоративно-ужиткового мистецтва // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф., м. Харків, 18–19 квіт. 2019 р. Харків, 2019. С. 13–14.
5. Савченко В. Г. Ідейні засади розвитку декоративно-ужиткового мистецтва наприкінці XIX – початку XX століття в Україні та Європі // *Треті академічні читання пам'яті професора Г. І. Волинки: «Філософія, наука і освіта»* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17–18 трав. 2019 р. Київ, 2019. С. 183–186.
6. Савченко В. Г. Практика handmade як шлях соціокультурної реалізації // *Modern research in world science. Proceedings of the 7th International scientific and practical conference (October 2-4, 2022)*. SPC “Sci-conf.com.ua”. Lviv, Ukraine. 2022. Pp. 798-800. URL: <https://sci-conf.com.ua/vii-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-modern-research-in-world-science-2-4-10-2022-lviv-ukrayina-arhiv/>.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	9
РОЗДІЛ 1. ПРАКТИКА HANDMADE ЯК ФОРМА ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ.....	15
1.1. Ретроспектива наукового осмислення декоративно-ужиткового мистецтва.....	15
1.2. Методологічні аспекти культурологічного дослідження практики handmade.....	42
1.3. Понятійно-категоріальний апарат.....	52
Висновки до розділу.....	56
РОЗДІЛ 2. ТРАНСФОРМАЦІЯ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА У ПРОСТОРОВО-ЧАСОВОМУ ПОЛІ КУЛЬТУРИ.....	58
2.1. Виникнення і функціональність декоративно-ужиткового мистецтва.....	58
2.2. Інтегральність декоративно-ужиткового мистецтва в новітній період розвитку культури.....	84
Висновки до розділу.....	92
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПРАКТИКИ HANDMADE У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА.....	95
3.1. Соціокультурний і історичний контекст появи практики handmade.....	95
3.2. Структурно-функціональний аналіз практики handmade.....	109
3.3. Поліваріативність побутування практики handmade в сучасному просторі культури.....	129
Висновки до розділу.....	136
ВИСНОВКИ.....	138
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	141
ДОДАТКИ.....	161



## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дисертаційного дослідження** зумовлюється необхідністю теоретичного осмислення декоративно-ужиткового мистецтва як культурної практики. Народна творчість є не тільки історичною основою, на якій розвивалася і розвивається світова художня культура, але й одним з чинників, який формує поле культури.

Сучасний світ перебуває в процесі докорінної трансформації. Всі його чинники змінюються та набувають нових сенсів. Переосмислення традиційних форм, типів та видів декоративно-ужиткового мистецтва, яке відбувається як через зміни соціального буття, так і через людську індивідуальність, поява його нових форм свідчить про розвиток та затребуваність цієї теми в контексті сучасного світосприйняття. В соціокультурному просторі за допомогою інструментарію декоративно-ужиткового мистецтва формулюються культурні коди – як національні (локальні), так і глобальні. Ці коди є одним з каналів репрезентації національної культури, історичної динаміки світогляду.

В останні роки у межах декоративно-ужиткового мистецтва стрімко розвивається нова практика – handmade. Головними особливостями практики handmade є безпосереднє побутування в повсякденному культурному просторі, спрямування уваги майстра і споживача не стільки на матеріальний носій, скільки на морально-ідеологічну та емоційну складові виробу, формування інформаційного поля практики за посередництвом мережі інтернет.

Дослідження декоративно-ужиткового мистецтва широко розповсюджене у наукових розвідках. Проте практика handmade, як нове явище в соціокультурному полі, ще не дістала достатньо уваги з боку дослідників.

Культурологічне осмислення практики handmade допоможе виявити її потенціал в розмаїтті соціально-культурних вимірів, окреслити її місце в

культурному полі. Крім того, це дасть змогу виявити механізми реалізації культурних кодів саме в рамках практики handmade, розкриє потенціал спектру її функцій. Оскільки практика handmade оперує культурними кодами за допомогою яких звертаються і до історичних основ, і до сучасності, її культурологічне осмислення буде доречним в репрезентації нашої держави в світі.

**Зв'язок роботи з науковими планами, програмами, темами.**

Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі культурології Харківської державної академії культури відповідно до комплексної науково-дослідної програми ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер №0109U000511), відповідає науково-дослідній темі кафедри культурології «Проблеми історії та теорії культури».

**Мета і завдання дослідження.** Метою дисертаційного дослідження є теоретико-методологічне окреслення та концептуалізація практики handmade як складової частини декоративно-ужиткового мистецтва в культурному полі. Визначення та аналіз аспектів побутування практики handmade в культурному просторі.

Для досягнення мети у дисертаційній роботі передбачається вирішення наступних наукових завдань:

- 1) простежити історичну ретроспективу розвитку декоративно-ужиткового мистецтва та його детермінованість з соціальними умовами різних хронотопів;
- 2) довести, що практика handmade є новою, історично обумовленою, формою побутування декоративно-ужиткового мистецтва;
- 3) встановити соціокультурні передумови виникнення практики handmade;
- 4) виявити та описати головні особливості практики handmade, які дозволяють виділити її з ряду інших прикладних практик;
- 5) надати наукове визначення практики handmade;

б) експлікувати аспекти реалізації побутування практики handmade в соціокультурному просторі.

*Об'єкт* дослідження в даній роботі – декоративно-ужиткове мистецтво як соціокультурне явище.

*Предмет* дослідження – практика handmade як особлива новітня форма реалізації поліструктурності декоративно-ужиткового мистецтва.

**Методи дослідження** відповідають меті та завданням, визначеним для даного дисертаційного дослідження. Вони являють собою міждисциплінарний комплекс підходів до інтерпретації культурних явищ.

Виклад матеріалу дисертації здійснено за допомогою історико-генетичного підходу, що дозволило проаналізувати детермінованість декоративно-ужиткового мистецтва з соціокультурними умовами різних хронотопів європейського локусу.

За допомогою структурного аналізу було встановлено, що: 1) handmade практики є складовою частиною декоративно-ужиткового мистецтва, його новітньою формою побутування та функціонування; 2) визначена внутрішня структура handmade практики.

Для визначення соціокультурних функцій декоративно-ужиткового мистецтва в умовах конкретного хронотопу та їх детермінованості з потребами часу був застосований функціональний аналіз.

Культурологічний підхід дозволяє узагальнити отримані результати, вивести їх на новий, більш високий щабель наукового знання; методологія культурологічного підходу, що була застосована в даному дослідженні, розроблена В. Шейком.

Емпіричні дані щодо виникнення, розповсюдження та популярності практик handmade отримані за допомогою сервісу інтернет Google Trends.

Теоретичну основу дисертаційного дослідження становлять, в першу чергу, праці з наукового осмислення мистецтва та його природи: Платон, Арістотель, Е. Кант, Г. В. Ф. Гегель, Ф. Боас, Ж. М. Гюйо, Е. Тайлор, Л. Попов, С. Рейнак, М. Бахтін, В. Кроче, А. Хаузер.

Важливу частину дослідження складають праці з теорії мистецтва та осмислення творчості як соціокультурного явища: Т. Кун, Н. Ніколаєва, В. Алексєєв, Т. Стефаненко, В. Вундт, В. Татаркевич, А. Щербань, В. Лур'є, Л. Б. Альберті, А. Лосєв, Т. Гоббс, А. Бройль., І. Тен, Г. Ріккерт, Дж. Вазарі, В. Фріче, Е. Генекен, Й. Гейзінга. Це пов'язано, в першу чергу з тим, що декоративно-ужиткове мистецтво до епохи Відродження розглядалось в загальному контексті мистецтва.

При аналізі сучасного стану декоративно-ужиткового мистецтва важливу роль відіграють так звані «суспільства» – теоретичні системи, які описують економічні, професійні, повсякденні та елітарні культурні зв'язки між людьми на певному етапі розвитку цивілізації («суспільство споживання», «постіндустріальне суспільство» тощо). Теоретичні засади цього питання розробляли М. Фуко, Ж. Бодрійяр, Т. Веблен, Е. Тофлер, Г. Ліндт, А. Дорошкевич, Х. Ортега-і-Гасет, Д. Белл, В. Іноземцев, Р. Флоріда.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у концептуалізації практики handmade як соціально-культурного явища кінця ХХ – поч. ХХІ ст.

У результаті розвідки *вперше*:

- досліджено еволюцію декоративно-ужиткового мистецтва в історичній ретроспективі, а зокрема – його культурну саморефлексивність у відповідності до певних хронотопів;
- охарактеризовано практику handmade як новітню форму декоративно-ужиткового мистецтва;
- визначено умови формування практики handmade як соціокультурного явища: зміни умов та ритму життя на рубежі ХХ – поч. ХХІ ст., високий рівень урбанізації, запровадження в побут новітніх інформаційних технологій;
- надано змістовну характеристику практики handmade як засобу вираження культурних кодів;

– виокремлені соціокультурні функції практики handmade: психотерапевтична, виховна, екологічна, функція репрезентації на різних рівнях (особистому, локальному, національному).

*Удосконалено:*

– визначення змісту поняття «практика handmade» як сучасної форми декоративно-ужиткового мистецтва, яка виникає на перетині декоративно-ужиткового мистецтва, хобі та ремесла;

– термінологічний апарат, що застосовується при культурологічному осмисленні сучасних станів декоративно-ужиткового мистецтва: «хобі», «ремесло», «практика handmade».

*Набуло подальшого розвитку:*

– виокремлення та дослідження соціально-культурних функцій практики handmade, актуалізованих в умовах сучасного світу;

– визначення впливу практики handmade на поле культури.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає в використанні отриманих результатів в подальших культурологічних дослідженнях сучасного стану декоративно-ужиткового мистецтва. Матеріали дослідження можуть бути використані при практичній реалізації як сучасних арт-проектів так і при організації та поточній роботі шкіл та гуртків, спрямованих на вивчення історії мистецтва. Крім того, отримані результати можуть бути застосовані при формуванні лекційних матеріалів для таких курсів, як історія та теорія культури, народна художня творчість, культурні індустрії.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертаційне дослідження виконано автором особисто. Усі наукові результати, положення та висновки дисертації одержані автором особисто. Усі публікації за темою дослідження одноосібні, праць у співпраці немає.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та висновки дисертаційного дослідження було апробовано на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: «Треті академічні читання пам'яті професора Г. І. Волинки: «Філософія, наука і освіта»» (Київ, 2019), «Modern

research in world science» (Lviv, 2022), «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2019).

**Публікації.** Основні наукові результати та висновки дослідження містяться в 6 публікаціях, серед яких 3 одноосібних наукових статті в наукових виданнях, які включено до переліку наукових фахових видань України, 3 – тези доповідей на наукових конференціях.

**Структура дисертації** зумовлена метою та завданнями дослідження, містить вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел загальною кількістю 220 позицій, з них 69 – іноземними мовами. Загальний обсяг дисертаційної роботи становить 169 сторінок. Основний текст викладено на 140 сторінках.

# РОЗДІЛ 1

## ПРАКТИКА HANDMADE ЯК ФОРМА ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ

### 1.1. Ретроспектива наукового осмислення декоративно-ужиткового мистецтва

Культурологічний аналіз практики handmade потребує вивчення ретроспективи наукового осмислення мистецтва як культурної практики. Дослідження джерельної бази розвідки спрямоване на встановлення історико-генетичних зв'язків стратегій наукового дослідження категорії «мистецтво», що надає можливість окреслити проблемне поле вивчення практики handmade.

У цьому сенсі перспективним є розгляд детермінованості соціокультурного стану суспільства з урахуванням часово-просторових характеристик розвитку європейського локусу. Тому доцільним можна вважати вивчення у даній розвідці хронотопів, які є загальноживаними для сучасного гуманітарного знання.

Повсякденність, яка є приналежністю до часово-просторових характеристик, являється тим топосом, в якому людина проводить більшу частину свого життя. Він впливає на розвиток особистості; в площині повсякденності формуються та набувають нових сенсів аксіологічні та гносеологічні категорії буття. Саме на формування значного сектору поля повсякденності спрямовані масмаркет, індустрія моди та розваг. Крім того слід зазначити, що широке розповсюдження сучасних засобів комунікації та тісно пов'язаних з ними соціальних мереж спрямовують повсякденне життя до більшої публічності. Якщо раніше побутове «домашнє» буття було відносно закритим, то на сучасному етапі в мережі інтернет зростає кількість особистих сторінок, в яких люди охоче діляться подробицями свого

побутування: рецептами домашньої «щоденної» кухні, фотографіями інтер'єрів, подробицями родинних та робочих ситуацій.

Декоративно-ужиткове мистецтво є історично першою формою людської творчості. Предмети, які поєднують ужиткові та декоративні якості люди починають створювати з перших етапів своєї історії. Вони супроводжують людину все її життя, несуть віддзеркалення загальних характеристик хронотопу, в якому створюються та, відповідно, впливають на формування світогляду й психологічних якостей людини.

Однак довгий час це явище не було залученим до області наукового пізнання. Такий стан речей можливо пояснити, передовсім, тим, що предмети декоративно-ужиткової творчості є невід'ємною частиною повсякденного життя, яке довгий час не було актуалізовано як об'єкт дослідження. Це відбувалось тому, що коло наукових питань та методологія їх вирішення в певну історичну епоху визначаються парадигмою – сукупністю фундаментальних знань, цінностей, переконань і технічних прийомів, що виступають як зразок діяльності [65, с. 28]. При цьому, як зазначав Т. Кун, важливу роль в її формуванні відіграють світоглядні принципи, які й спрямовують дослідницьку діяльність. Таким чином, виникає складний взаємозв'язок: з одного боку панівна система знань формує основи світогляду, який, в свою чергу, визначає коло наукових інтересів.

Таким чином, при аналізі історії наукового осмислення декоративно-ужиткового мистецтва, слід звернути увагу на світоглядні детермінанти різних історичних епох як на фактори, що є визначальними для певної парадигми. З огляду на це, в даному дослідженні є доцільним проводити культурологічний аналіз явища саме у взаємозв'язку з ключовими історичними епохами.

Ще однією особливістю наукового осмислення декоративно-ужиткового мистецтва як складного соціокультурного явища є недостатня кількість фундаментальних праць з даної тематики. Це також пояснюється тим, що гуманітарна наукова традиція з часів Античності та майже до кінця



XIX ст. була спрямована на пізнання істини, природи Всесвіту та людини, а з часів епохи Просвітництва до кола наукових інтересів входить питання соціуму та соціальної природи людини. Сформована християнською культурою традиція релігійної раціональності призвела до сприйняття людини як бінарної істоти що складається з «чистої духовної» та «брудної тілесної» складових. Мимоволі це відображалось в науці, яка довгий час не зверталась до питань повсякденного життя. Тільки зміна світоглядної парадигми наприкінці XIX ст. стимулює цікавість до повсякденності, «простої людини» (виникає школа Анналів; в філософській думці формується такий напрям, як філософія повсякденності). Вперше зароджується жвавий інтерес до декоративно-ужиткового мистецтва, при цьому воно протиставляється багатосерійному виробництву (рух «Мистецтва та ремесла» в Англії).

З формуванням інформаційного суспільства, однією з головних ознак якого є індивідуалізація життя, поступово зростає цікавість до індивідуалізованих речей. Це проявляється не тільки в зростанні попиту на товари ручної роботи, але й у появі праць, присвячених декоративно-ужитковому мистецтву в різних галузях науки (культурологія, історія, економіка, психологія тощо).

Таким чином, у рамках даного дослідження є оптимальним вивчати декоративно-ужиткове мистецтво в тісному взаємозв'язку з світоглядними парадигмами різних хронотопів. Крім того, оскільки тривалий час наукова думка не включала проблематику декоративно-ужиткового мистецтва (а саме ділення мистецтв на види виникло лише в епоху Просвітництва), доцільним є розглядати два напрями досліджень, нажаль, нерівнозначних між собою. Перший напрямок, якому було приділено досить багато уваги – генеза та розвиток мистецтва як явища. Він починає розвиватися майже одночасно з виникненням філософії; довгий час аналізується в рамках естетики – Аристотель, Платон, Гелен, А. Аврелій, Т. Аквінський, Дж. Вазарі та ін.

Другий напрямок (В. Вінкельман, Е. Гумбріх) формується з середини ХІХ ст. та зосереджений на проблематиці народного мистецтва, органічною частиною якого є декоративно-ужиткова творчість. Особливо слід зазначити, що доцільно аналізувати декоративно-ужиткове мистецтво як елемент загальної концепції, застосовуючи при цьому сформульовані в процесі наукових досліджень визначення та категорії.

З моменту свого виникнення практика прикрашання речей не була практикою суто декоративною. Дослідники відносять появу стандартизованих знарядь праці до 1 млн років тому [154]. Для того, щоб створити стандартизоване знаряддя праці треба мати зразок цього знаряддя і знати технологію його виготовлення. Дотриматися таких умов можливо, тільки коли сукупність людей є, по-перше – відносно сталою, а по-друге – в ній створені умови передачі досвіду від покоління до покоління. Саме до цього ж періоду дослідники відносять становлення мислення та мови. Людина починає жити суспільним життям в його первісному прояві. Виникають перші уявлення про навколишній світ, які поступово формуються у первісні світоглядні системи (анімізм, тотемізм, фетишизм, магія). Вони мають суспільно-орієнтований характер; пов'язані з реалізацією даних уявлень за допомогою дійств, ритуалів, звичаїв та спрямовані на участь в них (чи прийняття їх) всіма членами громади.

В цей час також відбувається розвиток ще одного прояву творчості, а саме – становлення міфологічної свідомості, яка також тісно пов'язана з суспільною організацією. Міфологічна свідомість характеризується наявністю готових і абсолютних пояснень ситуацій, фаталізмом і сприйняттям себе і інших не як самостійних агентів, а як учасників запрограмованої дії. Мотивації зв'язуються в першу чергу не з економічними чи політичними інтересами учасників ситуації, а з їх аскриптивними характеристиками [35, С. 34].

Історично першим хронотопом, в рамках якого формується мистецтво, є первісність. Однією з її базових світоглядних домінант є синкретизм – тип

мислення, в якому елементи різних соціокультурних проявів (мистецтва, релігії, міфології тощо) сприймаються неподільним цілим [35, С. 34]. Мистецтво первісного ладу також носило синкретичний характер. Для людини того часу утилітарні та декоративні елементи є не тільки рівнозначними за своїми якостями, але й невід'ємними один від одного. Так, технічний орнамент перших керамічних виробів (посуду, для якого характерна, в першу чергу, утилітарна функція) наділявся магічними, захисними якостями. В полі синкретичного світогляду подібні якості в жодному разі не сприймалися як вторинні; «захист від злих сил та чар» був утилітарною потребою, необхідністю на кшталт процесу збереження їжі.

Взагалі, під синкретизмом в мистецтві доречно буде розуміти нерозчленованість, невід'ємність різних, нерядоположних елементів. В тому чи іншому вигляді певний рівень синкретизму мислення зберігся до нашого часу, особливо це можливо визначити в мистецтві. Такі види мистецтва як кіно, оперета, шоу також мають синкретичний характер. В практиці handmade синкретичність активно використовуються, тому ретроспективі осмислення синкретизму слід приділити особливу увагу.

Вперше питання синкретизму в мистецтві підняв мистецтвознавець Дж. Броун, який у XVIII ст. видав трактат «Роздуми про поезію та музику, їх становленні, злитті і могутності, а також про їх розвиток, поділення та занепад». В ньому дослідник висунув гіпотезу про синкретизм первісного суспільства. Також в цьому трактаті вперше було проведено історико-генетичний аналіз мистецтва та його родів. Англійський економіст та філософ-мораліст А. Сміт, під впливом трактату Дж. Броуна, створює наукову працю «Про природу того наслідування, яке має місце в так званих мистецтвах, що наслідуються», в якій описує єдність мусичних мистецтв (вокалу, музики, танцю, поезії). Дослідник підкреслював історичний характер злиття видів мистецтва.

Наприкінці XIX ст. питання синкретизму первісного мистецтва розглядав видатний історик літератури, філолог В. Шерер, який в праці «Поетика» теоретично доводив цілісність різноманітних форм мистецтва.

Теорія первісного синкретизму, яка почала активно розповсюджуватись в Європі на початку XIX ст., визначила спрямування етнопсихологічної та історико-етнографічної шкіл. Етнопсихологічна школа (В. М. Вундт, І. Фокельт, М. Мід та ін.) пов'язувала психологію народу як цілісного утворення з психологією індивідуума як одиниці, з яких складається народ [76, с. 47 – 48]. Так, М. Лацарус вважав народ носієм колективного розуму, характеру, почуттів. На противагу цій думці, В. Вундт вважав, що закони функціонування психології народу не співпадають з законами функціонування окремої особистості. Функціональною одиницею психології народу він вважав мову, мітологію та звичаї [29; 76, с. 126 – 127]. Згодом розвиток етнопсихологічної школи призвів до виникнення нових напрямків і шкіл та сприяв зростанню культурології як науки.

Якщо первісність характеризується синкретичністю світогляду, якому не притаманна раціональна оцінка буття, то поступово розвиток людства зумовлює зміну світоглядної парадигми. Формуються землеробські культури; первісний стан поступається рабовласницькому устрою. Осілий спосіб життя, перехід від привласнюючого до відтворюючого способу хазяйнування змінюють ставлення людини до життя, інших людей, матеріальних артефактів. Панівним світоглядним конструктом стає міфологічна свідомість. Саме в цей час виникають перші теорії щодо походження мистецтва.

Раціональному осмисленню мистецтва, в тому числі – декоративно-ужиткового, передувало чуттєве сприйняття художньої традиції. Так, перші поняття, які відносяться до естетики, можна виявити вже в ранньогрецькій літературі. У Гомера зустрічаються такі поняття, як «прекрасне», «гармонія». При описі предметів повсякденного вжитку, поет та філософ використовує такі категорії, як «прекрасне», «красиве», «пишне» тощо.

Поступово поряд з художнім сприйняттям розвивається раціональне осмислення світу; реалістичний підхід, що застосовувався в першу чергу в царинах природознавчих наук, тим не менше призводить до спроб осмислення природи художньої творчості. Історично перша теорія виникнення та сутності мистецтва склалась в руслі розвитку філософії в період Античності. Нині цю теорію визначають як теорію наслідування.

Дослідник В. Татаркевич в праці «Історія філософії. Антична та середньовічна філософія» виділяє чотири етапи сприйняття наслідування в мистецтві [125]. В давньогрецькій мові використовувалось слово «мімезис», яке в похідному сенсі мало значення «подоба», «наслідування», «відтворення». Ще у IV ст. до н. е. термін «мімезис» використовувався як одне з визначень обрядового дійства. Однак поступово цей термін переходить до проблемного поля філософії та естетики. Друге, більш поглиблене значення мімезису використовував давньогрецький філософ Демокріт. У V ст. до н. е. він називав мімезисом наслідування людиною природи. Так, за Демокрітом, люди навчилися «від павука – ткацтву та штопці, від ластівки – побудові домівок, від співочих птахів – лебедя та солов'я - співу» [129, с. 87]. Крім того, він вважав, що мистецтво має скоріш людську, суто соціальну, ніж божественну природу: мистецтво «...не слід проводити від Афіни, ні від іншого божества: усі мистецтва породжені протягом часу потребами та обставинами» [129, с. 91 – 92]; «...музику народила не нужда, але вона виникла вже з надлишку блага» [129, с. 92].

Антагоніст Демокріта Платон під мімезисом розумів просте копіювання людиною речей та явищ. Цей процес філософ сприймав скоріш негативно; мімезис для нього – механічне копіювання зовнішніх якостей, які не мають відношення до «справді прекрасного». У діалозі «Бенкет» Платон сформулював своє бачення прекрасного: «...те, що, по-перше, вічне, тобто те, що не знає ні народження, ні загибелі, ні зростання, ні збіднення, по друге, не у чомусь прекрасне а в чомусь потворне, ні колись, ні десь, для когось та у порівнянні з чимось прекрасним, а у інший час, у іншому місці,

для іншого та у порівнянні з іншим потворне. Прекрасне це постане йому не у вигляді якогось обличчя, руки чи іншої частини тіла, не у вигляді якоїсь мови чи знання, не в чомусь іншому, чи це тварина, Земля, небо чи ще щось, а саме по собі, завжди у собі одноманітне; все ж таки інші різновиди прекрасного причетні до нього таким чином, що вони виникають і гинуть, а його не стає ні більше ні менше, і жодних впливів воно не зазнає» [94, с. 203].

Розвиваючи ідеї Платона щодо прекрасного, Аристотель, тим не менш, трансформував платонівський підхід та обстоював принцип творчого наслідування. За Аристотелем, копіюючи річ саме людина своєю творчою енергією може висвітлити річ чи явище більш прекрасними (чи потворними), ніж вони є. Мислитель визначав три типи наслідування, які згодом заклали традицію європейської естетики: митець «повинен зображати речі так, як вони були або є, або як про них говорять і думають, або якими вони мають бути». [7, с. 43].

В Середні віки панівною системою європейського світогляду було християнство. На початковому етапі розвитку воно базувалося на елліністичній та іудейській традиціях, причому ставлення до мистецтва в них було протилежним. Так, елліністична традиція базувалась на досягненнях Античності, в тому числі й в галузі теорії мистецтва та естетики. В іудейській традиції зображення, пов'язані з сакральним та божественними явищами засуджувались як ідолопоклонство. Крім того, складні політичні умови, в яких зростало християнство, не сприяло розвитку теоретичного осмислення мистецтва. Однак слід відмітити, що в цей період емпірично формувався кодекс християнського сакрального мистецтва. Послідовники нового віровчення використовували язичницькі символи та форми, надаючи їм нових значень, створюючи своєрідну алегоричну «мову», яка складалась з натяків та знаків, що були відомі лише прибічникам християнства.

Остаточне ставлення до проблеми мистецтва в середньовіччі сформулював у XIII ст. послідовник Аристотеля Тома Аквінський. Слід зазначити, що в середньовіччі вперше широко ставилось питання не лише

щодо природи мистецтва, але й ролі митця. Саме ці питання піднімав Тома Аквінський, виводячи їх в один ряд з фундаментальними проблемами християнської філософії. Вся людська діяльність, за думкою мислителя, спрямована на пізнання бога: «Вища діяльність людська – є додаток найвищої здібності, а саме - інтелекту, (спрямований) до шляхетного об'єкта, який є бог» [14, с. 137]. Теорія Томи Аквінського була продовженням розробки теорії наслідування в мистецтві. Наслідування розглядалось як імітація природи та, при цьому, процес творчості сприймався як інструмент впорядкування світу, боротьби з Хаосом. Слід зазначити, що промовистою була й сама ситуація підвищеної цікавості до питання мистецтва та людини-творця. В тому числі й теорія Томи Аквінського призвела до остаточного формування ставлення церкви та суспільної думки до цього феномену. Так, мистецька діяльність стає суспільно схвальною, митці впевнено займають місце в суспільному устрої, а католицька церква на довгий час стає головним замовником художніх виробів.

Ренесанс, переосмислюючи спадок Античності, та, у тому числі, Аристотеля і платоників, надав нового трактування теорії наслідування в мистецтві, яка стала панівною. Так, Л. Б. Альберті вважав, що мистецтво повинно не стільки наслідувати зовнішні форми природи, але алегорично відтворювати її закони. У здатності до мистецтва мислитель бачив головну відмінність людини від тварин. Стосовно наслідування, Л. Б. Альберті, як й переважна більшість прогресивних мислителів того часу, до об'єктів копіювання відносив не тільки природу, але й художні об'єкти «старих майстрів», до яких відносив здебільшого спадок античної художньої культури. Поступово ця теза призвела до імітації античності в культурному полі.

Леонардо да Вінчі визнавав велике значення теоретичного осмислення мистецтва: «Ті, які віддаються практиці без знання, схожі на моряка, що вирушає в дорогу без керма та компаса... практика завжди має бути заснована на хорошому знанні теорії» [215, с. 67 – 69]. Він наголошував, що

митець повинен глибоко проникати в сутність тих предметів та об'єктів, які наслідує та зображає; закликав художників вести, за власним прикладом, записи з кресленнями, описами тощо. Єдиним критерієм істини він вважав досвід, засуджував відсторонене спостереження.

Таким чином, теорія наслідування в мистецтві була панівною протягом багатьох століть. Однак вже з XIV ст. починають з'являтися інші теорії генезису мистецтва. Так, однією з найпоширеніших у Середні віки (після теорії наслідування) була теорія божественного походження мистецтва. За нею мистецтво є божим даром (досі в європейських мовах збереглися вирази на кшталт «боже натхнення»). Краса, відповідно, є одним із імен бога, а мистецтво – конкретно-чуттєвим виразом божественної ідеї. Без божественного втручання мистецтво не могло виникнути. Елементи цієї ідеї виникають в різних хронотопах на певній стадії розвитку. Так, за часів Античності доньки Зевса музи були покровительками різних видів мистецтва. Широко поширеною була легенда про Орфея. Бог Аполлон мав одне з прізвиськ «мусагет» – тобто той, що веде муз.

Період Нового часу (починаючи з XVII ст.) дає змогу сформувати раціональну світоглядну парадигму; починала своє становлення доказова наука; головними критеріями науковості визнаються експеримент, доказовість, раціональність, накопичується великий об'єм знань про оточуючий світ. Йшла модернізація в продукуванні нових теорій стосовно всіх важливих аспектів соціального буття.

В першу чергу слід зазначити, що теорія наслідування продовжує існувати, хоча перестає бути домінантною в науковій парадигмі. Нових сенсів їй надає Е. Тайлор у XIX ст. [212], який виводить генезис мистецтва з перших релігійних форм. Однак в той час теорія наслідування вже критикувалася більшістю дослідників, чия аргументація в першу чергу була заснована на пасивній ролі митця.

З середини XIX ст. позитивізм стає основою наукової парадигми [95]. В цей період формуються звичні для сучасного дослідника принципи наукової



дискусії; позитивістський підхід застосовується в тих царинах, де раніше не надавалось логіці провідної ролі. В області наукового осмислення художньої творчості у той час панують дві опозиційні теорії: ламаркізм та соціальний дарвінізм. Обидві теорії засновані на принципі еволюціонізму, тобто поступового розвитку від простого до складного.

Основною концепцією ламаркізму (від імені французького дослідника, біолога Ж. Б. Ламарка) є поняття того, що до розвитку людину провокує так званий «інстинкт», внутрішньо властиве організмам прагнення до вдосконалення. В осмисленні художньої творчості людини ідеї Ж. Б. Ламарка прийняли вигляд теорії художнього інстинкту. Слід відмітити, що коріння такого підходу можна знайти в античній філософії. Так, у творчості Платона провідною темою уявлення про вроджені ідеї – ейдоси [94]. Душа людини до свого матеріального втілення перебуває в ідеальному світі, в якому вона «спостерігала» ідеальні прообрази реальних речей (ейдоси). Душа, що втілилася в людське тіло, вдається до спогадів про колись бачене. Це спонукає людину до творчості, корені якого вона усвідомити не може – тобто діє інстинктивно.

При активному розвитку позитивістської парадигми, теорію інстинктивної природи творчості дослідники намагались перевести в площу природознавчих теорій, активно використовуючи ідеї Ж. Б. Ламарка. Так, французький філософ Ж. М. Гюйо в праці «Мистецтво з соціологічної точки зору» [186] стверджував, що релігія, мораль, мистецтво є відображенням життя, яке розуміється як загальний початок. Відповідно, мистецтво є інтуїтивною реалізацією цієї сили.

Філософ А. Шопенгауер в праці «Світ як воля та уявлення» сформулював поняття волі як рушійної сили всього земного. При цьому мислитель протиставляв інтелекту, як свідомій діяльності людини – волю. Мистецтво, за Шопенгауером, відноситься до прояву волі; воно виникає «само по собі», стихійно, несвідомо, без суспільного запиту. «Відповідно до всіх моїх поглядів на мистецтво його мета – полегшити пізнання ідей світу (у

платонівському сенсі, єдиному, який я визнаю в слові ідея). Ідеї у своїй сутності – щось споглядне і тому у своїх найближчих термінах невичерпне. Передання ж невичерпного можливе лише на шляху споглядання, який є шлях мистецтва. Отже, той, хто сповнений споглядання ідеї, має право обрати мистецтво за допомогою свого передання» [148].

Якщо прибічники ламаркізму стверджували, що творчість є інстинктивною діяльністю людини, яка, при цьому, не залежить від суспільного запиту та зовнішніх умов, то послідовники соціального дарвінізму мали іншу точку зору. Особливістю цієї теорії є припущення, що закономірності природнього відбору можуть бути екстрапольовані на закони буття людського суспільства. Ця теорія також має досить глибоке коріння. Так, ще у 1651 р. англієць Т. Гоббс опублікував працю «Левіафан» [37], в якій, серед іншого, акцентував увагу на тому, що в людині закладено певні «природні закони», головним з яких є прагнення до самозбереження та задоволення потреб. При збільшенні кількості людей та ускладненні життя потреби стають складнішими; еволюція суспільства може відбуватися тільки якщо люди домовитися між собою (теорія суспільного договору). Мистецтво, за Гоббсом, є одним із засобів задоволення людських потреб.

Демограф Т. Мальтус виказував ідеї, які значно пізніше стають основою соціального дарвінізму. У трактаті «Досвід про закон народонаселення» вчений по перше описував економічну модель еволюції суспільного життя, яке являє біологічне прагнення людини до продовження роду. Завдяки цьому чисельність населення стрімко зростає; виробництво не «встигає» забезпечувати його базові потреби; в суспільстві виникають умови, завдяки яким темпи росту населення стримуються – голод, війна, моральні норми, спрямовані на зниження демографічного індексу. Виходячи з цього, Т. Мальтус виводив другу тезу, згідно якої в умовах дефіциту основних ресурсів виживати може тільки найсильніша, більш пристосована до складних умов людина. Мистецтво в рамках такої теорії розглядалось, поперше, як інстинктивна, природня складова людського єства. Після

початкової реалізації мистецтво в умовах людського суспільства розвивається за еволюційними законами – тобто приймаючи найбільш оптимальні, «приспосовані», «життєздатні» форми.

Теорії виникнення та розвитку мистецтва, в основі яких лежить ідея художнього інстинкту, втратили свій вплив в середині ХХ ст. Дискредитувала їх, в першу чергу, недостатньо обґрунтована теоретична база. Так, теза про те, що прагнення людини до творчості є інстинктивним, спростовується археологічними даними, які свідчать що з моменту свого виникнення довгий час людина не виявляла інтересу до творчості, а перші прояви художнього осмислення світу відносяться до початку формування не біологічного, а соціального. По-друге, теорія художнього інстинкту розглядає творчість як біологічну функцію на кшталт інстинкту самозбереження та, таким чином, не враховує ані особистості творця, ані соціального значення мистецтва.

Подальшому розвитку теорій щодо походження мистецтва сприяло збільшення археологічних знань. Наприкінці ХІХ ст. в Європі було знайдено велику кількість археологічних артефактів, в тому числі тих, які несли риси первісного мистецтва. За два роки після виходу праці Ч. Дарвіна «Походження видів», в журналі «Аннали природничих наук» палеонтологом Е. Ларте були опубліковані зображення двох кісток, знайдених у французьких департаментах Вьенн і Аръеж. На першій були вирізані кремінним різцем фігурки двох ланей, на іншій – голова ведмедя зі знаками магічного призначення. В наукових колах того часу знахідка викликала гостру дискусію; вважалось, що «таке витончене мистецтво не в'яжеться з жалюгідним існуванням, яке тягнули четвертинні троглодити» [154].

У 1879 р. в Іспанії археолог-аматор М. С. Де Саутуола відкрив печеру з малюнками, яка пізніше отримала назву печери Альтаміра. Він почав розкопки разом з археологом Мадридського університету Х. Віланова-і-П'єра. У 1880 р. було опубліковано результати розкопок; малюнки дослідники віднесли до епохи палеоліту. Такі вражаючі відкриття

спровокували хвилю цікавості до археології та, зокрема, до первісного мистецтва; водночас загальноновживаною залишалась теорія про те, що людина в епоху первісності не могла створювати складні витвори мистецтва. М. С. Де Саутуолу навіть підозрювали в підробці малюнків в печері Альтіміра. Ця бінарна опозиція думок призвела до наукової дискусії, предметом якої став, в тому числі, пошук джерела виникнення мистецтва, його першопричини та призначення. У 1903 р. поширеним стає трактування первісного мистецтва як особливої форми діяльності.

Після опису печери Альтіміра, у 1865 р. Е. Тайлор вперше виказує думку про анімістичну природу як культури, так й мистецтва. «Зазвичай вважають, що теорія анімізму розпадається на два основних догмати, що становлять частини одного цілісного вчення. Перший стосується душі окремих істот, здатної продовжувати існування після смерті чи знищення тіла. Інший – інших духів, піднімаючись до висоти могутніх богів. <...> Таким чином, анімізм у його повному розвитку включає вірування в керуючі божества та підлеглих їм духів, у душу та в майбутнє життя, вірування, які переходять на практиці у дійсне поклоніння» [212].

Однак найбільшого поширення теорія містичного походження мистецтва набула після публікацій праць французького археолога та мистецтвознавця С. Рейнака. Вивчаючи археологічні знахідки та печерні малюнки, він поступово приходить до їх аналізу як культових об'єктів. У 1909 р. вийшла праця «Орфей: загальна історія релігій», яка є повністю релігієзнавчою [201]. В ній С. Рейнак висловлював ідею, що в усіх релігіях є загальні елементи, «почерпнуті в самій глибині людської природи і живляться найдорожчими її ілюзіями», а метою вважав «огляд сутності релігій і їх історії» [201, с. 15 – 16]. Вперше в науковій думці висувається теза про те, що релігія є природнім етапом розвитку людства: «...представити загальну картину релігій, що розглядаються, як природні явища, а не інакше» [201, с. 16]. С. Рейнак логічно та послідовно оцінює релігійні особливості первісності, виводить чотири основні форми всіх

релігій, в тому числі і вищих: анімізм, табу, тотемізм і магію. Сама релігія дослідником визначалась наступним чином: «релігія є, перш за все, почуття і вираз цього почуття в діях особливого роду, які складають ритуал (або віросповідання обряди)» [201, с. 10], «сукупність совісних почуттів (scrupules), що перешкоджають вільному застосуванню наших здібностей» [201, с. 12].

Остаточні ідеї Е. Тайлора, Л. Попова, С. Рейнака були сформульовані в містичну теорію походження мистецтва англійським дослідником А. Брьойлем. Досліджуючи первісне мистецтво, він дійшов висновку, що стародавні зображення, скульптура і орнамент носять культовий характер. На користь цієї думки А. Брьойль приводить наступні аргументи: тварини часто зображені у сценах полювання; поруч із тваринами нерідко розташовувались жерці, які проводять магичні дії; можна простежити процес спрощення малюнків, що перетворюються в абстрактні символи. Подальші наукові розвідки протягом майже століття довели, що символи, які використовуються в народній культурі в оздобленні предметів побуту (одяг, меблі, прикраси, настінні розписи, вишивка, плетіння тощо) є своєрідним шифром, який відображає уявлення людини про світ. У 1952 р. була опублікована підсумкова робота А. Брьойля «Чотириста століть наскального мистецтва», в яку ввійшли більше 500 статей та очерків дослідника.

Теорія походження мистецтва як результату містичних дій людини була історично першою, досконально та доказово розробленою. Її особливістю є спроба означити людину як таку, що прагне за допомогою мистецтва впливати на сили природи, а не підкорятися їй. Подібна думка наприкінці ХІХ ст. ще шокувала більшу частину суспільства. Але в науці пізніше з'явилась позиція, що здатність до художньої діяльності не зникла разом з кінцем епохи загальної релігійності.

Однією з теорій щодо походження мистецтва є ігрова теорія. Її систематизатором вважають нідерландського історика й філософа-ідеаліста Й. Гейзингу. В цій теорії гра розглядається як першооснова мистецтва (та

культури взагалі). Мистецтво виникає як гра, розвивається в ній та носить ігровий характер. Однак Й. Гейзинга скоріш підсумував та розвинув ігрову теорію, ідею якої виказували такі мислителі як І. Кант, Ф. Шиллер, Л. Форнебіус, Ф. Боас та ін.

Так, І. Кант вважав, що гра – це засіб зв'язку між природою та внутрішньою свободою людини. Саме вона розкриває механізм творчої активності людини. Крім того, за Кантом, саме гра об'єднує систему духовних сил людини в єдине ціле [57].

Розвиваючи ідеї І. Канта, Ф. Шиллер зауважував, що з усіх станів людини «саме гра і тільки гра робить її досконалою», примирюючи закони розуму з інтересами почуттів: «тільки естетичне являє ціле в самому собі ... Тільки в ньому ми відчуваємо себе вилученими з потоку часу ... » [147]. Мислитель вважав, що здатність до мистецтва притаманна лише людській природі, а найбільш виражається вона саме в процесі гри: «Людина грає тільки тоді, коли вона в повному значенні слова людина, і вона буває цілком людиною лише тоді, коли грає» [147].

Німецький дослідник, етнограф, історик Ф. Боас не був прямим послідовником ігрової теорії виникнення мистецтва, однак його дослідження зміцнили теоретичні засади цієї концепції. Однією з важливих проблем в роботах Боаса була проблема первісного мислення. Він не визнавав істотних відмінностей між мисленням первісних і так званих «цивілізованих» народів. Проте умови первісного життя впливали на формулювання, які робили первісні люди, тому вони могли сильно відрізнятись від формулювань сучасних європейців. Роботи Ф. Боаса «Розум первісної людини» та «Первісне мистецтво», в яких дослідник, на базі емпіричного матеріалу, декларував неповторність, оригінальність кожного типу культур, однак підкреслював їх загальні риси, в тому числі прагнення до гри.

Поступове накопичення теоретичного та емпіричного матеріалу врешті-решт оброблюється Й. Гейзингою, та у 1938 р. виходить праця «*Nomo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури*» [32]. Гра

визначається Гейзингою як всеосяжний спосіб людської діяльності, універсальна категорія людського існування; структурна основа людських дій. «Логіка розсудку, здавалося б, говорить нам, що Природа могла б дати своїм нащадкам такі корисні функції, як вивільнення надлишкової енергії, розслаблення після витрати сил, приготування до суворих вимог життя і компенсацію нездійснених бажань, лише у вигляді суто механічних вправ і реакцій . Але ні, вона дала нам гру, з її напругою, її радістю, її втіхою [grap]» [32, с. 97].

Гра, на думку дослідника, була рушійною силою для розвитку різних форм архаїчної культури. Містична гра (проведення ритуалів тощо) сприяла розвитку релігій; поезія у витокі своєму народилася у грі і продовжувала існувати в ігрових формах; те саме можна сказати стосовно музики та танцю. Знання (як форма суспільно значимого конструкту) та право виділилося з ігор, пов'язаних з життям і відносинами людей. «Поняття гри як такої - вищого гатунку, ніж поняття серйозного. Бо серйозність прагне виключити гру, гра ж з легкістю включає серйозність» [32, с. 23].

Описуючи та аргументуючи ігрову теорію виникнення мистецтва, Й. Гейзинга, тим не менш, мало уваги приділяв витокам художньої думки людини; саме в тому є слабка сторона теорії. Опоненти зазначали, що згідно неї, перший прояв творчості виникає в години дозвілля, просто заради задоволення. При цьому такі прояви не несли іншого, більш глибокого сенсу; мистецтво, в означеному випадку, є незацікавлена діяльність, яка розвивається з внутрішньо притаманного людині почуття прекрасного.

Особливу увагу в рамках даного дослідження слід приділити питанню детермінованості мистецтва та соціуму. Декоративно-ужиткове мистецтво є не тільки історично першим видом художньої творчості, але й протягом всієї історії людства воно було «найближчим» до людини, розповсюдженим в повсякденному житті всіх верств населення.

Визначення функцій мистецтва було питанням суспільної дискусії протягом багатьох століть та розвивалось у межах естетики. Так, Аристотель

виділяв три основні функції: пізнавальну, виховну та емоційного впливу [6]. Пізніше мислителі оцінювали функції мистецтва в залежності від ряду чинників: потреб людини, суспільного запиту на мистецтво, історичної епохи. Так, Г. Ф. В. Гегель в праці «Феноменологія духу» пише: «Художник належить своєму часу, він живе його вдачами та звичками, поділяє його погляди та уявлення» [31, с. 101]. Виникає взаємовплив мистецтва, форми якого залежить від факторів історичної епохи та епохи, риси якої формує, в тому числі, мистецтво.

Умовно функції впливу мистецтва можливо поділити на дві категорії: духовні та практичні. Духовні функції забезпечують емоційні реакції людини; реалізує можливість емоційного пізнання природи, історії та суспільства. Практичні функції спрямовані на організацію повсякденного життя, роботи та побуту; слід відмітити, що до організації побуту, крім суто утилітарних змістів, включається також організація комфортного життя, емоційно сприятливої атмосфери в житлі, на робочому місці, в місцях загального користування.

Однією з найбільш вагомих функцій мистецтва є гносеологічна, яка спрямована на пізнання оточуючого світу як художника, так й спостерігача. Логічно, що ця функція могла бути історично першою. Печерні малюнки, які, згідно містичної теорії виникнення мистецтва, створювались як своєрідний «посібник», в якому «викладалась» найважливіша та найбільш актуальна інформація: вигляд тварини, основні принципи полювання на неї, ритуали, їх атрибутика та проведення. Нанесення таких малюнків допомагало систематизувати наявні знання про світ та є, за суттю, першими науковими спостереженнями. Згодом відбулося розмежування науки та мистецтва; останнє головним своїм інструментом обирає цілісний художній образ. Пізнання при цьому відбувається через суб'єктивну та метафоричну реалізацію художнього образу, що сприяє створенню особистої картини світу.



З пізнавальною функцією тісно пов'язана аксіологічна. Відомо, що в період становлення суспільства найбільш актуальна інформація про оточуючий світ та правила, які забезпечували виживання групи (суспільні закони, табу, вірування тощо) і були найбільшою цінністю. Розуміння аксіологічної функції мистецтва формулювалось мислителями в кожному історичну епоху. Вже в Античності осмислення цього питання вивчалось такими філософами як Платон, Аристотель, Цицерон [38]. В епоху Відродження проблематика цінностей розроблялась Л. Валлою, Л.-Б. Альберті, М. Монтенем. А вже за Нового часу аксіологія стає окремою розділом філософії. Протягом довгого періоду це питання розглядали такі дослідники: М. Вебер (цінності як трансцендентальне), М. Шелер (цінності як блага), Г. Ріккерт, М. Бахтін (цінності як смисли).

Саме в період Нового часу склалася дуальна система класифікації цінностей, яка передбачає їх поділ на матеріальні та духовні. Такий підхід є актуальним і для сучасності, хоча треба зазначити схильність філософії ХХ – ХХІ ст. до нівелювання такого розподілу. Декоративно-ужиткове мистецтво більш ніж інші види органічно поєднує матеріальний та духовний аспекти цінності. Зовнішній вигляд, призначення та функціональність предметів побуту є тією, оптимально пристосованою до певних дій формою, яка складалась впродовж тривалого часу, адаптувалась «під людину» й саме тому є незаперечною цінністю. Декоративний аспект, який виражається в прикрасах, орнаменталістиці, семантиці узору несе в собі духовну цінність.

Складним та дискусійним питанням є функція впливу мистецтва на людину. Умовно функцію впливу можна поділити на два канали: виховання та сугестії. Мистецтво емоційно впливає на людину, активізує чуттєвий початок який, врешті решт, впливає на мислення та інтелект [173]. Так, міфи, казки, художні зображення звертаються не до логічних абстрактних аргументів, а до конкретних образів. Абстрактність існує поза людиною; конкретність асоціюється з людиною, цю модель легше адаптувати «під себе» – так проявляється виховна функція мистецтва. Таким чином,

декоративно-ужиткове мистецтво стає одним з перших «соціальних вихователів» дитини. Виховання відбувається через іграшки, елементарні предмети побуту (посуд, текстиль, одяг тощо), прикрашені орнаментом (особливо виразно це відбувається через етнічну традицію).

Сугестивна функція мистецтва виявляється в навіюванні людині певного роду думок. На відміну від виховної функції, яка звертається до розуму людини, сугестія комунікує з підсвідомістю. Дослідниками вважається [173], що сугестивна функція була притаманна вже первісному мистецтву; так, в племенах, що живуть при первісному ладі, зафіксовано цикл спеціальних танців, пісень, оповідань, які спрямовані на підняття бойового духу перед полюванням та війною. Їх особливість полягає в тому, що вони мають майже гіпнотичний вплив на свідомість; виконавці впадають в свого роду змінений стан – транс. Декоративно-ужиткове мистецтво має менший разовий вплив; однак оскільки предмети побуту присутні в нашому житті постійно, результат впливу на свідомість інформації, що вони несуть, врешті може бути більш вагомим.

Соціалізація дитини та буття в соціумі накладає на людину багато обмежень. Один із соціально схвальних каналів релаксації є мистецтво, яке реалізується через компенсаторну функцію. Мистецтво відновлює цілісність, повноту особистості через емоційні переживання. Дослідники виділяють три аспекти компенсаторної функції: 1) розвагу, який реалізує відволікання людини від повсякденності; 2) втіху; 3) допомогу людині досягти гармонії з собою.

Декоративно-ужиткове мистецтво як мистецтво повсякденності неочевидно реалізує компенсаторну функцію. В першу чергу, це використання естетичних, підібраних згідно смаку людини предметів побуту. В комфортному психоемоційному середовищі людина скоріше «відновлюється», менше відчуває стримуючий вплив суспільства. Також важливим аспектом є створення людиною предметів декоративно-ужиткового мистецтва власноруч, яке реалізується в рамках handmade

практик та несе в собі велику кількість додаткових функцій – психологічно-розвантажувальну, релаксаційну, розвиткову тощо.

Комунікативна функція мистецтва, яку дослідники вважають однією з найважливіших, також містить в собі два рівня прояву. В першу чергу це одна з форм суспільної свідомості. Окремо слід зазначити, що дослідники мистецтва та культури різних напрямків підкреслювали подібність мови та мистецтва як засобу комунікації (Г. Е. Лессинг, А. Потебня, Б. Кроче, І. Г. Гердер та ін.). Таким чином, в науковій традиції мистецтво сприймається як семіотична знакова система. Мистецькі підсистеми складаються в різних культурно-історичних контекстах; взаємодія між ними робить ці коди і умовності загальнодоступними, вводить їх в арсенал художньої культури людства. Сприйняття твору відбувається за законами спілкування, інакше кажучи – це комунікація зі зворотним зв'язком. Вона призводить до можливості аналізу мистецтва як діалогу з Іншим, а врешті решт – до взаєморозуміння, розширення власних меж.

Другий рівень комунікативної функції виражається в безпосередньому контакту між митцями та споживачами (користувачами). В такому разі можуть утворюватись наступні взаємозв'язки: митця з митцем, митця із споживачем, споживача з споживачем. Такі форми комунікації більш притаманні саме декоративно-ужитковому мистецтву, яке реалізує себе переважно на рівні повсякденності, ніж в «високих» виставкових залах. Завдячуючи особливостям *handmade* практик, принципи безпосередньої комунікації найбільш повно реалізується саме в їх межах.

Окремо слід зазначити, що комунікативна функція деяких видів мистецтва частково може бути обмежена мовним бар'єром (співи, театр, кінематограф, література). Однак такі види, як музика, балет, скульптура, живопис та декоративно-ужиткове мистецтво вільні від цього обмеження. Крім того, *handmade* практики забезпечують більш легку комунікацію між майстрами та споживачами; в їх межах кожна людина, поза культурними, мовними, етнічними традиціями може реалізовувати як ролі митця, так й

споживача (наприклад – міжнародні сайти для обміну схемами, ідеями тощо. Прийнята міжнародна система умовних означень робить зрозумілими ідеї по всій земній кулі).

Естетична функція мистецтва реалізує саму сутність художньої творчості. Поняття «красивого», «прекрасного», «потворного» є базовими поняттями естетики та окреслюють її проблемне поле. В роботі «Критика здібності судження» [56], в першій її частині «Аналітика прекрасного» німецький філософ І. Кант сформулював чотири «закони краси»: гарний предмет викликає задоволення, вільний від будь-якого інтересу; прекрасно те, що подобається всім; краса – це доцільність предмета без уявлення про мету; прекрасне пізнається без посередництва понять [56]. Таким чином, І. Кант сформулював опосередкований характер сприйняття прекрасного. Ця теза створює опозицію думці, що краса дається людині безпосередньо за допомогою почуттів. Однак для безпосереднього сприйняття потрібно мати «естетичне почуття». Формування естетичного почуття, художнього смаку, розвиток художніх здібностей й потреб людини, пробудження бажання зміни світу за законами гармонії та краси – це зміст естетичної функції мистецтва.

Огляд теорій походження мистецтва та аналіз його функцій демонструє щільну детермінованість мистецтва з соціальними процесами. Безпосередньо цьому питанню дослідники приділяли багато уваги. Засновником історичного підходу до аналізу художньої творчості вважається Дж. Вазарі [213], який надав вивченню мистецтва форму «життєписів». Крім того, він вперше провів взаємозв'язок між творчістю митця та тими соціальними, політичними, інтелектуальними, релігійними, моральними умовами, які були характерними для того часу, в якому жив митець. Пізніше теорію соціально-психологічної детермінованості творчості розробляли І. Тен [211], Е. Генекен, який в роботі «Досвід побудування наукової критики» полемізує з Теном, стверджуючи, що митець не залежить від суспільного життя. Водночас Е. Генекен визнає, що й робота митця, й реакція глядача (в узагальненому сенсі) є результатом досвіду – тобто обумовлено тими

умовами, в яких живе людина. Психологічний аналіз мистецтва на прикладі літератури проводив А. Потебня та його послідовник Д. Овсянников-Куликовський. Вони розглядали художню творчість як вираз суспільної психології свого часу. В. Вундт в фундаментальному дослідженні «Проблеми психології народів» [29] розглядав творчість як один із проявів вищої ментальної діяльності, яка, в свою чергу, має соціальне підґрунтя.

В першій половині ХХ ст. найбільше поширення набувають різноманітні соціологічні теорії щодо взаємозв'язку художньої думки та соціуму. До першої групи представників цих теорій відносились прихильники суворого соціологізму, які стверджували універсальну та однозначну залежність мистецтва від соціальних процесів (А. Гаузер, Л. Гольдман, Т. Адорно, В. Фриче) [188]. Друга група дослідників (М. Дюфренн, Г. Маркузе) вважали, що нові форми мистецтва стають все більш «соціальними» (йдеться про такі форми, як, наприклад, хепенінг). На їх думку, це є спробою звільнення людини (в першу чергу – митця) від суворого тиску суспільства; нові форми творчості – це нові форми спілкування, спрямовані на руйнування «соціальних стін».

Друга половина ХХ ст. характеризується зближенням художнього, наукового та філософського пізнання світу. З'являється багато різноманітних трактувань щодо вивчення художньої творчості, її місця та ролі в соціумі. Особлива увага при цьому приділяється питанню співвідношення творчості та творення, істини та мистецтва (М. Хайдеггер, Р. Інгарден), взаємовідносин мистецтва та політики (М. Фуко, Ж. Бодрийяр, Ж. Делез). Сучасний стан мистецтва в його антропологічному та соціологічному аспектах досліджували Ж.-Ф. Ліотар, П. Козловські, У. Еко, Л. Філдер та ін.

Практика *handmade* є новим проявом декоративно-ужиткового мистецтва, тому її дослідження не є достатньо розвинутими. Найбільш ґрунтовною розвідкою, присвяченою цій практиці, є монографія англійського антрополога А. Вайнер «Невід'ємні володіння: парадокс утримання під час

дарування» та Д. Чил «Економіка дарування» [171; 217], в яких дослідники приділяють значну увагу предметам handmade як речам, що дарують.

З 2014 р. донині дослідники Є. Сурова, М. Васильєва та Н. Бутонова опублікували ряд статей, присвячених дослідженню практики handmade та аспекту її соціокультурного значення.

При аналізі витоків практики handmade розглядалось питання детермінованості художніх практик з соціальними процесами у суспільстві. Це питання є достатньо розробленим. Найбільшу увагу було приділено працям, які вже є класичними при аналізі сучасності в її детермінованості з минулим: Д. Белл «Прийдешнє постіндустріальне суспільство» [158], Ж. Бодрийяр «Суспільство споживання» [19; 20], Г. Вейс «Історія культури народів світу», М. Бровко «Активність мистецтва в культурно-історичному процесі» [23], В. Большаков, Л. Новицкая «Особливості культури в її історичному розвитку (від зародження до епохи Відродження)», Б. Виппер «Вступ до історичного вивчення мистецтва», В. Гриценко «Людина і культура» [38].

При розвідці психологічних витоків практики handmade увага, в першу чергу, була спрямована на аналіз психологічної атмосфери в сучасному суспільстві: О. Даниляк, С.-А. Маринець, О. Заячківська «Еволюція знань про стрес: від ганса сельє до сучасних досягнень» [41], Д. Боуден, Л. Робінсон «Темна сторона інформації: перевантаження, тривожність і інші парадокси і патології» [22], В. Вундт «Проблеми психології народів» [29], Г. Спенсер «Система синтетичної філософії» [210].

Комунікативний аспект практики handmade було проаналізовано в дискурсі сучасного розуміння комунікації. Взагалі проблема комунікації є достатньо актуальною, бо комунікація виступає одним з базових понять в сучасному суспільстві. Розробці цього питання дослідники приділяють багато уваги: М. Мерло-Понті «Феноменологія сприйняття» [78], А. Попова «Нікнейм як основний засіб самопрезентації віртуальної особистості в інтернет-комунікації: семантична природа та класифікація (на матеріалі

української мови» [96], Р. Барт «Фрагменти мови закоханого» [13], М. Савостьянова «Нові цінності постіндустріального суспільства» [107], И. Гофман «Представлення себе іншим у повсякденному житті» [180], В. Щербина «Міжкультурна комунікація у сучасному соціокультурному просторі» [149], У. Ханас «Аксіологічний зміст міжкультурної комунікації у сучасному трансформаційному суспільстві» [140], Є. Ван дер Хааг «І немає міри щастю та розпачу нашому» [187], Ю. Габермас «Комунікативна дія і дискурс — дві форми повсякденної комунікації» [30].

Оскільки однією з особливостей практики handmade є її глобалізаційний характер та, як наслідок, розповсюдження через мережу інтернет, аналіз контенту всесвітньої мережі є доцільним в межах даної розвідки.

Джерела мережі інтернет, присвячені практиці handmade, можливо умовно поділити на наступні категорії: 1) джерела, присвячені безпосередньо освітленню особливостей техніки певного виду практики (майстер-класи з в'язання, вишивки, писанкарства, картонажу тощо). Такі джерела існують або в вигляді індивідуальної або групової сторінки в соціальних мережах (Facebook, Instagram та ін.), особистих та групових/тематичних каналів на сайтах відеоблогінгу (YouTube, TikTok та ін.), особистих сайтах майстрів та сайтах, зорієнтованих на групове спілкування за певною темою. Контент існує в вигляді або завершеного відеоролика, текстового та/або фотодокумента, який є доступним для перегляду в будь-який час та точки земної кулі, або у вигляді платного контенту чи контенту, який є обмеженим в доступі за часом (он-лайн стріми, он-лайн зустрічі з автором тощо); 2) джерела, зорієнтовані на онлайн продажі предметів handmade, наборів, матеріалів та комплектуючих для творчості (міжнародні майданчики Etsy, eBay, український сервіс ЕтноХата, АртЛавка тощо). Такі джерела представлені в вигляді он-лайн магазинів, груп в соціальних мережах для гуртової закупівлі, індивідуального продажу чи обміну матеріалів для творчості; 3) джерела, пов'язані з маркетингом щодо практики handmade.

Подібний контент є новим та пов'язан з розвитком практики в якості сектора самозайнятості що активізувалась в період самоізоляції під час пандемії Covid-19.

Активний розвиток подібного контенту пов'язан з впровадженням принципу побудови мережі за принципом WEB2.0, яка зробила можливим розвиток соціальних мереж та підвищила швидкість передачі інформації. Крім того, розвиток технології виготовлення мікročіпів надав технічну можливість виготовлення більш компактних, потужних та мобільних пристроїв для доступу до мережі інтернет. Так, стаття за авторством Т. О'Рейлі щодо технології WEB2.0 датується 2006 р [86]. Майданчик Etsy був зареєстрований у 2005 р., eBay – 2003 р., сервіс відеоблогінгу YouTube – 2005 р., соціальна мережа Facebook – 2004 р., сервіс GoogleTrends, який зберігає інформацію щодо пошукових запитів через систему Google та презентує себе як сервіс для допомоги бізнесу, веде статистику з 2006 р. Саме в цей час інтернет контент стає широко доступним та починає відігравати значну роль в полі соціокультурного буття.

Як приклад можна розглянути традиційне українське писанкарство, що функціонує у якості практики handmade, оскільки спеціалізованих навчальних закладів та акредитованих освітніх програм, за якими навчають професійних мастрів з писанкарства наразі в Україні не існує. Так, сервіс GoogleTrends на запит «Easter eggs» демонструє статистику з постійним поступовим зростанням; пікові значення обумовлене сезонністю запиту (період перед Великоднем), а географія розповсюдження відповідає розповсюдження християнства (Додаток Б, іл. 4). У Додатку Г (Додаток Г, іл. 1 – 5) представлені скріншоти як особистих, так й загальнодоступних тематичних сторінок з гештегом #писанкарство.

В Таблиці 1 (Додаток Д) наведено кількість контенту в рамках відеоблогінгу YouTube, причому пошуковий запит було сформовано на основі переліку традиційних практик декоративно-ужиткового мистецтва Є. Антоновича та Р. Захарчук-Чугай. Слід зазначити, що перелік видів



практик handmade не обмежується традиційними ремеслами та рукоділлям. Глобалізаційний характер практики handmade включає в себе як традиційні для інших національних культур ремесла: декупаж, картонаж, ікебана, так й нові техніки матеріали та підходи: створення лози для плетіння з паперу, робота з епоксидною смолою, принципи повторного та обмеженого використання ресурсів.

Науково-технічні та промислові революції XX – XXI ст. змінили стиль життя всієї Європи, спровокували зникнення традиційного ладу та виникнення сучасного суспільства з його позитивними та негативними проявами. Цей період осмислювався науковцями та дослідниками різних шкіл та спрямувань: Х. У. Гумбрехт «Після 1945: латентність як походження сьогодення» [184], П. Пуцентейло, О. Гуменюк «Цифрова економіка як новітній вектор реконструкції традиційної економіки» [102], В. Базилевич «Неортодоксальна теорія Й. А. Шумпетера» [11], Т. Б. Веблен «Теорія бездіяльного класу» [214]. Ю. Бицюра «Структурні зрушення в економіці європейських країн» [17], Г. Яловий, Ю. Єрешко «Методологія науково-технологічного розвитку в концепції постіндустріального суспільства» [151].

Саме становлення сучасного суспільства призвело до формування нового напрямку наукових досліджень, що пов'язані з вивченням дозвілля як соціально-культурного феномену: О. Любченко «Соціальна сутність дозвілля в античній греції» [73], І. Пантелеєва «Антична людина в контексті культури дозвілля» [92], Ж. Дюмазедьє «На шляху до цивілізації дозвілля» [172], М. Серто «Практика повсякденного життя» [170].

Цікавим напрямом, який безпосередньо пов'язаний з практикою handmade є економічна антропологія, в рамках якої розглядається питання індивідуальної зайнятості людини та аспекта дарування: М. Міщенко «User generated content як особливість інтернет-культури» [80], О. Микитенко «Людина, яка дарує радість» [79].

Таким чином, упродовж історії людства питання виникнення та розвитку мистецтва цікавило дослідників різних напрямків та наукових шкіл.

В рамках різних парадигм були розроблені теорії, які охоплювали поле від варіанту божественного проходження мистецтва до біологізаторських теорій вродженого «інстинкту». На сучасному етапі немає єдиної теорії походження та розвитку мистецтва.

Огляд основних функцій мистецтва демонструє його соціальну спрямованість: воно зароджується, функціонує та має тісний зв'язок з соціумом, його цінностями та головними завданнями – передачі досвіду, вихованням, релаксацією, формуванням естетичного смаку. При аналізі функцій мистецтва стає зрозумілим, що декоративно-ужиткове мистецтво (та практики handmade як його сучасний прояв) реалізують загальні функції мистецтва в області повсякденного життя.

Проблематика детермінованості мистецтва з соціальними процесами є достатньо дослідженою та широко презентованою як у працях мистецтвознавців, так і в працях філософського та соціального спрямування. Однак сучасні форми декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема – практика handmade не є достатньо дослідженими. Звідки постає значущість культурологічного дослідження представленої роботи.

## **1.2. Методологічні аспекти культурологічного дослідження практик handmade**

Наявна тема дисертації має міждисциплінарний характер. Тому у даній дисертаційній розвідці була апробована наступна методологічна модель. Вона представлена тріадичною ієрархією. Вищий рівень узагальнення складає культурологічний підхід, який конкретизується системним принципом. Культурологічний підхід входить до складу загальнонаукової методології [144, с. 70]. Системний принцип передбачає комплексність дослідження об'єкту. Завдяки можливостям культурологічної теорії автору вдалось системно дослідити явище практики handmade. У межах вказаного підходу дана практика розглядається у складній гнучкій взаємодії

об'єктивних і суб'єктивних факторів зародження цієї практики. Весь текст роботи розкриває специфіку культурно-новаційного механізму її появи. На даному рівні використовуються методи системного аналізу і аналітико-синтетичний. Усі три розділи будуються за принципом системного аналізу елементів, що поступово формують практику handmade, а аналітико-синтетичний метод, найбільш повно представлений у третьому розділі, демонструє специфіку компонентів вказаної практики.

На середньому рівні йому підпорядковується соціокультурний підхід [144, с. 71], який у сучасних дослідженнях актуально доповнює культурологічний. У роботі акцентується увага на єдності культури і соціальності, нерозривності культурних і соціальних умов виникнення і розвитку явища практики handmade. Весь текст побудований за історико-генетичним принципом. Бо йдеться про комплексно представлений процес зародження і трансформацій декоративно-ужиткового мистецтва, а також появу його новітньої форми – практики handmade. У цьому контексті використовуються структурно-генетичний, іконологічний, іконографічний методи. Структурно-генетичний метод «схоплює» структурні особливості описаного процесу засобом структуризації, іконологічний і іконографічний – висвітлюють контекстуальність і символічність даних соціокультурних явищ.

Третій рівень розкривається у функціональному підході, що вбирає в себе функціональний принцип. [144, с. 63]. Вони конкретизуються методами: функціонального аналізу і функціонально-генетичним. Важливу роль у дослідженні відіграє функціональний аспект, бо йдеться про широке висвітлення функцій як декоративно-ужиткового мистецтва, так і самої практики handmade. І саме вказані методи дозволяють встановити сутність представлених функцій і їх генетичний взаємозв'язок між собою і в темпоральній єдності.

Таким чином, означена дисертаційна робота має динамічну структуру і при культурологічному осмисленні явищ декоративно-ужиткового мистецтва

і практики handmade у ній реалізований запропонований методологічний апарат.

Огляд наукової ретроспективи декоративно-ужиткової творчості та практик handmade доводить, що на сучасному етапі єдиної теорії щодо генезису мистецтва не існує. На наш погляд, проблема полягає в тому, що варіативні групи теорій виникали в різних історичних та соціокультурних умовах та в межах окремих наукових напрямків і дисциплін. В межах культурологічної парадигми представляється можливим синтезувати результати попередніх наукових розвідок та поглибити вивчення комплексу цих наукових проблем.

Багатовекторність проблемного поля практики handmade вимагає поліваріативного підходу до її осмислення, а саме – застосування соціокультурного та культурологічного підходів. Так, теоретичною основою для даної розвідки є підходи, пов'язані з іманентністю соціокультурних умов певного хронотопу та мистецтва: М. Серто, Г. Ріккерт, В. Фріче, Г. У. Гумбрехта, Ю. Лотмана, В. Шейка, А. Щербаня, М. Фуко.

Згідно своєї концепції глобалізаційно-цивілізаційного розвитку В. Шейко зазначає: «соціокультурний підхід сконцентрований на стратегічних соціальних цілях історичного відтворення суспільства з його національною культурною специфікою та системних характеристиках культурно-ціннісних комплексів» [145, с.108]. Так, в умовах глобалізованого світу практика handmade репрезентує національні та етнічні культурні коди здебільшого в умовах мережі інтернет. Також слід зазначити розробку авторської методології щодо аналізу декоративно-ужиткового мистецтва А. Щербаня, який досліджував семантичні аспекти трансформації орнаментування кераміки в традиційній культурі лівобережної України .

Історична динаміка методологічних підходів до наукового осмислення мистецтва представляє собою комплекс соціокультурних розвідок. У XVIII – XIX ст. виникнення позитивізму, роботи Ч. Дарвіна, розвиток археології та етнографії спровокували наукову активність що до розробки теорій

походження мистецтва. Накопичення інформації та нові, науково-філософські підходи до оперування нею дозволили виявити основні групи теорій мистецтва, його функцій та ролі в суспільстві.

Наприкінці XIX – протягом XX ст. наукове осмислення феномену мистецтва розвивається в рамках мистецтвознавства. На цей процес активно вплинув контекст того часу: формування позитивістської парадигми, розвиток природознавчих наук та технократичне сприйняття світу. Засновником мистецтвознавства вважається І. Вінкельман, німецький дослідник, який сформував сучасні уявлення про мистецтво. В 1764 р. він видає працю «Історія мистецтва давнини» [218], в якій вперше звертає увагу на сам культурний артефакт та критичний аналіз твору мистецтва. Для такого аналізу дослідник пропонує логічну, струнку систему, яка в сучасному мистецтвознавстві вже вважається застарілою.

Провідними методами дослідження в мистецтвознавстві, сформульованими ще до остаточного становлення його як академічної дисципліни, є іконологічний та іконографічний. Іконографічний метод, який зародився в середині XIX ст. у Франції та Німеччині, був спрямований на вивчення мистецтва Середньовіччя; його базовим принципом вважалось виявлення сталих груп, сполучень груп та схем, які були найбільш типові при зображенні певних реальних та міфічних персонажів. Сформований як метод вивчення мистецтва певного періоду, поступово іконографія застосовується для аналізу більш сучасних мистецьких артефактів. Для історичної науки під іконографією розуміють методи визначення достовірності зображення історичних осіб і подій. Також іконографія в сучасному сенсі – сукупність зображень, опису, фото та кінодокументів, присвячених історичній особистості.

Так, швейцарський історик культури Я. Буркхардт, який вважається одним з засновників культурології, в 1860 р. видав працю «Культура Італії в епоху Відродження» [167]. Австрійський історик, мистецтвознавець А. Рігль виступав за визнання історії мистецтв за академічну науку. Основною

працею А. Рігеля є «Проблеми стилю. Основні положення щодо історії орнаменту» [202]. Г. Вьольфлін, швейцарський мистецтвознавець, історик мистецтва публікує два твори, які в сучасності вважаються академічними: «Классическое искусство» та «Основні поняття історії мистецтва».

Французький історик, архітектор, реставратор та теоретик мистецтва Е. Е. Віолле-ле-Дюк видає дві академічні праці: «Розмови про архітектуру», та одну з праць, вперше присвячену повсякденному життю: «Життя та розваги в середні віки».

Німецький етнограф, культуролог, мистецтвознавець А. М. Варбург, розробляв іконологічний метод мистецтвознавчого аналізу. За результатами досліджень опублікував ряд публікацій: «Мистецтво портрета та флорентійська буржуазія»; «Дюрер та італійська античність», «Працюючі селяни на килимах бургундських», в яких звертає багато уваги на історичний та культурний контекст повсякденності та їх впливу на мистецтво.

Пізніше, у 40-х рр. ХХ ст., починає розвиватися новий напрямок іконографії – іконологія, основне спрямування якої – виявлення, опис та вивчення символічних аспектів художнього артефакту. Одним з іконологів вважається Е. Панофскі, мистецтвознавець, історик, засновник американської мистецтвознавчої школи. В ряді праць дослідник виклав ідею іконології: «Ідея. До історії понять у теорії мистецтва минулого», «Дослідження з іконології. Гуманістичні теми у мистецтві Ренесансу», «Історія мистецтва як гуманістична дисципліна». Головною ідеєю іконології за Панофським є реконструкція культурного контексту створення художнього твору, бо без цього неможливо об'єктивно відновити його зміст.

Взагалі головна ідея мистецтвознавства в ХХ – поч. ХХІ ст. – це пошук методології аналізу мистецтва з залученням апарату інших гуманітарних наук. Так, К. Гинзбург, італійський історик, реконструював мистецтвознавчу методологію А. М. Варбурга та розвивав її, запропонувавши концепцію мікроісторії: «Міфи – емблеми – прикмети. Міфологія та історія».

У 1970-х рр. мистецтвознавець Б. Віппер видав працю «Вступ в історичне вивчення мистецтва», в якій вперше зробив загальний огляд уявлень про види та техніки художнього мистецтва та архітектури.

Важливою працею в мистецтвознавстві є нариси видатного лінгвіста та теоретика культури Ю. Лотмана. В праці «Культура та вибух» зібрані статті, в яких дослідник теоретизує про семіотичний підхід у вивченні мистецтва.

Основи структуралізму в мистецтвознавстві заклав В. Пропп. В праці «Морфологія казки» він доводить, що основний сюжет будь-якої чарівної казки може бути розкладений на визначений набір підсюжетів, а різномайття забезпечується додатковими мотивами. Виділення таких структурних одиниць є важливим методологічним підходом при аналізі мистецтва будь-якого виду. Таким чином, вже к середині ХХ ст. мистецтвознавство мало значний, науково обґрунтований та інструментально забезпечений арсенал методів дослідження.

Середину ХІХ – ХХ ст. можна умовно назвати «періодом революцій», так як в різних, важливих для людства галузях, відбуваються корінні зміни. Так, за цей період пройшли дві технічні революції, наслідком яких стала кардинальна перебудова системи виробництва: перехід від мануфактурного до фабричного, а згодом – до високотехнологічного промислового. Ряд наукових революцій змінюють наукову та загальносоціальну парадигми: винаходи застосування електрики в широкому побутовому вжитку, активний розвиток хімії та фізики (квантова теорія М. Планка, квантова теорія атома Н. Бора, теорія відносності А. Ейнштейна, відкриття штучних полімерів тощо), вихід людини до відкритого космосу, висадка на Місяці.

Гуманітарні та соціальні зрушення зазначеного періоду також були кардинальними. Зміна способу виробництва стимулювала процеси урбанізації та весь комплекс пов'язаних с цим явищем проблем. Змінився соціальний баланс між містом та селом, якісний склад міського населення, невпинно зростали рівень та якість освіти.

Глибокий слід в суспільній свідомості залишила Друга світова війна. Своєрідним девізом означення трагедії цієї війни, стала цитата З. Посмиш, польської письменниці, колишньої бранниці табору Аушвіц: «Бог став людиною та помер в Освенцимі». Одним з наслідків переосмислення історії, ролі та місця людини в світі стає формальне закінчення політики колоніалізму; це, в свою чергу, призводить до виникнення нового напрямку в гуманітарних дослідженнях – постколоніалізму, який теоретично спирався на розробки постструктуралізму.

Активний розвиток технологій в другій половині ХХ ст. викликає виникнення та стрімке розповсюдження всесвітньої мережі інтернет; новітні надбання в розробці елементної бази та виробництва стимулює створення мобільних гаджетів, невеликий розмір та легкість використання яких формує нову інтернет-культуру. Як пише сучасний соціолог М. Кастельс в праці «Галактика інтернет»: «Інформаційна доба означає історичний період людського суспільства. Вона заснована на мікроелектронних інформаційних та комунікаційних технологіях та генній інженерії - основі технологічної парадигми, якою характеризується цей період, вона замінює або накладається на технологічну парадигму індустріальної епохи, що базується в основному на виробництві та розподілі енергії». Там же: «Інтернет – це не просто чергова технічна новинка чи технологія. Це є ключова технологія інформаційної епохи. Він втілює культуру свободи та особистої творчості, будучи як джерелом нової економіки, так і суспільного руху, що базується скоріше на зміні людської свідомості, ніж на збільшенні влади держави. Використання Інтернету, однак, залежить від того, якими є люди і суспільство, які його використовують. Інтернет не визначає, що потрібно людям робити чи як їм жити. Навпаки, саме люди створюють Інтернет, пристосовуючи його до своїх потреб, інтересів та цінностей.» [58].

З 40-х рр. ХХ ст., разом з розвитком телебачення, на хвилі відновлення економіки після Другої світової війни формується та розвивається масова культура, складаються основні принципи суспільства споживання.



Таким чином, період кінця XIX – поч. XX ст. – це період стрімких змін в усіх ключових для людського суспільства галузях. Якщо в прийдешні історичні періоди наукові надбання обговорювались в вузькому колі інтелектуалів, не були цікаві «простим людям» та вкрай повільно застосовувались в практичному, зрозумілому для пересічної людини сенсі, то, починаючи з Нового часу, вплив науки на суспільство зростає. Дуже важливим фактором є те, що досягнення науки мають вплив не тільки на технології та суміжні наукові галузі, але й на мистецтво, суспільну думку, поведінку людини: «Та стадія, якої досягло людське мислення у своєму розвитку, несвідомо для людей проникає у всі сфери життя, і якщо між, наприклад, Ейнштейном і Евклідом зв'язок тільки генетична, то, скажімо, між тим самим Ейнштейном, Роденом і Блоком набагато глибша, хоч і підсвідомий зв'язок». Стрімкі зміни в суспільстві вимагають нових підходів в аналізі феноменів та явищ. Методологія минулого не завжди може задовольнити дослідника та допомогти знайти відповіді на актуальні питання.

На даний час не існує загальної теорії що до генезису декоративно-ужиткового мистецтва. При аналізі використовують методологічний апарат мистецтвознавства та методологію, розроблену в рамках суміжних галузей: аксіологічний, системний, функціональний підхід тощо. Однак кожен з цих підходів розглядає певний аспект явища, в той час як сучасні умови вимагають і осмислення унікальності явища в усій його повноті.

Окремо слід зазначити, що, по-перше, в сучасному світі відбуваються зміни (у порівнянні з попередніми історичними періодами) в системі зв'язку «людина ↔ культура»: примат масової культури, географічна, культурна та інформативна доступність, швидкі темпи урбанізації, глобалізаційні та глокалізаційні процеси тощо. В цих умовах виникають нові конотаційні змісти традиційного декоративно-ужиткового мистецтва та його нові форми, зокрема – handmade практики. Такі форми потребують нових методологічних підходів, одним з яких стає культурологічне осмислення явища.

Об'єкт аналізу в даному дослідженні – це явище, яке є результатом колективної, творчої діяльності людей, мотивація вчинків яких регулювалась хронотопічним контекстом та, відповідно, світоглядними установками.

Особливістю даного дослідження є широке проблемне поле, так як декоративно-ужиткова творчість була історично першим типом мистецтва. При цьому виокремлюється період кін. ХХ – поч. ХХІ ст., коли виникають та починають функціонувати handmade практики.

Функціональні та конотаційні зміни в проблемному полі декоративно-ужиткового мистецтва тісно пов'язані з хронотопом, що ставить перед дослідником ряд проблем філософського, релігійного, історичного, мистецтвознавчого, психологічного, соціального, економічного характеру. Така комплексна задача потребує особливих рішень, одним з яких може бути культурологічний підхід. На думку дослідника С. Русакова «...вибір методів та підходів у вивченні культури визначаються цілями, які ставляться дослідниками. Кожен метод має свої переваги та недоліки, проте, зважаючи на складність досягнення особливостей нових феноменів культури, вбачаємо потребу в методології, яка відповідає новим вимогам.» [105, с. 24].

Особливістю культурологічного аналізу також є те, що він не обмежується збором фактичного матеріалу, а ставить на меті концептуальний аналіз культурного тексту – тобто допомагає відтворити явище у всій його повноті, цілісно та синкретично.

Методологічну основу культурологічного підходу складають загальні методи наукового пізнання. При цьому використовуються специфічні методи інших наукових галузей: соціології, психології, етнографії, мистецтвознавства, герменевтики, семіотичного та аксіологічного аналізу тощо. При аналізі декоративно-ужиткового мистецтва особливу увагу слід звернути на культурну динаміку – процеси, що відбуваються з явищем в процесі його внутрішньої самоорганізації та впливу зовнішніх факторів.

Сьогодні культура тлумачиться як процес засвоєння світу людиною та одночасно – її самопізнанням, причому цей процес є історичним, а його

межами є людські цілі, ступінь досяжності яких стає критерієм людської активності. Безперечно декоративно-ужиткова творчість є частиною культури людства та несе в собі ці характеристики. Таким чином, вона може бути розглянута як складна система, яка включає в себе наступні елементи: людина, творчість, предмет у тісному зв'язку з хронотопом та надбіологічними цілями. При науковому осмисленні явища декоративно-ужиткового мистецтва в якості концептуального методологічного елемента використовується системний аналіз, за допомогою якого встановлюються суб'єктно – об'єктні відносини між елементами системи.

Якщо розглядати декоративно-ужиткову творчість з цієї точки зору, то проблемне поле буде представляти синтез питань: визначення параметрів елементів системи та характеру їх взаємодії в певних умовах; варіантів функціонування системи в різних хронотопах та культурних умовах; динаміки та конотаційного сприйняття явища в процесі соціогенезу.

Таким чином, в даному дослідженні, на основі розуміння декоративно-ужиткового мистецтва як складної системи, що розвивається в певних хронотопах, методологічною основою обрано культурологічний аналіз.

Окремо слід звернути увагу на нові функції, які не були притаманні декоративно-ужитковій творчості в попередні історичні періоди та є реакцією на сучасні соціальні запити: домінанта рекреаційної функції, застосування технологій вторинного використання, увага до екологічних проблем, орієнтація на певні філософські течії (східний стиль, хюгге тощо). Виділення функцій уможлиблюється за допомогою функціонального аналізу.

Повне осмислення практики handmade неможливе без аналізу соціально-психологічних чинників, які відігравали важливу роль в художній творчості кожного історичного періоду. Використовуючи в якості інструментів історичний аналіз і психологічні методи, можна відстежити динаміку трансформації декоративно-ужиткового мистецтва у зв'язку зі змінами світоглядної парадигми. При цьому важливо виділити та проаналізувати ті фактори, які забезпечують його стабільність та цілісність.

Важливим також є дослідження системи в тих точках історичного розвитку, коли питома вага дестабілізуючих факторів стає критичною: докорінні соціально-економічні зміни (наприклад, зростання частки масового виробництва), етнічні, політичні, інформаційні, промислові тощо.

### **1.3 Понятійно-категоріальний апарат**

Наукове завдання в даній розвідці становить уточнення понять «народна художня культура», «декоративно-ужиткове мистецтво», «аматорство», «ремесло» та встановлення їх взаємозв'язку в полі саме культурологічного аналізу. Головним завданням є визначення поняття «практика handmade» в культурологічному сенсі.

Слід зазначити, що наведені вище дефініції мають визначення в науковому полі. Відповідні розвідки проводились в рамках мистецтвознавчих, історичних, філософських дисциплін. Однак культурологічного означення практики handmade дослідниками ще не було наведено, що зумовлює актуальність роботи та проведення відповідних наукових досліджень.

Одним з актуальних спрямувань наукових досліджень є народна художня культура. Аналіз народної культури в філософському сенсі проводили такі дослідники, як М. Бахтін, М. Бердяєв, О. Лосєв, П. Флоренський, С. Садовенко та ін. Історико-генетичний аналіз народної культури в епоху Просвітництва вперше використали та затвердили в науковій парадигмі Д. Віко, В. Гумбольдт та ін. Міфологічний аналіз щодо фольклору та народної культури взагалі проводили А. Афанасьєв, А. Потебня, А. Геніс, А. Гуревич, Ю. Лотман.

Культурологічне осмислення феномену народної художньої культури, її історії та теорії проводили М. Каган, В. Пропп, П. Герчанівська, Ю. Соколов та ін.

Саме процес наукового синтезу в межах культурологічного підходу дає можливість визначення дефініції «народна художня творчість» як складного утворення, що об'єднує всі види мистецтва, сам процес художньої творчості, його результати і систему заходів по створенню, збереженню і розповсюдженню художніх цінностей, які створюються в народному (непрофесійному) середовищі [114; 115; 34].

В даному питанні слід розрізняти поняття «народна художня культура» та «народна художня творчість». Поняття «культура» пов'язують з поняттям «друга природа» [31], тобто протилежністю до природно-біологічному способу існування та передачі інформації. Народна культура є синтетичним утворенням, яке включає в себе всі види художньої діяльності людей: поезику, музику, театр, архітектуру, образотворче та декоративне мистецтво тощо. Творчість, в свою чергу, характеризується як діяльність, яка спрямована на створення нового, обумовлена соціокультурними фреймами та певними спрямуваннями реалізації (наукова творчість, технічна творчість, мистецька творчість тощо). Одна з провідних ознак творчості – суб'єктивність та певна міра ірраціональності (інсайт).

Декоративно-ужиткове мистецтво є складовою частиною декоративного; його особливістю є поєднання в одному творі як декоративних, так і ужиткових якостей. Мета створення предметів декоративно-ужиткового мистецтва – зробити естетичним речове середовище побутування людини. Існує широкий перелік видів декоративно-ужиткового мистецтва. Класифікацію предметів проводять за різними критеріями, у відповідності до завдання дослідження: за призначенням (меблі, одяг, посуд, прикраси тощо), за основним матеріалом (дерево, залізо, кераміка, папір тощо), за технікою виготовлення (шиття, плетіння, ковальство, гончарство, ліпка тощо) [4]. Одним з завдань даної наукової розвідки є простеження історико-генетичної динаміки розвитку декоративно-ужиткового мистецтва від моменту зародження в період палеоліту до новітніх посткласичних форм, однією з яких є практика handmade.

Довгий час декоративно-ужиткове мистецтво розвивалось в рамках ремесла – дрібного промислового виробництва, що базується на ручній праці та не має організованого розподілу праці [85]. Ремесло є професійною зайнятістю, тобто основним заняттям людини. Відокремлення ремесла називають другим великим суспільним поділом праці [196]. Середньовічне ремесло, при його простоті, було важелем розвитку торгівлі, товарно-грошових відносин завдяки яким зростав рівень охоплення території. Поступово в ремеслі (як соціокультурному феномені) формується складна спеціалізація, виникають ремісничі осередки з певними художньо-технологічними особливостями. При формуванні в Європі буржуазного ладу зростає приватний попит на вишукані предмети декоративно-ужиткового мистецтва. Загальний розвиток економіки спонукає розвиток виробництва предметів побуту; мануфактура поступово витискає ремісництво, яке поступово втрачає провідну роль в виробництві, але набуває вектору саме художньої виразності.

Зміна соціокультурної парадигми наприкінці XIX – поч. XX ст. призводить до формування в умовах міста аматорської художньої діяльності. В першу чергу її реалізація відбувалась в межах виконавчого, музичного, театрального видах діяльності. Дефініція «аматорська діяльність» походить від поняття «аматор» (лат. *amator* — любитель, від *amare* — любити, відчувати схильність), що означає людину, яка займається певним видом діяльності не як професіонал, а як любитель, за особистим покликанням, уподобаннями [119]. Аматорська діяльність зумовлена внутрішніми потребами, інтересами, схильностями та бажаннями індивідів. Аматор займається улюбленою справою у вільний час заради самореалізації [119]. Згідно з Законом України «Про культуру»: «Мистецьке аматорство — непрофесійна творча діяльність окремих осіб або колективів, що не є для них основним заняттям і не має на меті отримання доходів». [99].

Органи державної виконавчої влади та органи місцевого самоврядування покликані створювати умови для здійснення аматорської

діяльності шляхом формування базової мережі закладів культури (клубних закладів, культурних центрів, парків культури та відпочинку, центрів народної творчості, гуртків, студій за інтересами).

В декоративно-ужитковому мистецтві ремісництво продовжувало побутовувати в межах невеликих арт-ілей та, пізніше – кооперативів, які були створені в місцях розповсюдження традиційних народних художніх промислів (Петриківський розпис, художнє ткацтво в Миколаївській області, осередки традиційного різьблення в Запоріжжі тощо). В межах аматорської самореалізації засновуються школи та гуртки, фундація яких пов'язана скоріш з суспільним запитом (наприклад, Клуб писанкарства ім. Л. Овчаренко в м. Харків). В аматорському мистецтві відсутні професійно-кадрові вимоги, такі як обов'язкова освіта, робота за фахом. Це надає можливість аматорам працювати разом із визнаними майстрами й особисто створювати і реалізовувати в матеріалі авторські самобутні роботи [39]. Дослідники (М. Давидова, І. Бариш-Тищенко, О. Морщакова, С. Садовенко та ін.) визначають, що основні риси аматорського декоративно-ужиткового мистецтва в сенсі культурної реалізації є наступними: орієнтація на народне декоративне мистецтво, орієнтація на сучасне декоративне мистецтво та орієнтація на професійне (академічне) мистецтво [39].

Зміна соціокультурної парадигми в період панування інформаційного суспільства ставить перед декоративним мистецтвом нові виклики. З одного боку, починає формуватись нове глобалізоване суспільство [40, с. 29]. Ряд дослідників (А. Ареф'єва, С. Гантінгтон, С. Хоффман та ін.) вважають формування сучасного глобалізованого віртуально орієнтованого суспільства в певній мірі загрозою для подальшого існування та розвитку національних культур, ризиком для яких є «загубитись» та припинити розвиток при конкуренції з глобалізованим світом. Тому питання соціокультурного функціонування в глобалізованому полі культури художніх практик, які спираються на народне декоративне мистецтво та можуть сприяти збереженню та розповсюдженню культурних кодів є актуальним.

Узагальнюючі всі наведені позиції щодо уточнення дефініцій «декоративно-ужиткове мистецтво», «народна художня культура», «ремесло», «аматорство» ми маємо змогу сформулювати поняття «практика handmade».

Практика handmade є новітньою формою функціонування декоративно-ужиткового мистецтва, проблемне поле якої формується на перетині декоративно-ужиткового мистецтва, хобі (аматорства) та ремесла. Маючи генетичні витоки з декоративно-ужиткового мистецтва, практика handmade має ряд відмінностей як від традиційних ремесел та народних художніх промислів, так й аматорського мистецтва. На відміну від ремесла вона не є основним, професійним заняттям людини. В свою чергу, поняття аматорства є ширшим за поле декоративно-ужиткового мистецтва (спортивне аматорство, кіноаматори, фотолюбителі, перукарі аматори тощо).

### **Висновки до розділу**

1. Підбиваючи підсумки ретроспективного аналізу декоративно-ужиткового мистецтва можна відзначити наступне. Питання осмислення генезису мистецтва є одним з найдавніших в інтелектуальній історії людства. Перші спроби його аналізу як соціокультурного явища були зроблені ще за часів Античності.

2. У подальшому осмислення явища, до періоду Нового часу, відбувалось в рамках філософської думки. З розвитком позитивістської наукової парадигми художня творчість стає об'єктом аналізу різних наук: соціології, психології, етнографії, археології. Значно вплинуло на наукове осмислення цього явища зміст хронотопів Нового та Новітнього часу.

3. Упродовж тривалого часу осмислення художньої творчості відбувалось в рамках мистецтвознавства, в полі якого був розроблений відповідний методологічний апарат. Однак стрімкі зміни умов функціонування мистецтва як соціокультурної системи ставлять перед



дослідниками нові завдання, для вирішення яких не вистачає вже сформованих методів та прийомів методологічного аналізу.

4. Серед таких завдань є актуальними подальше культурологічне вивчення декоративно-ужиткового мистецтва і зокрема, його новітньої форми – практики handmade.

5. У зв'язку з цим у представленій науковій розвідці було виділено основні підходи дослідження декоративно-ужиткового мистецтва як соціокультурного явища: системний, функціональний, історичний. На основі цього був застосований культурологічний аналіз як основний підхід дослідження, що інтегрує в собі методологічні основи соціально-гуманітарного знання.

6. Основні висновки і положення розділу викладено в публікаціях автора [108], [111], [113].

## РОЗДІЛ 2

### ТРАНСФОРМАЦІЯ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА У ПРОСТОРОВО-ЧАСОВОМУ ПОЛІ КУЛЬТУРИ

#### 2.1. Виникнення і функціональність декоративно-ужиткового мистецтва

Аналітичний огляд детермінованості етапів розвитку декоративно-ужиткового мистецтва зі змінами соціокультурної парадигми дозволяє, врешті решт, зробити узагальнюючий висновок про те, що практика handmade є новітньою формою репрезентації цього загального явища. Культурологічний підхід дозволив використання історико-генетичного та соціокультурного підходів, що дає змогу окреслити взаємозв'язок цих явищ в полі культури та означити практику handmade як наукову проблему.

Поліваріативність декоративно-ужиткового мистецтва як соціокультурного явища зумовлює значущість його впливу на повсякденність. У творах відображаються особливості певних стадій розвитку світогляду, соціальних змін та культурної рефлексії. Важливим представляється розглянути трансформацію декоративно-ужиткового мистецтва у відповідності до умов різних хронотопів, відстежити в історичній ретроспективі його культурну рецепцію. Культурологічний аналіз історико-генетичної динаміки розвитку декоративно-ужиткового мистецтва уможливить виявлення інформаційного, семантичного та морально-естетичного навантаження практики handmade.

Декоративно-ужиткове мистецтво як поняття є складовою частиною загальної теорії мистецтва. Воно виникає як соціально значуще явище, що відіграє важливу роль в суспільстві та забезпечує реалізацію ряду важливих функцій. Однак в науковій розвідці досі не надано остаточної відповіді на питання про виникнення мистецтва.

В процесі еволюції тварина фіксує певні зміни та функції, які максимально забезпечують виживання. Предки людини в процесі антропогенезу не були виключенням. Розвиток розумових здібностей передбачає розвиток абстрактного мислення, а зміни фенологічних даних (розвиток кисті рук, мовного апарату, прямоходіння тощо) забезпечували фізичну реалізацію творчих задумів. Таким чином, людина – перша жива істота, що починає свідомо вигадувати, виготовляти та зберігати знаряддя праці (на відміну від тварин, які використовують т. зв. природні знаряддя праці та не зберігають їх) [153; 154]. Свідоме створення знарядь праці можна віднести до творчого процесу, так як він ґрунтується на абстрактному мисленні та включає в себе практичну реалізацію думки. Така творчість орієнтована безпосередньо на процес виживання, несе в собі суто практичну функцію. В цей період (приблизно 100 – 70 тис. років тому) людина ще не створює мистецьких об'єктів – малюнків, пластики тощо. Зміни відбуваються приблизно 70 тис. років тому, коли внаслідок глобальних процесів відбувається перетворення клімату та формуються нові умови життя (епоха муст'є) [66, с. 138]. Кардинально відмінні від попередніх, природні умови – це нові задачі для виживання виду. У випадку роду *Homo sapiens* основним інструментом виживання є розум, перехід якого на принципово інший щабель розвитку й провокують ці умови.

Визначити, що розвиток свідомості людини перейшов на інший рівень, ми можемо за допомогою археологічних артефактів. На теренах сучасної Європи (в тому числі на території України та Криму) перші поховання відносять саме до епохи муст'є [172, с. 138]. Слід зазначити, що поховання та пов'язані з ним спеціалізовані обряди не існують «самі по собі». Це свідчить про зародження певної світоглядної системи (віру в життя після смерті, закладання ментальної бази виникнення анімізму, тотемізму та магії). Таке можливо лише при певному розвитку мислення, високому рівні свідомості та абстрактного мислення. Тим не менш, перші твори декоративно-ужиткового мистецтва створювались ще племенами неандертальців.

До того самого періоду археологи відносять перші матеріальні мистецькі артефакти. В першу чергу це печерний живопис (печера Альдаміра, Іспанія, зображення в якій датуються більш ніж 30 тис. років) та мала керамічна та кам'яна пластика – т. зв. «палеолітичні Венери». Дослідники доісторичного мистецтва (А. Першиц, Ж.-К. Гарден, В. Ларичев та ін.) вважають, що ці зображення та предмети відігравали, в першу чергу, роль культових та використовувались в різних обрядах та обереговій родинній магії [48, с. 122]. Ці артефакти добре збереглись, що можна пояснити матеріалом, з якого виготовлена пластика, та умовами, в яких знаходилась частина розписів.

Однак на теренах Європи були виявлені залишки предметів повсякденного господарчого вжитку, які відносять до предметів декоративно-ужиткового мистецтва. В першу чергу це прикраси, виконані з доступного матеріалу – кісток тварин, мушлей, камінців. Також знайдені фрагменти кісток, на які нанесені зображення з орнаментальними елементами та залишки дитячих іграшок, також орнаментованих [33, с. 21 – 24]. Процес нанесення орнаменту на камінь та кістку за допомогою примітивних інструментів був складним та вимагав значних затрат часу та зусиль. Мотивацією могли слугувати як практичні (з точки зору тогочасної людини) засади – магічна, оберегова функція, яку надавали орнаментальним зображенням, прагнення людини до реалізації на матеріальному рівні ментального задуму. Крім того, створення предметів реалізовувало культурну рефлексію, жагу людини до краси, порядку та гармонії, які уявлялись як «добро» на протиположність зовнішній «неорганізованості» та «ворожості» навколишнього світу.

На основі досліджень матеріальних артефактів, що відносяться до періоду первісної культури, дослідники роблять висновки щодо світоглядної системи людей того часу та синкретичності первісного мистецтва [46]. Поряд з зображеннями тварин знаходяться зображення таких культурних практик, як обряди і ритуали, колективні танці, обриси антропоморфних тварин тощо.

Так, серед дослідників культури прийнято вважати, що під синкретизмом первісного мистецтва зазвичай розуміють злитість, нерозчленованість в ньому основних форм художньої творчості – образотворчого мистецтва, драми, музики, танцю тощо.

Неоднозначність та складність мистецтва як культурної практики можна відстежити в питанні мотивації, спонукання людини до творчого процесу. Через призму мислення людини-творця мистецтво реалізує мотивовані та немотивовані цілі. Немотивованими цілями мистецтва є такі, що складають невід’ємну складову сутності людини та не наслідують утилітарної мети [8; 130]. Немотивована мета мистецтва є предметом розгляду психологічної науки. Мотивована – передбачає, що людина-творець свідомо ставить перед собою мету досягнути певного результату, наприклад викликати у майбутнього глядача визначений спектр емоційного відгуку, передати конкретну інформацію тощо [8]. Через мотивовану мету мистецтво реалізує соціально значущі функції. Зокрема, Л. Якимечко, Ю. Борев, В. Міріманов вказували на палеоліт як період формування основних функцій мистецтва [150].

Аристотель в праці «Поетика» [7] виділив три функції: пізнання, виховну та емоційного впливу. Однак мистецтво як культурна практика знаходиться в процесі постійного розвитку. Перелік функцій мистецтва, які виділяють на сучасному етапі наукової розвідки, зокрема, такі дослідники, як Х. Янсон, С. Янсон, Н. Зангвилл є таким: ідеологічна; соціальна; освітня; аксіологічна; комунікативна; б) меморіальна; пізнавальна (гносеологічна); релігійно-магічна; естетична; виховна (дидактична); психологічна; знакова (семіотична) [220].

Саме синкретичність первісного мистецтва не дала змоги виокремити провідні функції. Формування кожної було обумовлене реальною потребою та культурною рефлексією.

Тим не менш, при дослідженні первісного мистецтва в сучасності виокремлюють ідеологічну функцію мистецтва – вираження світогляду, який

прийнятий в даному суспільстві [46; 35]. В умовах первісності засобом пояснення світу був міф [67, с. 24 – 34], за допомогою якого через емоційно-чуттєві образи вибудовувалась зрозуміла структура світу. Згодом саме міф стає основою для побудови релігійних систем, розвитку філософського світогляду, художньої творчості. Ідеологічна (в умовах первісності – міфологічна) функція мистецтва сприяла закріпленню існуючої в суспільстві ідеології.

Соціальна функція мистецтва як культурної практики визначається номінально-домінуючими соціальними групами та спрямовується на стабілізацію та закріплення тієї соціальної структури, що існує. В рамках міфологічної свідомості певна соціальна ієрархія існує як в світі людей, так й «світі богів та духів». Соціальна функція використовується протягом всього існування людського суспільства як потужний елемент його стабілізації.

Людина є єдиною живою істотою, яка здатна продукувати, накопичувати та передавати знання та культурні сенси. Однією з базових функцій мистецтва в період первісності була освітня, тобто та, що спрямована на фіксацію та передачу досвіду. За допомогою мистецтва як культурної практики знання передаються і закріплюються безпосередньо в образній формі. Особливо важливою ця функція була в дописемний період.

Аксіологічна функція мистецтва як культурної практики репрезентується в визначенні суспільного уявлення про ідеал як вищу цінність, досконалість того або іншого явища, зразок особистих та впливу на світогляд кожного члена суспільства. Аксіологічна функція формує нормативну модель поведінки, зовнішності, духовних та соціальних якостей. Слід зазначити, що уявлення про ідеал є суто людською якістю, яка не притаманна тваринам.

Комунікативна функція мистецтва, як й освітня, пов'язана з передачею інформації. Однак якщо освітня функція реалізує загальне знання певного хронотопу, комунікативна пов'язана з передачею інформації в просторі та часі. Художнє спілкування (тобто сприйняття тих самих художніх об'єктів)

дає можливість людям з різним світоглядом та менталітетом обмінюватись думками, сприймати досвід, який сформувався в іншому ментальному, топологічному, хронологічному локусі. Потенційно комунікативна функція мистецтва як культурної практики сприяє спільності людства, взаєморозумінню і обміну культурними кодами.

Меморіальна функція мистецтва в умовах первісного суспільства пов'язана з культом предків. На певному етапі формування людської спільноти важливим стає зв'язок між поколіннями. Це, вірогідно, пов'язано з накопичуванням та передачею знань та досвіду. Підтримка такого зв'язку відбувалась через ритуали, певні магічні дії, ритуально-магічні зображення, меморіальні споруди (кургани, мегаліти тощо). Подібні споруди мали монументальну архітектуру, їх побудова вимагала великих затрат праці та часу – тобто були розраховані на багатівікове існування [146].

Пізнавальна функція, на перший погляд, тісно пов'язана з освітньою. Однак, якщо при реалізації освітньої функції передається конкретне знання або частка досвіду (наприклад, зображення певного ритуалу), то пізнавальна пов'язана з можливістю набуття досвіду за допомогою емоційного мислення, ототожнення образу з предметом.

Релігійно-магічна функція тісно пов'язана з первісними віруваннями, а саме з магією – культурною рефлексією людини, її віри в можливість впливу на сили природи за допомогою впливу на предмети або художній образ. Яскравим прикладом може слугувати зображення полювання – так звана мисливська магія. В той самий час виникає охоронна магія – певні знаки, які слугували оберегами. При розвитку охоронна магія еволюціонує в орнаментальну систему та поступово втрачає магічний сенс.

Естетична функція мистецтва пов'язана з пошуками людиною універсальних законів краси. Вже при зародженні мистецтва як культурної практики можна відстежити процес пошуку первісним митцем краси, гармонії, симетрії – категорій, тісно пов'язаних з поняттям Порядку. Поруч з зображеннями, побудованими по закону подібності, знаходяться стилізовані

зображення, в яких людина намагається виділити найбільш характерні риси інших людей, тварин, рослин, знайти найкращі співвідношення кольорів тощо.

Виховну функцію мистецтва почали виокремлювати вже при домінантно-релігійному типу світогляду. Виховні функції інших соціально значущих інститутів (мораль, філософія, політика тощо) спрямовуються на формування однієї конкретної якості (наприклад, мораль формує моральні норми, філософія – світогляд, тощо), то мистецтво через культурну рефлексію формує цілісну особистість.

Психологічний вплив мистецтва давно був усвідомлений людиною: воно бере участь в організації дозвілля, сприяє психологічній розрядці, відпочинку. Аристотель писав, що метою мистецтва є досягнення катарсису – піднесеного, очищеного стану душі [6].

Катарситично-компенсаторна функція мистецтва має три основних аспекти: гедоністично-ігровий, розважальний; компенсаторний; катарситичний. Мистецтво як культурна практика, яка реалізується через культурну рефлексію, своєю гармонією впливає на внутрішній стан особистості, сприяючи збереженню і відновленню психічної рівноваги. При цьому характер психічного афекту, що виникає в результаті сприйняття твору, залежить і від характеру твору, й від життєвого досвіду, культурного рівня, духовного стану особистості. Катарситична та компенсаторна функції є найважливішими аспектами виховно-формуючого впливу мистецтва на особистість.

Таким чином, функції мистецтва як культурної практики тісно пов'язані з соціокультурними умовами його побутування.

Тобто, базові функції мистецтва виникають при його зародженні, в умовах первісності та міфологічного світогляду. Подальший розвиток людства (в тому числі й у фізіологічному аспекті – мозок поступово ускладнюється, збільшується його маса), ускладнення соціальної структури призводить до появи нових функцій мистецтва.



В період первісного ладу та на початку епохи цивілізацій люди жили великими родами, а господарство було натуральним – тобто все необхідне для життя вироблялося в рамках однієї сім'ї. У цих умовах праця могла бути тільки колективною. Знаряддя праці і технологія виробництва були настільки простими, що кожен член роду міг освоїти будь-які навички. Таким чином, народне мистецтво створювалося в сфері колективного матеріального домашнього виробництва.

Коли кожен предмет домашнього вжитку створювався з великими витратами праці, головною вимогою до них була утилітарність. Предмет повинен був бути надійним і зручним. І незважаючи на ті величезні витрати праці, які потрібно було прикласти до виготовлення кожного предмета, ці предмети вже в далекій давнині були декоровані.

Домашнім ремеслом називається виробництво виробів для задоволення власних потреб господарства, членами якого вони виготовлені. Ці ремесла ще не відокремилися від головних галузей господарської діяльності. Домашнє ремесло – невід'ємна частина натурального господарства – збереглося і в окремих галузях в період капіталізму. Наприклад, займаючись полюванням, скотарством, землеробством, люди допоміжно виготовляли дрібні ремісничі вироби. Поглиблення суспільного поділу праці зумовило появу нових та розвитку вже сформованих видів ремесел, які почали відділятися від основного заняття людей [82]. Таким чином, виникли ремесла на замовлення і на ринок.

Ремесло на замовлення – виробництво виробів ремісником, що має власне господарство і працює зі своєю або замовною сировиною. Ремесло на ринок, дрібнотоварне виробництво, коли ремісник сам або через посередників продає вироби на ринках [82]. Ці види ремесел розвивалися з розвитком міст як важливих ремісничо-торгових центрів. Домашні ремесла називають ще домашнім, а ремесла на ринок – кустарної промисловістю. Всі види ремесел послідовно розвивалися разом з прогресом людського суспільства.

Перехід від привласнюючого до відтворюючого способу господарювання формує новий тип світоглядної парадигми. Нова форма буття потребувала принципово інших підходів до організації праці, передачі інформації, до релігійних проявів. Виникає писемність, яку слід уважати одним із атрибутів того етапу в історії культури, який називається цивілізацією. Естетичне сприйняття починає відділятися від утилітарно-міфологічного ставлення до речей, з'являється поняття краси, яке пов'язується з поняттями «радість», «задоволення» та трактується в контексті безкорисливості [6; 94; 157; 57].

Землеробські цивілізації розвивалися на Сході, у Стародавньому Єгипті, Індії, Китаї, однак найбільше вплинула на європейську картину світу саме антична культура. Зміна типу господарчої діяльності зумовлює зміни базового устрою буття. Міфологічна свідомість не могла задовольняти нові потреби; формується філософське світосприйняття. Виникають категорії «прекрасне», «естетичне», «мімесис», «гармонія» [6; 157]. Ці принципи використовуються митцями під час виготовлення декоративно-ужиткових предметів: одяг та посуд, меблі, навіть знаряддя праці відображають нову форму світогляду. Однак слід зазначити, що в цей самий час вони продовжують відображати символічне та містичне значення, яке особливо яскраво проявляється в орнаментиці. Так, дослідник Є. Причепій пише: «У світогляд первісних людей можна проникнути двома способами: через вивчення залишків їх матеріальної життєдіяльності (знарядь праці, жител та ін.) або через вивчення результатів їхньої духовної діяльності. Під останніми розуміються артефакти, на яких містяться образи (людей, тварин, небесних тіл), знаки різного роду (овали, ромби, трикутники, шеврони та ін.) та орнаменти (певним чином упорядковані знаки). Ми досить умовно ділимо продукти духовної діяльності давніх людей на архаїчні символи (образи і знаки) та орнаменти. Орнаменти формувалися паралельно з архаїчною символікою. Їх можна вважати особливим видом упорядкування символів, оскільки символи входять як складовий елемент орнаментів.» [98, с. 53].

Складність вивчення декоративно-ужиткового мистецтва полягає в тому, що довгий час це питання не потрапляло до кола інтересу дослідників. Взагалі проблематика буденного, повсякденного життя людини до кінця XIX ст. не розглядалась у вигляді наукової задачі. Людина «існувала» як божественне створіння, як ідея, як частина та виток соціальної цілісності, як політичний об'єкт, як автор або божественний інструмент створення мистецтва. «Людина повсякденна» не була об'єктом наукового дослідження.

Це можна пояснити традицією, яка склалась в культурному полі Західної Європи. Така традиція була закладена за часів Античності, закріплена в середньовіччі християнською ментальністю та поступово починає змінюватися в період соціокультурних революцій Нового часу.

Однією з базових особливостей декоративно-ужиткового мистецтва є його постійна та безпосередня взаємодія з людиною в умовах повсякденності. Для «зустрічі» з ним немає потреби для особливого душевного настрою, відвідування особливих місць або особливого часу. Предмети декоративно-ужиткового мистецтва, з моменту свого виникнення, присутні в житті людини «за замовченням». Саме це, на нашу думку, призводить до того, що, досліджуючи з часів Античності феномен мистецтва загалом, науковці не приділяють увагу цьому явищу. Слід зазначити, що саме в контексті повсякденності розвивається побутовий вимір мистецького середовища, яке у новітній час стає предметною основою для розвитку практики handmade.

На думку Е. Маркаряна, фундаментом західноєвропейської ментальності є антична філософія. Варто додати, що інтелектуальні напрацювання античної філософії спиралися на архаїчну культуру, залишки якої стали невід'ємною складовою світогляду [24, с. 73]. З часів становлення філософської думки людське пізнання було спрямовано на навколишній світ. Як узагальнено зазначив А. Чанишев, у досократівську епоху основну увагу приділяли питанню космосу, людина розглядалась як частина Всесвіту або, в іншому трактуванні – природи. Таким чином антропологічна проблематика

була повністю включена в космологічну; поступова еволюція досократівської філософії приходить до розуміння людини як «етичної істоти», тобто освітлює правила поведінки та взаємодії людини в соціуму з точки зору універсального блага. При наголосі на космогонічній та етичній проблематиці повсякденне буття людини повністю випадає з кола наукового інтересу.

Поліваріативність людського буття включає до себе повсякденність як імманентність. При сократівському переході вона не була сформульована як окреме поле вивчення (статус наукового об'єкту повсякденність набуває у другій половині ХХ ст.). Однак саме в її межах відбувається забезпечення життя, вона є стартовою площиною для розвитку та задоволення морально-етичних проблем. В вимірах культурології саме повсякденність є полем побутування декоративно-ужиткового мистецтва, предмети якого, з одного боку – допомагають забезпечувати життєдіяльність людини, а з іншого – є фактором формування світосприйняття та реалізації культурної рефлексії.

В рамках культурологічної парадигми дослідження подальшого розвитку суспільства та ускладнення суспільних відносин, накопичення знань як про об'єктивні природні явища, так й про людину призводить до першого «антропологічного перевороту» в історії пізнання. Так званий «сократівський переворот» спрямовує думку дослідників від переважно проблем космогонії до людини [31, с. 87]. При цьому дослідницька проблематика Космосу зовнішнього змінюється питанням «внутрішнього Космосу» – душі, моральності, етики. Саме Сократ вперше вводить в антропологічну науку поняття «турботи про себе» в сенсі самопізнання. Саме завдяки сократівському «повороту у бік людини» вперше звучить теза протипоставлення тварини, що підстроюється під умови оточуючого середовища, та людини, яка протистоїть цим умовам та створює власне середовище.

Саме Сократом людина була відкрита як істота, здатна давати відповідь самому собі та іншим, як «відповідальна» особистість, як моральний суб'єкт.

Для Сократа і софістів виміром всіх речей була людина. Розум здатний дати знання. Але знання не можна отримати в готовому вигляді. Щоб знайти його, треба затратити зусилля. Сократ називав тіло інструментом, а душу – суб'єктом, який цим інструментом користується. Тіло розуміється Сократом як могильний склеп, або як в'язниця душі. «Поки ми маємо тіло, ми мертві, бо ми є завдяки душі, а душа, поки вона в тілі, вона як в могилі, значить, була забита. Смерть тіла – це життя, бо душа звільняється від неволі. Тіло – корінь всіх зол, тобто того, від чого гине душа» [94].

Платон стверджував, що якщо сутність людини – її душа, то особливої турботи потребує не тіло, а саме душа, і найвище завдання вихователя – навчити людей зрощувати душу. Платон поставив проблему безсмертя душі, висунувши гіпотезу міграції душі, переходу її від одного тіла до іншого. Душа людини до народження перебуває в царстві чистої думки і краси. Потім вона потрапляє на неідеальну землю, де тимчасово перебуває в людському тілі, як в'язень в темниці. З'явившись на світло, душа вже знає все, що їй потрібно знати. Своє майбутнє після смерті душа обирає вільно ще на землі. Цей вибір залежить від знання душі, від її філософії. І Платон пише в «Державі», що ті, хто здатний до здорового філософствування в цьому житті, зможе зробити щасливий вибір понад земного життя. Він буде щасливим не тільки на цій землі, а й подорожуючи в інший світ, тому що не потрапить «у підземні сфери і тяжкі випробування», буде «плавно рухатися до неба» [94].

Філософська система Епікура спрямована на обґрунтування ідеї про можливість і необхідність досягнення індивідом щасливого життя. Для цього людина повинна побороти страх перед богами і страх перед смертю, бути впевненим у можливості діяти у відповідності зі своїми бажаннями. Оскільки людина - це перш за все тілесне чуттєве істота, оскільки будь-яке благо і зло виникають в його житті від його здатності управляти своїми відчуттями, то вищим благом для людини є досягнення ним блаженства і насолоди.

За часів Античності, після сократівського повороту [77, с. 166], мистецтво набуває нові функції, пов'язані з проявами особистості митця,

його творчої індивідуальності. Можна виокремити такі функції: 1) художньо-концептуальна. Активна, філософська функція, спрямована до усвідомлення стану світу, до вирішення будь-яких моральних чи політичних проблем епохи. Авторська концепція може бути також пов'язана з відкриттям нового стильового напрямку або творчої манери, відповідної новим завданням мистецтва; 2) функція передбачення. Проявляється індуктивність людського мислення – здатність до логічних побудов на основі узагальнення явищ, що повторюються. Ця функція проявляється в фантастичних та утопічних творах мистецтва, які часто впливали на розвиток громадської думки епохи; 3) суспільно-перетворююча функція. Вона тісно пов'язана з ідейно-естетичним впливом мистецтва на людей з метою залучення їх в активну соціально-політичну діяльність по перетворенню суспільства. Ця функція характерна для кризових, революційних епох, вона спрямована на формування «ідеалу» соціального устрою і людини.

Таким чином, в період Античності, відбуваються перші теоретичні кроки щодо осмислення мистецтва. При цьому коло інтересів мислителів ще не звертається до питання повсякденності. Однак, відображення цих філософських поглядів знаходить своє відображення, в тому числі, і в контексті повсякденності: оздоблення інтер'єрів (фрески, мозаїки) та предметів декоративно-ужиткового мистецтва. Це ще раз підкреслює значущість повсякденності та предметів, які її наповнюють та формують для ментального стану людини. У сучасності цей процес може бути реалізований через практику *handmade*.

Історично наступним хронотопом в межах європейського локусу є період Середніх віків. Їх початок характеризує гостра криза занепаду Античного світу та формуванню нових морально-етичних кодів, які базуються на релігійному світогляді, основою якого, в свою чергу, стає християнство.

Ускладнення соціальних, економічних, міжособистистих відносин, накопичення знань про оточуючий світ провокує поступове формування

релігійного дискурсу, який витісняє з панівних позицій міфологічний. Якщо в міфологічному дискурсі все (навіть вищі сили, божества та духи) підпорядковується космічному закону, релігійне світосприйняття виводить фігуру Бога як однієї вищої сили, що творить світ «із нічого» та не підпорядковується власним законам. В міфологічному дискурсі людина задається питанням «Як?» (як себе поводити, як працює той чи інший закон); для релігійного дискурсу притаманне питання «Чому?». Фактично, замість міфологічного уявлення про світ, який можна повністю пізнати (міфологічний комплекс пояснює все; будь-яка проблемна ситуація має історію-пояснення, навіть якщо ця історія має багато містичних чи таємничих елементів) з'являється розділена картина світу. Бог, як всемогутня постать, є тим, що неможливо пізнати.

Міфологічний дискурс включає в себе людину як рівноправну та рівнозначну частину Космосу. Ієрархія богів і духів вибудовувалася за аналогією з суспільним устроєм, а самі боги були перебільшеною версією людей; з богами можливо сперечатись; можна стати богам рівними. В релігійній свідомості Бог недосяжний та непізнаваний. Формування концепту надприроднього внесло переворот в осмислення світу людиною. Відносини з Богом неможливо вибудувати так само, як з міфологічними божествами або духами, «поведінку» Бога передбачити неможливо, він вище людського розуміння.

У контексті даної розвідки, головною особливістю релігійного світогляду можна вважати подвоєння реальності. В релігійній свідомості дійсність існує в двох площинах – повсякденній, мирській, профанній, і священній, сакральній, тобто надприродній. Французький соціолог Е. Дюркгайм стверджував, що подвоєння реальності – це головна ознака будь-якої релігії [48]. Сакральне – це сукупність священних, тобто заборонених речей, які висловлюють соціально значущі смисли і відображають громадську природу людини, сакральне – об'єкт поклоніння і джерело аксіологічних норм та морально-етичних заборон. Сакральне

первинно, воно визначає повсякденне життя людей. З одного боку, людина відчуває по відношенню до священного страх і навіть жах, а з іншого – священне сприймається як щось родинне і близьке і викликає захоплення.

У період класичного середньовіччя в країнах Західної Європи починається період відносної стабілізації і як наслідок – підйом культури. У Х ст. відбувається укрупнення, об'єднання та синтез нових державних структур (на противагу доволі невеликим античним державам-полісам), що дозволило збирати більш численні армії і зменшити набіги та грабежі з боку малих протодержавних утворень.

Християнство стає провідною релігією. У монастирях, які, в тому числі формуються як наукові центри, розвивається філософія християнства. Свій розвиток продовжує патристика, яка зароджується ще за часів катехезисних шкіл і апологетів Александрії, а пізніше – схоластика. Місіонери несуть християнство в північні країни, в Богемію, Болгарію, та залучають таким чином ці країни до культурного локусу Європи.

Відносна стабільність забезпечує можливість швидкого розвитку міст, в яких формується новітнє поле культури. Починає формуватися особлива міська культура, яка зіграла значущу роль в становленні західної цивілізації в цілому. Суть міської культури, з одного боку, зводилася до постійного посилення світських елементів в усіх сферах людського буття. З іншого боку, церква виконувала не тільки релігійну функцію, вона вагомо впливала на політику, економіку, науку. Церква була силою, яка в провідному сенсі визначала життя середньовічних людей і потужно впливала на розум та світогляд.

Церква була головною власницею духовних культурних цінностей. Народна культура Західної Європи в період середнього і зрілого середньовіччя – це традиційна, консервативна культура сільськогосподарської громади. Простий народ своєрідно сприймав християнську догматику, переосмислював традиційні уявлення про світ. Таким чином, в народній культурі відбувалося злиття міфологічного і



релігійного світогляду при явному офіційному домінуванні церкви. Людина представлявся як слабка, гріховна істота. Всесвіт уявлявся в абсолютному підпорядкуванні Богу, розум, в свою чергу, був підпорядкований авторитету віри. У народному середовищі існувала чітка ієрархія цінностей. Духовні цінності вважалися вище матеріальних. У А. Гуревича в наведених ним середньовічних «прикладках» є текст проповіді, в якій йдеться про те, що набагато важливіше вчасно здійснити молитву, ніж встигнути стиснути хліб перед бурею [185, с. 304].

В цей час людина підпорядковувалась жорсткій ієрархічній системі: феодал, король, церква, пізніше – цех та гільдія. При найменшому порушенні правил поведінки людина могла втратити все матеріальне майно. Недоторканою залишалась душа – єдина цінність, якою володіє кожен. Доля душі залежала виключно від людини, яка повинна була постійно вирішувати етичну дилему, вибирати між духовним чи матеріальним. Етично перевага віддається вічному, сакральному, хоча в повсякденному житті все завжди складніше. Широко поширена була думка про те, що роль і місце всіх речей і явищ вказана Богом. Такий порядок є вічним, він встановлений раз і назавжди. У кожного об'єкта та індивіда є особисте місце в світобудові. Доказом служили явища природи: схід і захід сонця, течія річок, той факт, що з насіння яблуні виростають саме яблуні тощо. Усе взаємопов'язано і відхилення від заданого порядку можуть привести до катастрофи. Тому людина, народжена селянином, народжена їм з волі Бога і не повинна нарікати на свою долю – це необхідно для підтримки порядку. Людина в принципі не повинна проявляти свою волю, вона від народження підпорядкована волі Бога [18]. Цікавим є той факт, що, приймаючи ієрархію профанного світу, людина поширювала її і на світ сакрального. Це можна простежити в уявленні про те, що, наприклад, ангели мають свою ієрархію.

Церква виконувала консолідуючу функцію. Всі люди, які знаходяться в лоні церкви, пов'язані між собою. В першу чергу це виражалось в молитві, в якій згадувалися живі і мертві, молилися за грішників, батьків, правителя.

Зв'язок людей при цьому повинен був підтримуватися добрими справами. Милосердя, перерозподіл матеріальних цінностей, доброта в побуті – все це зміцнювало зв'язки між людьми [117].

Дослідник А. Гуревич пише: «Світ людей знаходився в інтенсивному і драматичному спілкуванні і конфронтації зі світом сакральних і інфернальних сил. У всій своїй повноті ця двосвітність розкривається в постійному контакті світу живих зі світом мертвих» [185, с. 342].

Ще одна особливість сприйняття дійсності в середньовіччі – семіотична насиченість буття. Багатьом, цілком буденним подіям приписувався символічний сенс. Незважаючи на моральний вплив церкви, викорінити забобони було практично неможливо. Символи можуть сприйматися абстрактно, на цілком матеріальному рівні. Людина, ментальний світ якої базувався на християнстві, щиро «бачила» видіння і явища святих, які «залишали» цілком матеріальні «докази» своєї присутності (камені, пір'я, плями на стінах тощо.). Культ реліквій, ікон і статуй, надзвичайно поширений в Середньовіччі, робив дива та символи більш тілесними, наочними та відчутними для сприйняття людей тієї епохи. Різноманітні «дива» людина трактувала некритично, а через єдине джерело знань – тобто згідно з Біблією або, що траплялося набагато частіше – зі слів священника. Біблія вважалася книгою, в якій можна знайти відповіді на всі питання. Однак відповіді були подані в символічному вигляді, і відповідь міг бути неочевидним. Різноманітні явища так само виражалися символічними образами. Мандрівники розповідали, що «зустрічали на дорогах Чуму, Любов або Смерть» [185, с. 435]. Фізичні явища, таким чином, ставали моральними настановами, знаками, за допомогою яких вищі сили спілкуються з людьми.

Своєрідним поєднуючим ланцюгом між сакральним та профанним вважаються деякі види предметів декоративно-ужиткового мистецтва. Так, сакралізованими предметами стають рушники, культові церковні предмети, обрядові яйця, деякі декоративні елементи народних свят (спеціалізований

одяг, прикраси тощо). Частина виробництва таких предметів стає ремісничою практикою, а частина – залишається хатнім виробництвом, в процесі якого важливою складовою є дотримання певних обрядів та ритуалів. Такий стан речей відповідає сучасному стану розвитку практики handmade, в контексті якої зберігається подібний поділ.

В Європі, наприкінці XI ст. у зв'язку зі стабілізацією та розвитком економіки починається процес відродження міст. Тоді ж формується стан городян. Городяни жили в історично нових умовах. Соціокультурний «світ» міста відрізнявся від «світу» села.

Кожен стан мав своє «обличчя», своєрідний портрет «ідеального представника» стану. Священики повинні бути мудрими, вести праведний спосіб життя, вершити добрі справи і займатися справами милосердя. Воїни – хоробрими, чесними, шляхетними, зневажати матеріальну сторону життя. Селяни – грубими, неосвіченими, простодушними. Ці образи склалися в літературі Середніх віків. Крім вертикальної ієрархії в середньовічному соціумі існували горизонтальні зв'язки всередині груп: лицарські та чернечі ордени, селянська громада і квартали та гільдії в міському середовищі. Для того, щоб займати в соціумі належне місце людина певного соціального шару повинна була намагатися відповідати прийнятому ідеалу. Прояви індивідуальності не заохочувалися. Ця ієрархічність суттєво впливала на специфіку розвитку декоративно-ужиткового мистецтва.

«Одяг», який є однією з категорій декоративно-ужиткового мистецтва, відігравав не тільки утилітарну роль. В рамках культурологічної парадигми можна виділити також естетичну функцію та функцію соціальної сегрегації. Естетична функція проявлялась в декоруванні одягу вишивкою, коштовним камінням, використанням аксесуарів. Функція соціальної сегрегації реалізовувалась в кольорі, якості тканин, крої та кількості прикрас. Так, у вбранні заможних переважали яскраві кольори, бавовняні й шовкові тканини. Біднота вдовольнялася темним одягом із грубого домотканого полотна. Головні убори виникли у XIII ст. й від того часу безперервно змінювалися.

Звичні рукавички набули за середніх віків важливого значення. Потиснути руку в них вважалось образою, а кинути комусь рукавичку було виявом презирства і викликом на двобій.

При явній етичній домінанті духовних цінностей, прояв тілесності та емоційності – яскрава риса середньовіччя. Тілесність виявляється в живому, безпосередньому сприйнятті навколишнього світу [155].

Культура емоцій так само була досить безпосередня. Під їх впливом часто приймалися важливі рішення, давалися клятви та обітниці. Людина виявляла свій емоційний стан, навіть під час богослужіння (що вважалось релігійним екстазом, атрибутом глибокої молитви) або під час наукових дискусій [155; 32].

Як зазначає дослідник Е.-Е. Віалле-ле-Дюк, своєрідним було ставлення людини до часу і простору. У побутовому, повсякденному плані поняття простору сприймалося як місцевість, в якій народилась та живе людина. Європа в зрілому середньовіччі – це територія, яка була покрита лісами. Мережа шляхів була погано розвинена, що ускладнювало пересування. Це призводило до того, що люди жили досить ізольованими громадами. Таким чином, світ своєї громади сприймався не як частина більшого світу, а як центр світу.

Мистецтво як культурна практика в умовах середньовіччя розвивається нерівномірно. Починаються політичні та культурні процеси змішування «цивілізованої» та «варварської» частин населення Європи (поділ Римської імперії, формування Візантії, Велике переселення народів, ряд війн тощо). Відповідно, відбувається культурна взаємодія та обмін. Занепад античності, культурна рефлексія якої базувалась на міфологічному світогляді та початок формування релігійної парадигми відбивається на мистецтві раннього середньовіччя. В цей період поєднуються язичницькі та християнські мотиви [141, с. 125]. Роль декоративно-ужиткового мистецтва в полі культури зростає. З одного боку, відбувається переосмислення усталених форм мистецтва, народжуються нові концепції. З іншого – простежується збереження

традиційних форм побутового мистецтва, що відображало прагнення збереження самоідентифікації. В сучасному світі одним з каналів збереження само ідентифікації через предмети побутового використання є практика handmade.

З вцілілих предметів побуту цього періоду значними творами мистецтва були рідкісні і дорогі предмети, пов'язані зі світськими елітами, монастирями та великими храмами. До кінця Середньовіччя роботи, які представляють собою інтерес з мистецької точки зору можна було знайти і у невеликих селах і буржуазних будинках в містах, а їх виробництво було в багатьох місцях важливою місцевою промисловістю [85, с. 221].

Наукове осмислення мистецтва в період Середньовіччя відбувалось в умовах панівного релігійного світогляду. Мистецтво сприймається як пізнання правил та технік, за допомогою яких можна створювати ті чи інші речі; причому всі ці правила вважались вже відомими [49, с. 59].

Систематизація мистецтв наслідує систему античного філософа Галена (трактат «О мистецтві»), в середні віки про цю систему писали Гуго Сен-Вікторський, Рудольф з Лонмана, Домінік Гульдисальві.

Серед мислителів, які приділяли увагу осмисленню мистецтва можна назвати Ф. Канцлера, Псевдо-Діонісія, Г. Овернского, Бонавентуру, Ф. Аквінського, У. Страсбурського, Д. Скота. Однак провідна ідея цих мислителів не полягала в конкретному осмисленні мистецтва як такого, а була спрямована на підтвердження ідеї блага того, що було створено, «навіть в тих галузях, що знаходяться в тіні» [49, с. 61]. Мистецтво (ars) має своєю метою благо; воно упорядковує дію, яка спрямована на матеріал – як фізичний (ремесло), так й духовний, ментальний (наприклад, ораторське мистецтво, яке впливає на розум та емоції слухача). В Середньовіччі теорія мистецтва – це теорія ремесла; мистецтво сприймається як знання. Воно створює речі, які мають самодостатність. Водночас ремесло має дещо принижений стан, оскільки має справу з матерією та виснажливою ручною

працею. Подібна тенденція зберігається впродовж епохи Відродження та Нового часу.

В період Середньовіччя розподіл між сільськогосподарською працею та ремеслом стає ще більш вираженим. Виробництво сільськогосподарської продукції традиційно відбувалось в селах, а предметів побуту – зосереджується в містах. Тоді складається й поняття ремесла, як дрібного промислового виробництва, що базувалось на ручній праці.

За аналогією з церковними громадами, ремісники в умовах міста починають організовуватись в цехи – організації ремісників, які були економічно самостійними виробниками. Найбільш розвинені форми організації міських ремісників склалися в країнах Західної Європи, де населення середньовічних міст добилося широких прав самоврядування. [61, с. 35 – 38].

Робота на замовлення, без використання складних механізмів та переважно ручною працею, була однією з форм цехового виробництва [93]. В організації роботи переважає робота на ринок. Робота на замовлення трималась до тих пір, поки не було міцного ринку, попит був мізерний, споживач не звик купувати готового, а вважав за краще, щоб потрібна йому річ виготовлялася з його власного матеріалу, в доброякісності якого він був упевнений. У міру того, як зростало міське населення, збільшувалася і число людей, у яких не було своєї сировини, так і селяни, які продавали землеробські продукти, стали мати деякий фінансовий надлишок який витрачали в місті на ремісничі вироби. Таким чином, ринок міцнішав [133].

У діяльності ремісничих цехів роль відігравали громадські та релігійні мотиви, хоча на першому плані завжди залишалися економічні інтереси. З внесків членів цехів створювався загальний грошовий фонд, кошти від якого йшли на допомогу хворим або вдовам і сиротам, а також на проведення громадських ритуалів. Нерідко на честь святого покровителя даного ремесла влаштовувалися пишні і продумані до дрібниць релігійні церемонії. Брати наставлялися жити в любові і взаємодопомозі, а добре ім'я об'єднання

підтримувалося строгими правилами і заходами покарання для порушників. Цехи відігравали важливу роль в загальноміських святах, їх члени брали участь в ходах по вулицях в традиційних костюмах, що призначалися для урочистих приводів. Багато гільдій відповідали за постановку містерій (наприклад, на свято Тіла Христового), в яких відтворювалися біблійні сюжети або сцени з людської історії – від творіння до Страшного суду [32].

Після періоду архаїки, в період середньовіччя зростає економічний рівень суспільства (торгівля, міста, розвиток виробництва). Збільшення добробуту призводить до запиту на предмети повсякденного користування. Культурні практики, пов'язані з тілесністю, залучають більше предметів декоративно-ужиткового мистецтва.

Своєрідним перехідним періодом від Середніх віків до доби Нового часу є доба Відродження. Слід зазначити, що доба Відродження не була масовою та всеохоплюючою навіть в рамках європейського локусу. Ментальні зміни відбувались, основною мірою, серед інтелігенції та панівних класів. Тому деякі дослідники (Д. Чижевський, В. Лазарєв, М. Михальченко, А. Степанов, М. Б. Холл, М. Л. Абрамсон та ін.) визначають Відродження як культурно-філософський рух, який був спрямований проти домінанти церкви в світському житті. На хвилі цікавості до філософської спадщини Античності виникають нові на той час тенденції в культурному житті: нова культурна лексика звернена до земних справ, вивільняє прагнення людей до щасливого життя. Зростає цікавість людей до етнічних особливостей, записується народна література, філософія і наука переходять на новий щабель розвитку. Мистецтво як культурна практика використовує народні образи і мотиви.

Відбувається початок формування нової світоглядної парадигми. Так, культура набуває світської, подекуди – побутової естетично-художньої спрямованості на протиположності релігійній домінанті Середньовіччя. Формується та оголошується «теорія подвійної істини» [161] для обґрунтування права науки і розуму на незалежне від релігії і церкви існування. Людина, яка майже тисячу років вважалась гріховною істотою, знову переміщується у

центр Всесвіту (філософії, літератури, науки, культури тощо). Докорінні зміни, які в цей час відбуваються в ментальному полі людини, відбиваються й в відношенні осмислення мистецтва. Саме в добу Відродження виникає мистецтвознавство – рід гуманітарного знання, що вивчає мистецтво, переважно художнє, декоративно-ужиткове та архітектуру [36, с. 78].

Фундатором мистецтвознавства як нового напрямку в науковому мисленні називають І. Вінкельмана, німецького мислителя, який отримав прізвисько «Батько мистецтвознавства». У 1746 р. була опублікована праця «Історія мистецтв», в якій він навів опис окремих творінь давньоримської скульптури [218]. Справу Вінкельмана продовжували Д. Дідро, Г. Е. Лессинг та ін. Вперше спробував систематизувати стилі та школи в мистецтві (на противагу опису окремих артефактів) аббат Л. Ланці у XVIII ст. У той же час Дж. Вазарі вперше випробує історіографічний та бібліографічний підхід в мистецтвознавстві.

На відміну від середньовічної культури, побутове життя якої було підпорядковано церкві, культура Відродження була світська, хоча основний кодекс сюжетів пов'язувався з міфологічною та біблійною тематикою.

Саме в цей час з художнього мистецтва виокремлюється станкове. Декоративно-ужиткове мистецтво в сприйнятті мислителів стає окремим видом художньої творчості. З цього часу його розглядають виокремлено. Декоративно-ужиткове мистецтво продовжує розвиватись, використовуючи як народну художню традицію, так і нові форми.

У цей період з декорування предметів побуту поступово зникають містичні сенси (захисту, спрямування долі тощо), які повністю переходять до предметів як «офіційного» релігійно-культового поля, так й своєрідно «консервуються» в народній традиції. Водночас у ремісничих виробках декоративно-ужиткового мистецтва превалюють ознаки, які підкреслюють соціальний статус людини. Наприклад, деякі вироби коштували настільки дорого, що дозволити собі їх мати могли лише певні прошарки населення. Відбувається розвиток технологій, розширюється типологія предметів



декоративно-ужиткового мистецтва. Предмети створюються для людини, її повсякденного буття, щоденного користування – відбувається «прикрашання» життя. Розвиваються ювелірне мистецтво, що передусім пов'язано з наявністю платоспроможного прошарку населення; центри шовкового виробництва, скла, кераміки, малої пластики [127].

Не дивлячись на те, що доба Відродження була відокремленим філософсько-культурним рухом, який був розповсюдженим серед вищих прошарків суспільства, вона заклала основу для глобальної зміни світоглядної парадигми в період Нового часу.

Занепад феодального суспільства, розвиток науки та технологій зумовлюють поступове становлення в ХІХ ст. позитивістського світогляду. Людина вже не сприймається як чиясь власність, вона більше не перебуває в жорстких межах соціального прошарку; виникають перші соціальні ліфти.

Дослідники Дж. Мокір, Ф. Бродель виокремлюють три промислові революції, які хронологічно охоплюють період з кінця ХVІІ до кінця ХХ ст. [197, с. 14 – 23; 164, с. 45].

Перша промислова революція починається в середині ХVІІ ст. та пов'язана з переходом від ручної праці до машинного виробництва. В цей період в умовах європейського локусу відбувається перехід від феодального до індустріального суспільства. Розроблення нових, складніших та досконаліших механізмів, зумовлює збільшення частки машинної праці у виробництві. Це не тільки змінює форми виробництва, його швидкість і якість кінцевої продукції, але спричиняє корінні зміни у соціальній структурі західних держав. Передусім слід зазначити, що в новому, індустріальному суспільстві, діють інші правила життя.

Базовими ознаками індустріального суспільства є значне збільшення частки машинного виробництва [190]. В цеховому виробництві немає розділу праці та панує низький рівень механізації. На початку ХVІІІ ст., цехове виробництво поступово змінюється мануфактурним, в якому вже існував професійний розподіл праці та зростала частка механізованої праці.

Наприкінці XIX ст. мануфактурне виробництво змінюється фабричним, в якому питомо зростає частка механізації. Такий перехід стає можливим при умові активного розвитку науки та технологій; позитивістське мислення, яке поступово витісняє релігійну свідомість, «відкриває» можливості людського розуму. Навіть природа в той період сприймається як механізм, досконала система, в якій кожен елемент має своє призначення.

Розвиток фабричного виробництва змінює традиційний розподіл людського ресурсу. Зростання обсягів виробництва потребує робочих рук; відбувається відтік людей з сільськогосподарських регіонів до міст; відбувається зростання міст (урбанізація) [64, с. 92 – 93; 128]. Зосередження великої кількості людей в містах дозволяло продуктивніше перерозподіляти трудовий ресурс.

Другою важливою особливістю індустріального суспільства стає (вперше в історії людства) збільшення кількості населення, що задіяно в індустрії (фабрики, заводи) на противагу сільському господарству.

Механізація та застосування в виробництві досягнень науково-технічного прогресу має вплив на інші сторони суспільного життя. Для роботи зі складними механізмами необхідно, щоб робітник мав певний рівень освіти та навичок; це призводить до зростання загального рівня освіти. Для робітників та їх сімей власники великих підприємств повинні були створювати певну інфраструктуру: гуртожитки, школи, лікарні.

Індустріальне суспільство характеризується масовим виробництвом – виготовленням великих обсягів продукції в постійному потоці [64]. В середині XIX ст. масове виробництво стає одним з трьох основних методів виробництва (водночас з виробництвом на замовлення, яке практикували кустарі та маленькі артілі, та серійним виробництвом, яке забезпечувалось мануфактурами).

З одного боку, масове виробництво дає змогу насичувати ринок товарами широкого вжитку. Ще наприкінці XIX ст. селяни не завжди могли дозволити собі окремих посуд; одяг вироблявся в домашніх умовах; деякі

предмети побуту вважались предметом розкошів – наприклад, взуття, окремі види жіночих шалей та хустин, мереживо, музичні інструменти тощо. Масове виробництво дає змогу знизити ціни на товари широкого вжитку; в першу чергу їх можуть собі дозволити мешканці міст, але поступово й сільське населення отримує доступ до подібних виробів.

З другого боку, вперше людство стикається з проблемою стандартизації в побуті. Масове виробництво, особливо на початковому етапі, не могло забезпечити широкої топології товарів, що виробляються. В період, коли ринок відчуває дефіцит виробів певного типу, починає домінувати утилітарні властивості виробу. Водночас естетична, декоративна функція майже не відіграє суттєвої ролі. В полі культурології привертає увагу проблема небезпеки стандартизованих товарів для ментального стану людей. Зокрема, в Англії в середині ХІХ ст. виникає «Рух за мистецтва та ремесла» (Дж. Р'оскін, У. Морріс та ін.), головною метою якого було збереження надбання декоративно-ужиткового мистецтва та його подальший розвиток як самобутньої культурної практики.

Таким чином, з моменту свого виникнення в доісторичну епоху та на початок ХХІ ст. декоративно-ужиткове мистецтво супроводжувало людину як в проявах сакралізовано-ритуальних проявах життя, так і в повсякденності. В рамках кожного хронотопу деякі функції декоративно-ужиткового мистецтва ставали превалюючими, в залежності від соціокультурних умов побутування людини. В добу панування міфологічної свідомості мистецтво відрізнялось синкретичністю, більшість його функцій було рівнозначними. В Середньовіччі, коли панівною була релігійна свідомість, головну роль відігравали ідеологічна та виховна функції.

Зі зміною світоглядної парадигми в добу Відродження та Нового часу на позитивізм у мистецтві як культурній практиці превалювала естетична функція. Масове виробництво та стандартизація товарів широкого вжитку в період Нового часу нівелювали естетичні властивості предметів декоративно-ужиткового мистецтва. Однак насиченість ринку товарами з виключно

утилітарними функціями та зростання інтересу до національних культур повертають предметам декоративно-ужиткового мистецтва право на оригінальність та естетичність.

## **2.2. Інтегральність декоративно-ужиткового мистецтва в новітній період розвитку культури**

Виникнення практики handmade відноситься до кінця 90-х рр. XX ст. Саме в цей час декоративно-ужиткове мистецтво набуває рис, які притаманні його новій формі.

Цей період можна охарактеризувати як такий, під час якого відбувається усталеність великого виробництва, спрямованого на виготовлення товарів загального вжитку. Активно цей процес розвивається в Китаї, зорієнтований на експорт до країн Європи та США.

Однак за насиченості ринку декоративні властивості виробу набувають домінантного значення. Запит людини змінюється від потреби функціональності до потреб естетичності зі збереженням функціональності.

Завершення фази індустріального суспільства в Європі припадає на 1945-1970 рр. XX ст. Фабричне виробництво значно знизило вартість промислових товарів, що, водночас, призвело до розорення великої кількості дрібних ремісників. Втративши джерело прибутку, люди вимушені переїздити до великих міст, що зумовило руйнацію аграрного суспільства та прискорило процеси урбанізації. Також міське населення поповнювали селяни, котрі були вимушені переїжджати до міст. Швидкі темпи урбанізації загострили соціальні проблеми, які існували в суспільстві. Люди складно адаптувалися до нових умов життя та праці [16, с. 33 – 56].

Постіндустріальне (інформаційне) суспільство є наступним етапом розвитку економіки і соціуму, що змінює індустріальне суспільство. Основою постіндустріального суспільства вважається інноваційний економічний сектор з індустрією знань, високопродуктивною

промисловістю, високою часткою інноваційних та якісних послуг у ВВП, а також з конкуренцією в усіх типах економічної та іншої діяльності.

Структура постіндустріального суспільства дозволяє ефективній інноваційній промисловості задовольняти потреби всіх споживачів, економічних агентів і населення, знижуючи поступово темпи зростання й нарощуючи інноваційні якісні зміни. Становлення сучасного постіндустріального типу суспільства супроводжується розквітом науки та відповідними науковими розробками, які стають базою індустрії знань і реальною рушійною силою економіки. Найважливіші цінності та якості постіндустріального суспільства: професіоналізм, рівень освіти, творчий підхід і здатність до навчання того чи іншого працівника [16, с. 110; 134, с. 87 – 90].

У таких умовах головне завдання декоративно-ужиткового мистецтва – зробити речове середовище людини гарним, естетичним, органічним [4, с. 23]. Однак масове виробництво створено таким чином, що зміни в технологічному процесі впроваджуються поступово та доволі повільно, не встигаючи задовольняти запити суспільства. Із цієї точки зору декоративно-ужиткове мистецтво, яке базується на домінуючій частині ручної праці, є мобільнішим та чутливішим.

Ряд глобальних подій, що відбулись протягом ХХ ст., суттєво вплинули на подальший розвиток людства. Протягом нього були актуалізовані виклики, які складають основу сучасного світу та світогляду людини. Саме у ХХ ст. відбулись падіння великих імперій, дві світові війни, індустріалізація. Ці події вплинули як на фізичний світ (відбулось утворення великої кількості незалежних держав, деколонізація), так і на ментальний стан людини. Передовсім це стосується зміни світоглядної парадигми, руйнації «класичного», традиційного світогляду. Це пов'язано з прискореними темпами розвитку науки та технологій – три науково-технічних революції; зростання рівня урбанізації, формування нового життєво-побутового поля, яке не пов'язано безпосередньо з природними циклами.

Збільшення питомої ваги інформації як ресурсу формувало нове ставлення до знань та освіти. Також вперше в історії людства, наприкінці ХХ ст. постала проблема визначення двох реальностей – фізичної та віртуальної, що створювалась в мережі інтернет.

Якщо порівнювати початок ХХ ст. та його закінчення можна відмітити експонентарний розвиток виробничих потужностей, комп'ютерних та інформаційних технологій, кардинальну зміну стилю життя людини в умовах урбанізації, що стосується як співвідношення робочого та вільного часу, так і формування нових підходів до організації дозвілля.

У ХХ ст. при дослідженні соціокультурних процесів з'являється термін «суспільство», яке багато дослідників (Т. Веблен, Р. та Г. Ліндсі, Ж. Бодріяр, Е. Тофлер, Гі Дебор та ін.) використовують, в першу чергу, для опису спільності, яка виражає соціальну специфіку відносин та взаємодії членів спільноти («масове суспільство», «суспільство споживання» та ін.). Суспільство існує в соціальному часі та просторі, причому вони не завжди співпадають з фізичним часом та простором [25]. Хоча поняття «суспільство» та його провідні характеристики наразі є основою для аналізу соціокультурного поля в певному хронотопі, однак точного визначення цього поняття досі не існує [118, с. 27].

Історично першим типом суспільства у ХХ ст. є суспільство споживання (англ. *consumer society*, або консюмеризм) [214, с. 37; 19; 20; 135]. Для людства це стає своєрідною «точкою нового відліку», бо вперше в історії домінант надлишкового споживання переважає боротьбу за фізичне існування.

Формування суспільства споживання на початку ХХ ст. пов'язують з закінченням Першої світової війни, одним з наслідків якої є закінчення «старого порядку»: руйнації чотирьох великих імперій, завершення існування Європи як центру колоніалізму, створення нової міжнародної правової системи, демократизації суспільства. Відбувається поступова ануляція монополії вищих класів у культурному просторі, змішування та

зникнення соціальних класів, організується система соціальних ліфтів, відбувається активний розвиток урбанізаційних процесів та індустріалізація [84].

Вважається (Т. Веблен, Р. Та Г. Лінд), що швидкий розвиток промисловості та технологій та пов'язане з цим фактором зростання системи капіталістичних відносин сформували у людей нове відношення до матеріальних цінностей. Прагнення до речей та ресурсів поступово виходить за рамки забезпечення фізичного існування, стає надлишковим. Спрямованість на споживання формує нові аксіологічні установки [47; 118]. Відбувається зміна структури вартості речей – виникає поняття «бренду», ціна формується в залежності від престижності та бажаності речі, які формують статус людини. Значущу роль починають відігравати великі мережі супермаркетів та торгівельно-розважальних центрів. Так, відвідування ТРЦ, крім утилітарного, набуває розважального сенсу, статусу хобі.

Глобальні зміни в сфері технологій та економіки впливали на культурне життя людини. Філософія консюмеризму формувала нову свідомість людини; так, освіта поступово починає сприйматись як сфера послуг, товар.

В цей же час (1920 – 1960 рр. ХХ ст.) будується масове суспільство [88; 89]. Автор даної концепції Х. Ортега-і-Гасет визначає його теоретичну модель, що описує соціальні відносини в «новому суспільстві» в період модернізації. З одного боку, масове суспільство характеризується демократизацією, загальною доступністю освіти, руйнацією класів та жорстко розмежених суспільних прошарків. З іншого – масовою культурою, нівелюванням індивідуальності людини, відсутністю сталих аксіологічних зразків.

Суспільство споживання на початку свого розвитку економічно ґрунтується на досягненнях науково-технічного прогресу, пов'язаних з індустріалізацією та нарощуванні масштабів виробництва. Ідеологічно

суспільство позбавляється домінанту церкви; новим «богом» стає наука та науково-технічний прогрес, а згодом – інформація.

Соціально-культурними наслідками Другої світової війни можна вважати остаточне знищення «старого порядку». Кардинально змінюються міжнародні відносини. Відбувається остаточна руйнація колоніалізму та, як наслідок – виникнення понад сто нових держав [87, с. 8 – 9]. Зміни стосуються й світогляду людини; найбільш жорстокий в історії озброєний конфлікт (яким був Друга світова війна) наочно продемонстрував необхідність міжнародного співробітництва та взаєморозуміння демократичних держав в сфері безпеки. 26 червня 1945 р. був підписаний Устав Організації Об'єднаних Націй – міжнародної організації, яку було створено для підтримання міжнародного миру та безпеки, що наділена унікальною легітимністю [123]. Європейська спільнота прагнула подолати суперечності між країнами, що привели до двох світових воєн. У Західній Європі починався процес європейської інтеграції. У 1949 р була створена Рада Європи – політичне об'єднання західноєвропейських країн, готових дотримуватися демократичних норм у зовнішній і внутрішній політиці.

Звісно, масштабні події Другої світової війни та залучення більш ніж 80% країн світу до конфлікту, призвели до відчутного гальмування світової економіки та надання її розвитку іншого вектору. Перше десятиліття після закінчення війни зусилля усіх країн-учасниць було спрямоване на відбудову інфраструктури та відновлення великомасштабного виробництва.

Європейське промислове виробництво в 1947 р. становило 88% від довоєнного рівня, сільськогосподарське – 83%, експорт – 59% [104]. Особливо постраждав транспорт, так як саме дороги, мости й морські та річні порти були головними об'єктами масованих бомбардувань. У західних секторах Німеччини продукція сільського господарства скоротилася на третину, були зруйновані близько п'яти мільйонів будинків і квартир, а з Сілезії, Судет і Східної Пруссії прибули 12 мільйонів вимушених



переселенців, яких потрібно було забезпечити роботою і житлом. Навіть в Британії до 1951 р. зберігалися картки на ряд товарів.

Повоєнне мистецтво Європи осмислювало загальну для всіх народів та країн травму різноманітними способами: змінювалися жанри, форми, художня мова творів. Утворилося безліч нових течій, і, в підсумку, нове мистецтво виявилось на стику трагічного минулого і майбутнього, яке було далеко від загальної утопічної мрії про світ.

В 70-х рр. ХХ ст. відбувався подальший розвиток суспільства споживання. Європа остаточно оговтується від наслідків Другої світової війни. Активний розвиток науки та технологій спонукає зростання виробництва. Саме в 70-х рр. було закладено підґрунтя комп'ютерних технологій, мережі інтернет. В цей період деякі дослідники (Д. Белл, Е. Тоффлер, В. Іноземцев, Р. Флоріда та ін.) вводять в науковий обіг поняття «постіндустріальне суспільство». Якщо в індустріальному суспільстві прогрес у галузях науки та технологій досягався завдяки праці практиків, які часто не мали профільної освіти, то прогрес в постіндустріальному суспільстві досягається завдяки прикладним науковим дослідженням та застосуванням в виробництві наукових досягнень. Головний тренд зміни технологічних процесів – зростання автоматизації, поступова заміна некваліфікованої праці роботою машин і комп'ютерів. Головні відмінні риси постіндустріального суспільства від індустріального – висока продуктивність праці, підвищення якості життя, зростання ролі сектору інноваційної економіки з інформаційними технологіями і венчурним бізнесом. Підвищення вартості і продуктивності освіченого людського капіталу генерує надлишок інновацій і викликає конкуренцію інновацій між собою.

Сутність постіндустріального суспільства полягає в зростанні якості життя населення і розвитку інноваційної економіки, включаючи індустрію знань. Його концепція розвитку зводиться до пріоритетності інвестицій в людський капітал, підвищення його якості, включаючи якість життя, до підвищення якості та конкурентоспроможності інноваційної економіки.

Висока продуктивність праці, ефективність інноваційної системи, людського капіталу і усієї економіки, систем управління, висока конкуренція у всіх видах діяльності насичують ринки промисловою продукцією, задовольняють попит споживачів усіх типів і видів, включаючи економічних агентів і населення. В культурному полі це призводить до зміни світоглядної парадигми.

У вимірах культурології протягом ХХ ст. поява нових стилів в мистецтві є культурною рефлексією світогляду, реакцією на ряд глобальних змін в суспільному бутті. Наприкінці ХІХ ст. виникає новий стиль – модерн (від фр. *moderne* — новітній, сучасний); його «батьківщиною» слід вважати Париж та Нанс, але швидко новий стиль розповсюджується по всій Європі. Цей стиль швидко стає «своїм» в багатьох країнах, органічно об'єднуючи як народні, так й загальноєвропейські мотиви. У Франції його називали арт-нуво, в Німеччині – югендстиль, в Італії – ліберті, у Великій Британії — сучасний стиль, у США — стиль Тіффані, в Австрії, Україні — сецесія та модерн, у скандинавських країнах — національний романтизм.

Базовими ознаками стилю «модерн» є: 1) звернення майстрів до природних форм, відтворення текучих, хвилястих ліній рослин, тварин і їх стилізацію; 2) специфічний колорит (болотяні, трав'янисті відтінки, мутність кольору, з домішкою лілового, рожевого). При цьому могли використовуватись й більш сильні тони: багряно-червоний з контрастно-чорним; 3) відсутність чіткої рапортної орнаментальної системи. Є лише деякі характерні декоративні прийоми, які реалізовувались у вигляді мас, що асиметрично піднімаються і мляво опадають та відповідають загальним ритмічним закономірностям. Модерн – це мистецтво кордону. З одного боку, він виражає тенденції завершального моменту морального занепаду європейської культури. З іншого – це кордон поміж Новим і так званим Новітнім часом, який характеризується кардинально іншими духовними засадами та технічними особливостями (матеріали, виробництво).

Головним культурним нарративом декоративного мистецтва 30-х рр. було ідейне спрямування, що відповідало новому настрою суспільства. Цей настрій був обумовлений банківською кризою 30-х рр. В ньому домінували такі орнаментальні мотиви: зигзаги блискавок, стилізовані зачіски в неокласичному стилі, сонячні промені, емблеми, що з'явилися майже на всіх побутових предметах, від коробочок з патефонними голками до хвірток приміських садків. Цей мотив став символом «зорі нового життя», а також асоціювався з багатими мандрівниками 1930-х рр. Нові художні течії, що склалися на початку ХХ ст. – модерн та його декоративне продовження арт-деко. Час нових відкриттів, технологій і складання дизайну вплинули як на деяку ускладненість арт-нуво, так і на символізм і «розкішну» простоту арт-деко. У свою ж чергу ці художні течії сформували різноманітні стилі в прикладному мистецтві у подальшому.

Повоєнне європейське мистецтво шукало не тільки нові орієнтири, а й принципово нову художню мову. Тому в 1950-60-х рр. стали паралельно розвиватися дві тенденції: звернення до предметного світу, до «прози» повсякденного життя, в яке поступово приходять комфорт і достаток («нові реалізми»). З іншого боку, виникає тенденція до дематеріалізації творів мистецтва, зближення мистецтва з наукою і технікою («нові ідеалізми»). Яскравим прикладом є роботи французького художника М. Ротелла, які виконувались в техніці деколлажа: афіші та постери спочатку наклеюються один на одного, а потім поступово, шар за шаром, здираються. Створення деколлажа неможливо повністю контролювати, і тому художник з творця перетворюється на співучасника акту мистецтва.

Протягом ХХ ст. в європейському локусі змінилось три художньо-мистецькі парадигми. Після Першої світової війни в суспільстві панував стиль модерну, який звертався до рослинних мотивів та нарративу краси. Підчас періоду між двома світовими війнами культурна рефлексія була спрямована на переосмислення наслідків. Відбувався підйом суспільної громадянської свідомості, тому мистецтво як культурна практика несло в

собі ідеологічний наратив. Після Другої світової війни настає епоха постмодерну, який характеризується «смертю автора», концептуалізацією мистецтва, колажністю, застосуванням мультимедіа.

Таким чином, мистецтво як культурна практика є відображенням певної світоглядної парадигми. Саме у ХХ ст., по зміні головного наративу в мистецтві, можливо відстежити еволюцію свідомості, ставлення людей до себе, суспільства, культурних практик.

Декоративно-ужиткове мистецтво реагувало на глобальні зміни, котрі в Європейському локусі починаються в останній чверті ХІХ ст. В цей час майстри почали пошуки нових шляхів розвитку. В першу чергу це можна пов'язувати з глобальними змінами в стилі життя – початком індустріалізації, урбанізацією, розвитком масового виробництва. Продукція масового виробництва в той час мала низький художній рівень. Окрім того, в галузі декоративно-ужиткового мистецтва наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. співіснували та, в деяких випадках – змішувались, різноманітні стилі.

Подальший історичний процес призводить до інтенсифікації змін в мистецтві, зокрема в декоративно-ужитковому. Нові умови в полі культури призвели до формування нових підходів, концепцій, наративів. Швидкі зміни в культурному дискурсі вимагали адаптації декоративно-ужиткового мистецтва до новітніх умов. Наприкінці ХХ ст. це провокує появу її новітньої форми побутування – практики handmade.

### **Висновки до розділу**

1. Необхідною умовою для виникнення мистецтва є високий рівень розвитку інтелекту та абстрактного мислення, який притаманний лише людині. В усьому тваринному світі тільки людина є здатною до творчого осмислення світу та реалізації своїх творчих задумів.

2. Світогляд є головним чинником самовираження людини в певному хронотопі. Світогляд формується на базі природних умов, традицій, обрядів, вірувань, знань людини.

3. Історично першим типом світогляду є міфологічний, який характеризується яскравими, емоційними, логічно побудованими схемами, за допомогою яких людина намагалася пояснити ті чи інші явища або процеси. В умовах міфологічної парадигми мистецтво є синкретичним. Мистецтво виникає в умовах первісного суспільства як суспільно значуще явище, яке забезпечувало реалізацію важливих для всієї спільноти функцій.

4. Прагнення людей прикрашати предмети повсякденного вжитку (декоративно-ужиткова творчість) є однією з історично перших форм мистецтва. Виникнення та розвиток мистецтва обумовлене виникненням та розвитком соціальних відносин.

5. За часів Античності осмислення мистецтва відбувалось в руслі філософської думки. Були розроблені перші теорії мистецтва (теорія божественного натхнення, теорія наслідування). Узагальнення філософського знання щодо мистецтва було зроблено Аристотелем. Структуру мистецтва – розподіл на «високі мистецтва» та ремісництво вперше створив філософ Гелен.

6. У рамках середньовічного хронотопу в умовах європейського локусу панівну роль відігравав релігійний світогляд. Етичний доміант духовних цінностей, віра в те, що тіло людини гріховно, в те, що життя людини всього лише випробування, дорога в Царство Боже – сусідили з безпосередньою тілесністю та емоційним сприйняттям дійсності. Тому, з одного боку, поглиблювалась думка про розподіл мистецтва на високе, та більш «матеріальне, негідне» ремісництво. Водночас саме в період Середніх віків відбувався активний розвиток ремісничих професій, формування цехів та гільдій, а церква була найбагатшим замовником предметів декоративно-ужиткового мистецтва.

7. Під час формування буржуазного класу виокремлюються два напрями розвитку декоративно-ужиткового мистецтва. Перший, який є новим, був спрямований на виготовлення багато декорованих, дорогоцінних предметів вжитку та розкоші для платоспроможних прошарків населення. Другий, розвиток якого не припинявся з первісної доби – кустарне та домашнє виробництво виробів декоративно-ужиткового мистецтва для власного використання та для роздрібної торгівлі.

8. У період Нового часу формується нова європейська світоглядна парадигма.

9. У період Нового та Новітнього часу виготовлення предметів декоративно-ужиткового мистецтва трансформується від домашнього та кустарного виробництва до мануфактурного, а потім – до масового. Однак в результаті збільшення обсягів виробництва пропорційно зменшується частина ручної праці. При цьому рівень естетичної цінності, унікальності та оригінальності виробів знижуються. В свою чергу, це провокує суспільний запит саме на унікальні речі, через які людина в побутовому середовищі може виразити власну індивідуальність та самоідентичність. Одним зі шляхів досягнення цієї мети є практика *handmade*.

10. Основні висновки і положення розділу викладено в публікаціях автора [108], [110].

## РОЗДІЛ 3

### ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПРАКТИКИ HANDMADE У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

#### 3.1. Соціокультурний і історичний контекст появи практики **handmade**

Якщо спробувати збудувати хронологічну вертикаль ментальних орієнтирів ХХ – початку ХХІ ст., можна побачити наступну картину. Від 1920-х рр. ХХ ст. в ментальному полі панує чітко виражений нарратив. Формулювання цього нарративу в різних хронотопах було не однаковим: від «Купуйте!» у США до концепції «побудови нового світу» в країнах СРСР. Загроза існування людини в подібному дискурсі – це заперечення встановлених норм. Це виражається здебільшого у політичному переслідуванні – від масованих репресій, сегрегації, до застосування методів «каральної психіатрії». Прикладом для наслідування в цей час стають «володарі думок» – музиканти, письменники, політичні діячі, вчені.

Ситуація змінилася наприкінці 1980 – початку 1990-х рр. Цей період був проблемним для всієї цивілізації (ряд локальних збройних конфліктів, розпад соціалістичного табору, організація ВТО, перші масштабні протести антиглобалістів, створення ЄС, зростання загрози тероризму). Однак найбільш кардинальні зміни відбулись в ментальному полі мешканців країн бувшого соціалістичного табору. Нарратив «соціалістичного способу життя» різко змінився на нарратив «дикого капіталізму». В Європі та США в цей самий час відбувається звернення уваги на усвідомлення світових загроз: тероризму, розповсюдження тоталітарних сект та екстремістських релігійних вчень, глобалізації та проблеми екології. Головні загрози, які постали перед людиною, в даному дискурсі різняться. В країнах Європи та США ці загрози набувають більш глобального характеру; до особистісних переживань додаються переживання щодо долі всього людства, планети. Важливим стає

захист не тільки особистої свободи, але й захист свободи в загальному сенсі: свободи самовираження, свободи сумління, свободи релігійної, відсутність расової, гендерної, вікової дискримінації. Водночас у країнах колишнього СРСР головною загрозою стає низький рівень життя. Ментальна стратегія в подібних умовах – бути активною людиною, що спрямована на підприємництво. Прикладом для наслідування стають активні, підприємливі люди, «які зробили себе самі» – банкіри, бізнесмени. Покоління, що народилось в цей час, називають «поколінням стартаперів» (від англ. startup – нещодавно створена компанія або проект, що будує свій бізнес на основі інновацій або новітніх технологіях).

Розвиток суспільства споживання (М. Фуко, Ж. Бодрійяр, Б. Тофлер, Г. Лінц та ін.) поступово призводить до перенасиченості ринку, а згодом – до ментального «перенасичення». Масове виробництво, завдяки здешевленню товарів широкого вжитку, надає змогу задовольнити потреби в таких товарах майже усі прошарки населення. Водночас, як зазначалось вище, масове виробництво призводить до уніфікації; речі стають «ідеальними» та «однаковими» (перше та друге є наслідками особливостей масового товарного виробництва). Поступово в середині суспільства споживання формується своєрідна антитеза принципу споживання. Особливості таких тенденцій на початку 90-х рр. XX ст. сформулював німецький соціолог Г. Шульце в теорії суспільства вражень (нім. Erlebnisgesellschaft; англ. Experience Society; рос. «общество впечатлений» або «общество переживаний») [206].

Відповідно до стратегії використання речей, у суспільстві споживання людина, окрім вирішення раціонально обумовлених проблем, придбає речі які, на її думку, підкреслюють соціальний стан або статус. Крім того, придбання певних «трендових» (статусних) речей може, за поглядами самої людини, змінити її реальний соціальний статус. Навпаки, в суспільстві вражень головним є придбання речей, які, вважає людина, відображають або



її глибинну сутність, або внутрішній стан та не пов'язані зі статусом або соціальною роллю.

Одним з базових наративів в суспільстві споживання є модель відкладеної раціональності; люди були схильні відкладати певні речі до особливого випадку; зберігати речі, вкладатися в дострокові інвестиції. В суспільстві вражень провідним принципом є життя «тут та зараз»; враження та емоції – більш важливі ніж довгострокові проекти, які принесуть певну користь в майбутньому. В великому масштабі це призвело до розвитку системи кредитування: особа не готова відмовитись від отримання емоцій через відсутність грошей.

Якщо в суспільстві споживання людина в стратегії придбання речей зорієнтована на зовнішні фактори, в першу чергу – моду, то в суспільстві вражень ця сама стратегія орієнтована на її внутрішній стан. Однак інтерпретація власного внутрішнього стану є складним завданням. Часто індивід, якого оточують безліч можливостей, не знає (скоріш – не може коректно сформулювати), чого хоче насправді, що призводить до почуття розгубленості та напруги.

В умовах інформаційного суспільства та суспільства споживання людина є об'єктом впливу зовнішніх факторів: мода, соціальний статус, критерії успішності та неуспішності. Речі при цьому мають підкреслювати її зовнішній статус. При перебуванні в умовах суспільства вражень особа намагається стати суб'єктом; одним з головних завдань – усвідомити свій внутрішній світ; ментально адаптуватись до зовнішнього середовища, мінімізувати конфлікт внутрішнього стану та зовнішніх факторів, які неможна змінити.

Самореалізація за допомогою інструментарію творчості є одним зі шляхів пізнання себе. Таким чином, з одного боку handmade-практики як дозвіллевий процес відіграють роль арт-терапії [173].

З іншого боку, вибір та прийняття рішення про придбання речі handmade, яка часто виготовлена в єдиному екземплярі, також має певний

терапевтичний антистресовий ефект. В умовах суспільства споживання людині пропонують готовий кейс, який включає в себе певний набір предметів одягу, аксесуарів, стилів поведінки. Такий вибір є обмеженим й, здебільшого, примарним. В суспільстві вражень людина намагається робити вибір не в бік конкретних речей, а в бік емоцій, які може ця річ надати.

З початку 10-х рр. XXI ст. дослідники [160] починають використовувати акронім VUCA-світ (або VUCA-суспільство) для змальовування сучасних умов існування людини. VUCA-суспільство: акронім від понять, що характеризують сучасність. V – volatility (нестабільність); U – uncertainty (невизначеність); C – complexity (складність); A – ambiguity (неоднозначність). Вперше цей термін з'являється в працях американського соціолога та економіста У. Бенніса, який досліджував питання ефективності менеджменту. У 1985 р. У. Бенніс та академік Б. Наннус публікують дослідження щодо теорії лідерства «Leaders: Strategies for Taking Charge» [160]. Довгий час ця концепція використовувалась у військовій освіті; у 2002 р. про неї заговорили в більш широкому сенсі.

На початку світової пандемії COVID-19 соціологи (Б. Джонсон, Дж. Маной, З. Роварис, М. Стефард, О. Герасимова) заговорили про можливість застосування концепції VUCA-світу до узагальненої картини суспільства. Характеристики VUCA-світу стали актуальними завдяки технологіям, що швидко розвиваються та розширення інформаційного суспільства, через що людина змушена обробляти дуже великі масиви інформації. Крім того, зникають та з'являються нові професії; ритм життя змушує людину поєднувати різні соціальні ролі; прогнозування більш-менш віддаленого майбутнього стає неможливим. Головним ментальним нарративом стає виживання в умовах, які сприймаються як хаос: «Може трапитись все, що завгодно». Відбуваються масштабні техногенні катастрофи, природні катаклізми, все більш помітними для пересічної людини стають зміни клімату; пандемія, яка розпочалась в 2019 р., внесла кардинальні зміни в стиль життя людей – особливо це відбилось на

мешканцях великих міст. А саме: жорсткі обмеження на соціальні контакти, втрата фізичних робочих місць, звуження асортименту послуг, ізоляція в межах країни та свободи пересування.

Таким чином, ХХ ст. – це період глобальних змін в соціальному житті (ми маємо на увазі саме європейський локус та США). Вперше процеси зміни способу життя людей в масштабах держави йдуть настільки стрімко. Якщо перехід від привласнюючого до відтворюючого господарства відбувався, загалом, протягом тисячі років [154], то становлення нового стилю життя, пов'язаного з науково-технічною революцією відбулось на відстані менш ніж п'ятдесяти років.

Саме в ХХ ст. в рамках європейського локусу людство вперше практично поборолو проблему голоду. Це пов'язано з так званою «зеленою революцією» (третьою аграрною революцією) [68] 1940 – 1970-х рр. Наукові досягнення ХХ ст. в галузі сільського господарства (введення нових, високопродуктивних сортів сільськогосподарських культур, використання добрив, пестицидів, підвищення рівня технологічності) дозволили значно підвищити кількість продукції. Водночас це дозволило скоротити кількість людей, що зайняті на важкій, низькокваліфікованій праці.

Проблема голоду була частково вирішена завдяки формуванню світової економіки та розвитку логістичної складової економіки: залізниці, побудові міждержавних автошляхів, авіації – що забезпечує більш мобільний перерозподіл ресурсів, допомоги іншим державам у випадку стихійного лиха та, відповідно, уникнення голоду.

Але також важливо відмітити, що починаючи з середини ХІХ ст. зростає соціальне, культурне, економічне значення міста. Починається процес активної урбанізації: спершу відбувається відтік сільського населення на виробництво, що розвивається. Згодом, після «зеленої революції», кількість сільського населення скорочується через незатребуваність.

Процеси урбанізації на території України найбільш бурхливо відбувались саме у ХХ ст. Особливість цих процесів зумовлювало

перебування України у складі СРСР. Урбанізація відбувалась на тлі активного розвитку виробництва; створювались так звані «соцміста», які концентрувались в економічні агломерації. Процеси колективізації, Голодомор 1932 – 1933 рр. також спричиняли зменшення сільського та підняття питомої ваги міського населення. Так, за даними перепису населення СРСР та держкомстату [44] відсоток міського населення України змінився з 18,5% у 1926 р. до 68,9% у 2013 р. Загальна динаміка зростання міського населення за даними Держкомстату представлено на електронному ресурсі [44].

Період з середини ХХ ст. не дарма дослідники називають епохою інформаційних технологій – інформаційним суспільством (Ф. Машлуп, Д. Белл, Ф. Болдуїн, К. Янг). В останній час все ширше використовується поняття «діджиталізація» – загальний термін для позначення цифрової трансформації суспільства та економіки. Він описує перехід від індустріальної епохи й аналогових технологій до епохи знань і творчості, що характеризується цифровими технологіями та інноваціями в цифровому бізнесі [45].

Розвиток інформаційних технологій (тобто таких, що пов'язані з технологіями отримання, обробки, зберігання та передачею інформації) поступово призводить до змін майже у всіх сферах життя. Якщо в середині ХХ ст. роботизація була переважно задіяна в великому масовому виробництві, то вже в 10-х рр. ХХІ ст. роботизація починає масово залучатись до побуту: роботи-пилососи, системи «розумного будинку», автоматизація регулярних платежів інтернет-банкінгу, впровадження електронного квитку, каси самообслуговування тощо. Пандемія коронавірусної інфекції COVID-19, окрім однозначно негативних наслідків, тим не менш спровокувала швидкий розвиток дистанційного навчання. Так, під час вимушеної самоізоляції галузь онлайн освіти розвивалась лавиноподібними темпами: кількість користувачів платформи для освіти UdeMy зросло на 425%, Coursera — на 520% [53].

Постійне впровадження інформаційних технологій (зокрема, 3D-друку в галузі біотехнологій, космічного туризму тощо) та розвиток технологічних інновацій змінює життя людини навіть на побутовому рівні. Поступово зникають деякі професійні напрямки, які довгий час були затребуваними. Водночас, наприклад, космічна галузь створює десятки нових індустрій та напрямків професійного розвитку [206].

Слід розуміти, що зростання кількості міського населення чи чисельності міст не є показником, якого достатньо для опису сучасної реальності. Найбільш актуальним, на наш погляд, питанням є аналіз великого міста як системи, до якої входять виробничі та побутові сектори [82, с. 157 – 158].

Якщо розглядати суспільство як культурну систему (Б. Малиновський, Л. Уайт, К. Клакхон, А. Кребер), де воно виступає в якості базової структури, а культура є її змістовним наповненням, то велике місто варто розглядати як окрему соціокультурну систему. В такому разі можна виділити наступні характеристики міста як об'єкта дослідження. По-перше, виявити такі стани об'єкта, які можна чітко описати. По друге, окреслити форми пристосування до умов, що змінюються. Третє – визначити чи відбувається (та яким чином) взаємодія та взаємообмін з іншими системами. Четверте – виявити та описати норми та цінності, які характерні саме для цієї системи.

Існування будь-якої системи характеризується притаманними їй динамічними станами, які для міста визначає людська діяльність що забезпечує його розвиток та існування. В умовах які є найбільш характерними для визначеної системи, у людини формується комплекс певних потреб. Потреби та соціально схвальні засоби та механізми їх досягнення також є частиною системи та певною мірою визначає її специфіку.

Базовою характеристикою середовища існування людей в умовах міста є категорія «спосіб життя». Її змістом є повсякденна діяльність, поведінка, взаємодія людей в тих чи інших обставинах. Міський спосіб життя – це

соціокультурна система, що історично склалась, основна функція якої полягає в організації процесу життєдіяльності суб'єктів у культурному просторі міста.

На початку 1990-х рр. відбувається зростання інтересу до процесу урбанізації. Остаточно формується новий напрям наукових досліджень – урбаністична антропологія. Через дисциплінарний розподіл, якій відбувся на теренах європейського хронотопу в XIX ст., урбаністична антропологія довгий час розвивається в рамках соціологічних досліджень. Цікавість до вивчення міста, визначення проблем людей, які мешкають в даному середовищі та пошук їх рішення виникає ще на початку XX ст. Вже у 1938 р. виходить робота, яка зараз вважається класичною в галузі урбаністичної антропології – «Урбанізм як спосіб життя» авторства Л. Вірта [219]. Однак нова галузь продовжує використовувати методологічний апарат та розвиватися в рамках соціології; лише в 1970-х рр. відбувається умовний розподіл на «класичну» та «урбаністичну» антропологію. Це пов'язано зі стрімким розвитком міст, що, в свою чергу, пов'язано з науково-технічною революцією, яка спровокувала підвищення рівня життя, переорієнтації суспільства на наукові відкриття та впровадження їх в життя та побут.

Проблематика міста як соціокультурної системи підіймалась ще такими дослідниками в галузі соціології як Р. Редкліф, Р. Фокс, Р. Ферт, М. Глюкман, Е. Дюркгейм, Ф. Тьонніс, Р. Е. Парк, К. Вейр, В. Ф. Вайт, У. Ллойд Ворнер. Наприкінці XX – поч. XXI ст. урбаністична антропологія є такою галуззю наукових досліджень що активно розвивається, що можна пояснити актуальністю питань, що досліджуються. Так, у переліку проблематики урбаністичної антропології є: 1) особливості виробничих відносин в умовах міста; 2) соціальна маргінальність; 3) родинні зв'язки у соціальних відносинах; 4) громадянство; 5) відносини між людьми та владою; 6) легітимність управління; 7) релігія та сучасність; 8) політичні ідеології; 9) міське планування; 10) гендерні питання; 11) рухи протесту та опору; 12) насильство та конфлікти; 13) проблеми міграції та мультикультуралізму;

14) формування державного та етно-національного відродження; 15) міська символіка; 16) культурні смисли; 17) екологічні проблеми [97].

Ці питання, які є актуальними для урбаністичної антропології, охоплюють все соціально важливі галузі людського буття: як матеріальні, так й духовні. На нашу думку, в вимірах культурології узагальнення цих проявів складається в єдину систему і може бути описана категорією «спосіб життя».

Міській спосіб життя є результатом процесу урбанізації. Однак, з іншого боку, він сам може чинити вплив на формування міського середовища. До характеристик способу життя відносяться в першу чергу, рівень життя – показник, що характеризує ступінь задоволення потреб, як фізичних, так й духовних. Якість життя – це показник, який відображає рівень якості та потенції реалізації соціокультурних потреб.

Можливо узагальнено виділити три складові компоненти міського способу життя: 1) умови життєдіяльності; 2) форми життєдіяльності; 3) суспільну свідомість мешканців міста. Ці компоненти взаємопов'язані з переліком питань, які є актуальними для урбаністичної антропології.

Умови життєдіяльності визначають відповідні їм форми; ці форми знаходять свій відбиток у свідомості городян. Зворотній зв'язок полягає в тому, що зміни, які відбуваються в свідомості городян (під культурним, релігійним, ідеологічним впливом) можуть бути фактором змін форм життєдіяльності, які, відповідно, впливають на зміни умов життя. За Л. Віртом, на відміну від селянських спільнот, у місті «безпосереднє сусідство принципово різних особистостей і способів життя сприяє формуванню релятивістичної перспективи, а отже відчуття терпимості до відмінностей, що їх можна розглядати як передумову раціональності та секуляризації життя» [219].

Вже Л. Вірт виокремлював характеристики міського способу життя, на протилежність сільського, традиційного способу життя, такі як: втрата первічних відносин, слабкий соціальний контроль, високий ступінь розподілу праці, інструментальні відносини людей один до одного, високий ступінь

впливу засобів масової комунікації [219]. Г. Зіммель додав анонімність як одну з якісних характеристик міського способу життя [208].

Також однією з особливостей психологічного стану людини в умовах урбанізації можна назвати зростання темпу та напруженості життя. Велике місто є постійним джерелом різноманітних вражень. Такі умови потребують більшого напруження свідомості [208], ніж в умовах селища або містечка. Найбільш адекватною реакцією на «душевні перевантаження» є раціональне ставлення до життя, бо «розум краще за все пристосовується до характеру середовища та спокійніше сприймає зміни» [208]. Недоліком такого способу світосприйняття є явище бланжованості – зверхнього, бездушного сприйняття дійсності, що оточує. По-перше, ментально людина не встигає повною мірою реагувати на швидку зміну оточуючого середовища. По-друге, у індивіда поступово формується сприйняття якісних властивостей через їх кількісні характеристики. Таким чином, різні речі сприймаються людиною як однакові через те, що різниця між ними та цінність кожного здається їй нікчемною [208].

Практики handmade, однією з базових властивостей яких є унікальна історія, можуть частково розвантажити психіку людини. В ситуації, коли вона сама є творцем цієї історії, повністю керує її розвитком і створює індивідуалізовану річ – це має значущий психотерапевтичний ефект, а практика handmade актуалізується в таких умовах як канал самореалізації індивідуальності.

Зміст способу життя визначається тим, як живуть люди, чим зайняті, які види діяльності та взаємодії один з одним заповнюють їхнє життя. Форма способу життя визначається способом реалізації людьми своєї життєдіяльності, тобто організації процесів діяльності, поведінки, взаємодії у різних сферах спільного існування. Міський спосіб життя поєднує в собі загальносоціальні, групові та індивідуальні риси життєдіяльності, а також акумулює переваги в накопиченні спеціалізованої культурної інформації, у зручностях штучного середовища, різноманітні благ цивілізації, соціальної



активності та рухливості населення. На відміну від міста, на сільській території цінності переважно пов'язані з природними процесами, традиціями людського спілкування та народної творчості.

Прямі міжособистісні контакти є відмінними рисами сільського життя. На нашу думку, у місті ці відмінності можуть бути лише частково компенсовані інтенсифікацією контактів із природою та дружніми зв'язками у вільний час.

Отже, міський спосіб життя відрізняється від сільського середовища іншою ієрархією цінностей та системою соціальної престижності, мотивацією соціальної активності та рівнем культурних запитів. Соціокультурна специфіка міста має відношення не до характеру потреб як таких, а до їх розподілу за значимістю та способами задоволення у певному співтоваристві [139]. Але, разом з тим, зазначає іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет, сучасна маса розпечена, їй все можна і вона сприймає це як належне, не замислюючись про витoki власного благополуччя. Це відчуття становить внутрішній, душевний склад індивіда, підказуючи формулу життя: жити – це покладатися на себе; все практично дозволено, ніщо не загрожує розплатою, і ніхто нікому зобов'язаний [89, с. 45].

З настанням пандемії та активізації необхідних карантинних заходів, в межах великих міст людина опинилась в вимушеній соціальній та фізичній ізоляції. Робочий та вільний час, в випадках дистанційної форми праці, топологічно співіснує в тісних межах окремого будинку, квартири. Необхідність швидко реагувати на стрімкі зміни в робочих процесах, суспільному житті (великі перепони для мандрівок, обмеження в вільному пересуванні, страх перед захворюванням не тільки особисто за себе, але й за рідних та близьких людей), призводить до зростання рівня стресу.

Активний розвиток мережі інтернет в хронотопі Європи та США починався с кінця 80-х рр. XX ст., а вже з середини 90-х рр. XX ст. інтернет вже впливає на культуру, економіку, технології. На початку XXI ст. розвиваються технології WEB2.0, технічною основою яких є використання

багатої кількості потужних серверів. Це, по-перше, підвищило швидкість обробки даних, що, по друге, дозволило пришвидшити розвиток соціальних мереж. У 2004 р. Т. О'Рейлі видає статтю, присвячену проблемам WEB2.0, де, серед іншого, зазначає потенціальну питому вагу соціальних мереж, їх вплив на повсякденне, культурне, політичне життя людини [86].

Звісно, розвиток WEB2.0 (а згодом, у 10-х роках XXI ст. – WEB3.0) не відбувався одночасно та рівномірно у масштабах планети. Флагманом розвитку інтернет-технологій стає США, водночас технології розвиваються і у Європі. Країни, що входили до складу колишнього СРСР мали певну затримку в розповсюдженні інформаційних технологій, що зумовлювалось водночас й ментальними особливостями, так й більш низьким рівнем життя.

З середини 90-х рр. XX ст. у світовому культурному контексті починає формуватись *handmade* практика. Запорукою її розвитку стають глобальні соціальні, економічні, культурні процеси, які відбувались в масштабах світу. В світовій економіці в цей час ідуть процеси глобалізації. Після розпаду СРСР у 1991 р. на світовій арені з'являються п'ятнадцять незалежних держав, що змушує світову економіку переформатуватися. Такі фактори як зростання динаміки міграції робочої сили, інтенсифікація капіталу, налагоджування нових економічних зв'язків, формування нових економічних зон та союзів призводить до того, що світова економіка стає більш цілісною, динамічною та інтегрованою. Станом на початку XXI ст. в світовій економіці продовжують відбуватися зміни, які спрямовані на створення загальносвітової економічної системи. Зростає економічний взаємозв'язок національних господарств, розвивається міжнародна спеціалізація, відбувається міжнаціональна кооперація виробництва.

Формування інформаційних технологій призводить до того, що вони стають провідним аспектом в світовій економіці, в соціальній та культурній сферах. Наприкінці XX – поч. XXI ст. відбувається активний розвиток мережі інтернет. Її доступність до широких верств населення починає впливати на глобальні соціальну та культурну сфери. Розвиток технології

WEB2.0, яка залучає використання великої кількості потужних серверів, дозволяють розповсюджатись соціальним мережам [86].

З 2007 р. розвивається третє покоління мережі інтернет, WEB3.0, основною особливістю якої є позиціонування мережі не стільки як технологічної новинки, але як соціокультурної платформи, на базі якої повинно відбуватися створення корисного та цікавого контенту [168].

Вплив мережі Інтернет на соціальний контекст та поле культури, свідомість та світогляд людини є предметом дослідження багатьох як прикладних (економіка, психологія, соціологія, прикладна культурологія), так й теоретичних (філософія, фундаментальна культурологія) наукових дисциплін.

Більшість дослідників виділяють такі основні властивості мережі інтернет у соціокультурній сфері: 1) доступність інформації та оперативність її отримання; 2) можливість отримання безкоштовної (або більш дешевшої у порівнянні з традиційною) освіти, в тому числі – додаткової; 3) ментальне розширення територіальних меж; 4) формування у людини інформаційної компетентності (розвиток навичок пошуку, отримання, роботи з інформацією, розвиток критичного мислення); 5) виникнення та розповсюдження принципово нових художньо-творчих практик, таких як формат «маленького відео», он-лайн майстер-класи з деяких художніх практик та видів спорту, handmade практик; 6) зміни в роботі таких традиційних інститутів, як бібліотеки, музеї, художні галереї, освітні заклади (он-лайн освіта, віртуальні екскурсії, полі мовні гіді тощо); 7) розвиток та розширення поля комунікації (соціальні мережі; цілодобова доступність до будь-якого абонента, цілодобовий доступ до нової та архівної інформації); 8) як наслідок – зміни поля світогляду людини [21; 166].

Однією з базових особливостей handmade практик є їх зародження, розвиток та розповсюдження в інтернет-середовищі. Це стало можливим при розповсюдженні технологій WEB2.0 та значному здешевленні персональної комп'ютерної техніки. В цей час (початок XXI ст.) суспільство споживання

вже зазнає значних змін. Головним нарративом стає доміант індивідуальності. В просторі масового виробництва, стандартизованих речей та послуг все більшу популярність набуває індивідуалізований підхід до речей, вражень, обставин. Відповідно, створення індивідуалізованих речей стає певним трендом.

Процес розповсюдження handmade практик через мережу інтернет має дві площини прояву. Перша пов'язана з необмеженістю та доступністю інформації. У відповідності до головної концепції суспільства вражень, в handmade практиках головною мотивацією є не стільки створення матеріальної, утилітарної речі (хоча в рамках парадигми тілесності це є важливим аспектом). Провідним нарративом стає ідея, ментальне навантаження речі. Розповсюдження ідей через мережу інтернет є практично миттєвим: це так звані «вірусні відео», меми, соціальні новини тощо. Яскравим прикладом розповсюдження ідеї є так звана «пряма трансляція переміщення Санта Клауса», яку кожен бажаючий може спостерігати на сайті NASA. З точки зору культурної рефлексії, ця ситуація є симулякром [136], однак ситуація «занурення в казку» знайшла відгук. Таким чином, ідеї, які реалізує handmade практики, стають здобутком майстрів усього світу. Так, лялька тільда, розроблена норвезькою майстринею Т. Фіннангер у 1999 р., за декілька років розповсюджується по всьому світу саме у вигляді ідеї. Й хоча «тільдою» може називатись лише лялька, яку випускає майстриня-авторка, її ідея вже існує окремо від автора: створюються майстер-класи, різноманітні види (великодні зайці, ангели тощо), авторські інтерпретації.

Друга площина базується на технічному аспекті реалізації handmade практик. Для опанування ремесла в класичному, усталеному вигляді, необхідно мати спеціальні матеріали та інструменти. Крім того, процес навчання ремесел передбачає прямий, безпосередній контакт майстра та учня; виокремлення певного проміжку часу. Опанування handmade практик може відбуватись онлайн, за допомогою майстер-класів, тренінгів, описів технології, марафонів та ігор. Подібний підхід повністю відповідає вимогам

сучасності; людина самостійно вибудовує найбільш адаптивну та комфортну систему навчання; може вільно змінювати напрямок діяльності. Крім того, однією з відмінностей handmade практик від традиційних видів ремесла та рукоділля, є «набір», який можна назвати одним з наративів handmade як ідеї. Набір представляє собою все необхідне для створення певного виробу: матеріали, інструменти, допоміжні засоби, та, найголовніше – покрокову інструкцію або технологічну карту. Таким чином, людина за допомогою набору, може комфортно та швидко придбати все необхідне для створення конкретного виробу, опанувати нову для себе техніку, не витрачаючи при цьому зайвого часу.

Використання мережі інтернет дозволяє людині мати цілодобовий та практично необмежений доступ до інформації. З одного боку, це дозволяє оперативно та ефективно вирішувати певні задачі; водночас зростає рівень так званого «інформаційного шуму» - надлишкової інформації, яка впливає на рівень зосередженості людини, притупляє критичне мислення, заважає у повному обсязі засвоїти потрібну інформацію.

### **3.2. Структурно-функціональний аналіз практики handmade**

Явище handmade, з його особливостями, є новим. За даними пошукового сервісу Google, перші запити на тему handmade датуються лютим 2004 року та поступили з території США, Греції та Нідерландів [182]. Перший запит на тему «handmade» з території України надійшов у січні 2006 р. [182]. Інформація до хронологічно перших запитів країн Європи на північній Америці за даними статистики компанії Google представлена в Додатку (Додаток Б, іл. 2.).

Оскільки пошуковий сервіс Google є найбільш популярним в рамках європейського та північноамериканського хронотопів (майже 70% ринку), то інформація сервісу Google Trends можна вважати репрезентативною.

Слід зазначити, що статистика що до першого пошукового запиту в мережі інтернет не може однозначно вказувати на час виникнення самої практики в «реальному житті». Для формулювання запиту людина має бути хоча б поверхнево ознайомена з об'єктом пошуку.

Назва практики «handmade», за думкою І. Меркулової, є неологізмом; сама лексика щодо цієї практики є ще несталою. Зустрічаються варіанти правопису «handmade», «hand made», «hand-made», «handcrafts», «хендмейд», «хенд мейд» тощо. Цей термін є прямим матеріальним (значення й експонент) запозиченням з англійської мови та має безпосередній переклад як «зроблений вручну», тобто вказує на якість речі як такої, що виготовлена з домінантною долею використання ручної праці перед машинною.

Кожне лінгвістичне запозичення в свідомості людей – носіїв іншої мови набуває своєрідних конотаційних та змістовних значень.

Причини запозичення слів і зворотів в різні історичні періоди формування та розвитку лексико-семантичної системи мови різні. Перш за все, виділяють причини немовні і власне мовні. До перших відносяться, наприклад, різноманітні види зв'язків народу з іншими народами. Надалі цьому сприяють розвиток суспільства, прогрес науки і техніки. Однією з форм реалізації впливу подібних зв'язків є запозичення слова разом із запозиченням предмета, явища, поняття, якості, дії і так далі. Саме цей процес найбільш характерний для ранніх стадій розвитку мови.

До мовних причин належить, перш за все, прагнення носіїв мови поповнити, поглибити і розширити уявлення про предмет, деталізувати поняття за допомогою розмежування смислових і функціональних відтінків. Таким шляхом серед традиційних синонімічних і антонімічних засобів виникають запозичені, які мають додаткові відтінки значення або більше підходять до іншої сфери вживання. Таких змін за роки функціонування в україномовному просторі та культурному середовищі зазнало визначення «handmade».

Само англійське слово «handmade» за правилами англійської мови є прикметником, однак в процесі свого функціонування як в рідній мові, так й в інших мовах воно набуло особливі конотації та змісти та стало використовуватися як іменник.

Саме через особливості сприйняття та конотаційні асоціації дуже часто поняття «handmade» сприймається як синонім до слова «рукоділья» або до терміну «декоративно-ужиткове мистецтво», а «практика handmade» – як практика роботи з класичними видами рукоділья та традиційними художніми промислами.

Однак слід зазначити, що для визначення дискурсу класичних практик рукоділья в англійській мові є цілий синонімічний ряд визначень, зокрема – «needlework», «embroidery», «handiwork» та ін. В українській мові використовують такий синонімічний ряд як «рукоділья», «поробка», «промисел» та ін. [1].

Крім того, існують спеціальні визначення для кожної окремої техніки. За для зручності найчастіше як традиційні, так і нові техніки групують [93] за матеріалом, що є основою: тканина; нитки; папір; скло; маси для моделювання; природні матеріали. Також існує класифікація, за основу якої береться саме технологія виготовлення: художні тканини (килими, вибійка, батик, художнє в'язання, мереживо), художня кераміка (майоліка, фаянс, фарфор, кам'яна маса, шамот), художнє скло; меблі; одяг; ювелірні вироби; художній метал; художня обробка дерева (різьбярство, столярство, бондарство); художня обробка шкіри; народне малювання; народна іграшка тощо.

В суспільстві вражень формується відношення до емоцій як до певного товару. Ця тенденція активно проявляє себе в практиках handmade. Особливості сучасного стилю життя зумовлюють такий спосіб реалізації творчого потенціалу, як набір. Набором в практиках handmade називають професійно розроблений, максимально укомплектований та виготовлений в умовах масового виробництва пакет необхідних матеріалів, інструментів,

опису технологій, інструкцій. Набір містить все необхідне для створення певної речі. В умовах прискореного ритму життя набір відповідає запиту до мінімальної витрати часу на етапі підготовки творчого процесу. До від'ємних особливостей цього способу реалізації творчого потенціалу можна віднести деяку обмеженість в фантазії творця. Однак для людини, яка хоче засвоїти нові технології та ознайомитись з трендами в певній галузі саме набір є оптимальним для «першого кроку». Світоглядно-емоційна мотивація в даному випадку полягає в тому, що, при створенні предмету за допомогою набору, людина виявляє особливості свого світосприйняття при виборі певного дизайну, а при створенні речі наділяє її певною, унікальною історією.

Другий спосіб представляє собою створення оригінальної ідеї чи технології через культурне рефлексування людиною, яка не є професіоналом в даній галузі (наприклад – Т. Фіннангер, О. Жовнировський, І. Вах та ін.). При розповсюдженні нової ідеї чи технології часто авторство не зберігається; реалізовується один з базових принципів народної творчості – її анонімність.

Третій спосіб реалізації творчого потенціалу є найбільш характерним для практики handmade та полягає в використанні ідеї чи технології при питомій вазі власного творчого внеску. Розповсюдження ідей та технологій в даному випадку здебільшого відбувається через мережу інтернет.

Всі три способи реалізації практики handmade взаємодіють, їх існування в «чистому вигляді» на практиці майже неможливо.

Важливою складовою практики handmade є світоглядно-емоційна мотивація творця. Творчість – це цілеспрямована, соціально обумовлена діяльність людини. Елементи творчого процесу присутні у всіх сферах соціальної діяльності. На нашу думку, при реалізації практики handmade однією з головних світоглядно-емоційних мотиваційних компонентів є потреба в унікальності оточуючих предметів як відображення унікальності світосприйняття особистості.



В умовах сучасного європейського локусу людина знаходиться в міському уніфікованому середовищі. Нові квартали сучасних міст не надають змоги ідентифікувати навіть країну, в яких вони розташовані. Людину оточують предмети масового виробництва: планування домівки, уніфіковані меблі, побутова техніка, одяг, прикраси тощо. Створення унікального твору декоративно-ужиткового мистецтва допомагає створювати унікальне побутове оточення людини, відобразити її моральну і естетичну рефлексію, культурний та національний бекграунд. У випадку практики handmade унікальність предметів виражається не стільки в технології, скільки в світоглядно-емоційному навантаженні – «історії».

Однак жодне з цих визначень не може повністю описати практику handmade з усіма притаманними їй особливостями. Як пишуть дослідники М. Васильєва та Е. Суворова: «...цей термін, включаючи позицію «ручна робота», з одного боку, не вичерпується нею, з іншого – не містить в собі весь її діапазон. Цей термін набув у соціокультурному просторі смисловий відтінок чогось непрофесійного, домашнього, неформального».

В Оксфордському академічному словнику стаття на тему «handmade» датується 2013 роком та надає наступне тлумачення: «made by hand, not by machine, and typically therefore of superior quality» (те, що зроблено руками, не машиною, тому, як правило, більш високої якості) [198]. В сучасному академічному словнику української мови стаття на тему «handmade» (хендмейд, хенд мейд також) відсутня [1; 119].

Генетично практики handmade є полем, що формується на перетині трьох значущих галузей людської діяльності: декоративно-ужиткового мистецтва, ремесла та хобі.

Handmade-практики спрямовані на створення речей, що мають як утилітарні, так й декоративні якості. Крім того, речі handmade є носіями тих самих властивостей та функцій (психологічна, соціальна, педагогічна тощо), що й предмети декоративно-ужиткової творчості.

З точки зору технологій, що використовуються, handmade-практики найближчі до ремесла за такими ознаками: 1) дрібне виробництво, в якому масштаб виготовлення лічиться одиницями; 2) при виробництві не застосовуються складні механізми чи спеціалізований інструментарій; 3) відсутній поділ праці; 4) майстер є власником матеріалів та інструментів. [Захарчук-чугай]. Відмінністю є те, що ремесло є основним джерелом доходу майстра; handmade-практики є дозвіллевим проектом, хобі.

По відношенню до часу, практики handmade є дозвіллевим проектом. Звісно, загальний час людини завжди поділявся на так званий «робочий час» та «вільний час». Робочий час визначається як відрізок календарного часу, що присвячується справам, необхідним для забезпечення людини ресурсами для фізичного виживання [119]. Вільний час, відповідно, присвячується відпочинку, побуту, особистому життю та різним хобі.

Зміни зайнятості та вільного часу, активності та пасивності в її різноманітних проявах, є природнім станом людського життя та є необхідним для нормального існування людини. Так, Арістотель визначав дозвілля як час, який є вільним від занять, які є необхідними для забезпечення матеріального існування людини. Також він вважав, що вільний час – невід'ємна якість громадянського стану [73].

При традиційному устрої людського суспільства, коли основою економіки є сільське господарство та більшість людей залучено до нього, в людському менталітеті закладається своєрідне ставлення до часу. Формуються певні часові цикли, виникають уявлення про стратегії використання часу, які є соціально схвальними. Наприклад, для сільського господарства теплий час року є найбільш напруженим відрізком часу. Зима є періодом відносного відпочинку, протягом якого відбувається низка святкових заходів. Наприклад, в народній традиції українців саме в цей період гралась весілля.

Генетично практики handmade практики є новітньою формою декоративно-ужиткового мистецтва; ми вважаємо, що їх технологічні

особливості необхідно трактувати через класичне ремесло. Третя галузь, що формує нарративне поле практик handmade є хобі, яке, на думку автора, вважається доречним розглядати в якості функції.

Поняття «вільний час» виникає в середині ХІХ ст. в ході глобальних змін в європейському суспільстві, пов'язаних з промисловими революціями. В контексті міського способу життя, коли більшість населення зайнято в виробничих відносинах, виникає нове ставлення до часу. Робочий час стає нормованим, а вільний час – невід'ємною частиною життя. Тоді виникають перші дослідження щодо вільного часу, його особливостей. Якщо раніше (до промислової революції) вільний час та регулярні заняття, присвячені задоволенню, були прерогативою знаті та аристократії, то наприкінці ХІХ ст. вільний час стає частиною повсякденного життя робітників, службовців – «простого люду».

Хобі (від англ. hobby – захоплення, улюблена справа) – вид людської діяльності, якесь захоплення, яким займаються на дозвіллі, для насолоди [119]. Важливість хобі підтверджує той факт, що з 20-х рр. ХХ ст. розвивається така галузь наукових досліджень, як соціологія дозвілля – дослідження, що вивчають поведінку людей та груп у вільний час, способи організації дозвілля: розваги, спілкування, рекреація, саморозвиток та самореалізація; пізніше до вивчення залучили такі питання, як функціонування індустрії дозвілля та установ, що займаються організацією дозвілля.

Практики handmade в процесі побутування реалізують декілька важливих функцій. Умовно нам здається доречним розділити їх на два напрями. Перший спрямований на окрему людину, індивіда, допомагає людині реалізувати особисті прагнення. Другий напрям є соціально орієнтованим, реалізовує культурну рефлексію, яка є найбільш актуальною.

Практики handmade мають с особистісний напрям функціонування. Дослідники в галузях психології, соціології, медицини [153; 164; 66; 38; 61] говорять про те, що однією з найважливіших функцій хобі є самореалізація

та самопізнання. Хобі допомагає зняти стрес, знайти внутрішню рівновагу, позбутися негативних переживань та емоційно відновитися.

Тут важливою виступає розвиваюча (інтелектуальна) функція хобі. Цікаве заняття допоможе розвинути інтелект, пам'ять, дрібну моторику, фантазію, творчі навички, увагу. Якщо захоплення пов'язане зі спортом, то активно розвиваються м'язи, покращуються стан здоров'я та тонус людини. Соціальний аспект в особистісному напрямі виражається в тому, що улюблене заняття приносить як позитивні емоції, так й можливість познайомитися з однодумцями. Важливо вміти створювати та підтримувати тісні зв'язки. Можна навчитися домовлятися, стати більш толерантним до інших людей, знайти друзів. Але, навпаки, іноді хобі спрямоване на відпочинок від соціальних контактів, на усамітнення та самозаглиблення. Тобто практики handmade спрямовані, в цьому сенсі, на ефективну внутрішню роботу над стресом.

Автор теорії стресу Г. Сельє вважав, що стрес – це «неспецифічна відповідь організму на будь-яку пред'явлену йому вимогу» [207, с. 626]. Стрес допомагає організму пристосуватися до цієї труднощі, впоратися з нею. Будь-яка несподіванка, яка порушує звичний плин життя, може бути причиною стресу. При цьому не має значення, приємна чи неприємна ситуація, з якою ми зіткнулися. Має значення лише інтенсивність потреби в перебудові або в адаптації. При сприятливих умовах цей стан може трансформуватися в оптимальний стан, при несприятливих – у стан нервово-емоційної напруженості, для якого характерне зниження працездатності та ефективності функціонування систем і органів, виснаження енергетичних ресурсів.

Коли людина постійно зайнята на роботі, домашніми справами, коли у неї немає навіть часу спокійно поїсти, виникає відчуття психологічного дискомфорту. Більшість ігнорує своє власне тіло, яке впливає на свідомий рівень людини за допомогою емоцій. Для того, щоб «загасити» такі емоції, людина використовує «харчові наркотик» (шкідлива їжа з наявністю великої

кількості «порожніх калорій»), алкоголь, засоби мас-медіа, соціальні мережі тощо.

За думкою психолога Ю. Щербатих, «людина мегаполісу» застосовує наступні найдоступніші засоби боротьби з негативними емоціями, спровокованими швидким ритмом життя: смакові – людина споживає набагато більше, ніж треба, гострої, солодкої, жирної їжі; зорові – постійний перегляд телевізора, пристрасть до серіалів, коміксів, яскравих кліпів; слухові – гучна музика, вуличний шум; нюхові – безліч запахів, які стають все більш інтенсивними (їжа, ароматизатори, парфуми).

Однак багатьох проблем можна уникнути, якщо використовувати спеціальні техніки боротьби зі стресом. Дослідженням цих технік займаються фахівці з Массачусетської лікарні (Бостон, США). За думкою дослідників Дж. Брайт та Ф. Джонс: «Перемогти хронічний стрес допомагають уроджені захисні механізми. З погляду фізіології, розслаблення – це зворотний бік напруги. Досягти глибокого розслаблення можна різними способами» [165]. Одним з засобів досягнення глибокого стану розслаблення є саме практики handmade. На думку тих самих дослідників, «..одним із найефективніших засобів самотерапії є «зупинка». Зупиніться та зробіть паузу. Такі «паузи» протягом дня зроблять Ваше життя більш осмисленим, наповненим, Ви відчуєте, що живете – тут і зараз, а не завжди кудись біжіть. Заповнити таку паузу можна будь-яким творчим хобі - це справжня само-арт-терапія» [165].

Арт-терапією називають [173] напрям в психотерапії та психологічної корекції, заснований на застосуванні для терапії мистецтва і творчості. Головна мета арт-терапії полягає в гармонізації психічного стану через розвиток здатності самовираження і самопізнання. Цінність застосування мистецтва в терапевтичних цілях полягає в тому, що з його допомогою можна на символічному рівні висловити і досліджувати найрізноманітніші почуття і емоції: любов, ненависть, образу, злість, страх, радість. Методика арт-терапії базується на переконанні, що утримання внутрішнього «Я» людини відображаються в зорових образах щоразу, коли він малює, пише

картину або ліпить скульптуру, в процесі чого відбувається гармонізація стану психіки.

З точки зору психоаналізу, основним механізмом арт-терапії є сублімація. Термін «арт-терапія» (буквально: лікування мистецтвом) ввів у вживання художник А. Хілл у 1938 р. при описі своєї роботи з туберкульозними хворими в санаторіях. Ці методи були застосовані в США в роботі з дітьми, вивезеними з концтаборів під час Другої світової війни. На початку свого розвитку арт-терапія відображала психоаналітичні погляди З. Фрейда і К. Г. Юнга, за якими кінцевий продукт художньої діяльності клієнта (будь то малюнок, скульптура, інсталяція) висловлює його неусвідомлювані психічні процеси. У 1960 р. в Америці була створена Американська арт-терапевтична асоціація.

Показання для проведення арт-терапії є такими: труднощі емоційного розвитку, стрес, депресія, зниження настрою, емоційна нестійкість, імпульсивність емоційних реакцій, переживання емоційного відкидання іншими людьми, почуття самотності, міжособистісні конфлікти, незадоволеність сімейними відносинами, підвищена тривожність, страхи, фобії, негативна «Я-концепція», низька самооцінка.

Як можна побачити з наведеного списку, більшість таких показань відповідають стану людини, яка знаходиться в стані «стресу мегаполіса». Однак для проведення спеціалізованої арт-терапії людина повинна звернутись до психолога, виділити спеціальний час для відвідування групової терапії – тобто прикласти певні зусилля для визнання своєї проблеми, що може викликати додатковий емоційний дискомфорт. Однак для заняття практикою handmade не потрібно звертатися до спеціалістів з психології, але терапевтичний ефект може бути не набагато нижчим за професійну арт-терапію.

Доведено [173], що рукоділля в цілому благотворно впливає як на фізичне, так і на психічне здоров'я. В першу чергу, це ручна праця – дія руками, і тримаючи, наприклад, голку з ниткою, людина активізує нервові

закінчення на пальцях, що позитивно впливає на загальний стан здоров'я. Практика handmade допомагає при нервовій перевтомі, головних болях, підвищеному тиску; заняття подібними видами творчості рекомендується при гормональних порушеннях, хворобах серця і нирок, це знімає хвилювання, роздратування, головний біль.

При реалізації будь-якої практики handmade поліпшується робота нервової системи, підвищується рівень психічних процесів. Це означає, що розвивається уважність, зосередженість, поліпшуються процеси мислення, пам'ять, координація, уява.

В психологічному плані практика handmade є потужною психотерапією. Коли людина прагне досягти прекрасного, художньо естетичного результату, та потім демонструє його, отримуючи позитивні коментарі – людина підвищує свою самооцінку. Також багато видів практики handmade містить в собі монотонні, однотипні рухи (наприклад – вишивка, плетіння, плетіння з лози тощо), що вводить людину в стан, дещо подібний до медитативного. Такий стан допомагає психіці боротися зі стресами повсякденного життя.

Практика handmade активізує праву півкулю мозку, творче, нестандартне мислення і розвиває художній смак. В процесі роботи людина вчиться поєднувати кольори, фактури та матеріали; вирішує задачу підбору потрібної техніки виконання виробу. Після підготовки матеріалів і вибору техніки виготовлення людина приступає до створення речі. Цей процес дозволяє відволіктися від багатьох проблем. Коли творчий процес закінчений, людина отримує задоволення від того, що створили предмет своїми руками, а особливо – від повної закінченості роботи, що дуже важливо в умовах сучасної організації виробництва, коли людина найчастіше виконує деякі технологічні окремі операції, але не має змоги виготовити річ повністю, «від початку до кінця».

З точки зору здоров'я фізичного тіла, то практика handmade, як і будь-який творчий процес, позитивно впливає на організм людини в цілому. Вона

нормалізує серцевий ритм, розслаблює м'язи, знімає нервову напругу, приводить в норму гормональний фон.

Впливає на розвиток практики handmade й прискорений темп життя. Темпом життя називають швидкість чергування в житті різних справ і подій. З середини ХХ ст. вчені (С. Мілгрем, Дж. Готтем) починають піднімати питання про психологічні особливості мешканців великих міст (мегаполісів). Американський дослідник С. Мілгрем виділив наступні психологічне особливості поведінки людини в мегаполісі:

1) Рольова поведінка: тенденція жителів великих міст взаємодіяти один з одним у вузьких функціональних рамках («покупець», «продавець», «клієнт», «агент» і ін.), не виходячи за рамки поведінки і відносин, запропонованих роллю; навіть в цих вузьких рамках час взаємодії і обсяг уваги, що приділяється кожному контакту, зменшується; перевага віддається поверхневим формам контакту між людьми.

2) Еволюція норм поведінки в бік невтручання в чуже життя, знеособленості і відчуженості контактів. Подібні норми формуються у відповідь на окремі перевантаження, часто пережиті людиною, але зберігаються і перетворюються в звичні способи реагування. Підсумком стає обмеженість моральної та соціальної залученості в життя інших людей: відмова проявити участь до потреб іншої людини, відмова в проханні про допомогу.

3) Психологічна вразливість, почуття незахищеності. Наслідком є те, що для жителів великих міст в порівнянні з маленькими при контактах з незнайомими і малознайомими людьми характерно менша дружелюбність і велика підозрілість.

4) Зміни когнітивних процесів: зневага до інформації, яка не є першочерговою, призводить до нездатності запам'ятовувати обличчя переважної більшості людей, яких житель мегаполісу бачить протягом дня, і до зменшення рівня спілкування з людьми, контакти з якими регулярні (сусіди по будинку, продавці в найближчому магазині).



5) Загострення конкурентної боротьби за дефіцитні технічні засоби та послуги: штовханина в метро, пробки, черги тощо.

6) Анонімність більшості контактів, яка звільняє від виконання соціальних норм, сприяє формуванню почуття відчуження і відірваності від людей. [195]

Такий ритм життя має й певні особливості. По-перше, людина постійно зайнята. Коли людина постійно зайнята якоюсь діяльністю, у неї менше часу думати про неприємні речі. По-друге, умови мегаполісу надають численні можливості. Багато жителів мегаполісу працюють на двох чи більше роботах, що дає можливість отримувати постійний дохід. По третє – це відчуття потрібності суспільству. Постійна зайнятість дозволяє людині вірити, що вона приносить певну користь суспільству і є значущим для нього.

У соціальному напрямі однією з найбільш актуальних функцій практики handmade є екологічна. Проблема екологічного способу життя стає важливою вже в середині ХХ ст. при активному розвитку міст та технологій. Однак останні десять років (10-ті рр. ХХІ ст.) ця проблема експонентарно актуалізується [72]. Зміни клімату, глобальні природні катастрофи, проблеми переробки та утилізації сміття, проблема забруднення повітря є відчутними для кожного мешканця великого міста [2]. Одним з наративів стосовно екологічного способу життя є концепція 3R, що представляє собою акронім з англійської мови reduce, reuse, recycle.

Вперше цей термін, в дещо іншій інтерпретації, був вперше запропонований У. Расселом і Р. Берчем в трактаті «Принципи гуманної методики експерименту» (1959 р.), та мав значення reduction, refinement and replacement — скорочення, удосконалення та заміни по відношенню до експериментування на лабораторних тваринах [169]. Нині принцип 3R є загальноприйнятим світовим стандартом, що дозволив отримати новий науковий досвід в галузі створення альтернатив і значною мірою скоротити кількість використовуваних лабораторних тварин. Однак концепція 3R по відношенню до лабораторних тварин була вживаною в вузькому колі

професіоналів. Згодом під цією концепцією стали розуміти більш розповсюджений акронім *reduce, reuse, recycle* – зменшення обсягів товарів, повторне використання, переробка.

Зменшення кількості речей, що купує людина, є однією з основ концепції 3R. Мінімізація речей у повсякденному житті, позитивно впливає на екологічний простір. Також це має вплив на особистісний простір людини, «розвантажує» його. Крім того, коли людина вирішує скоротити споживання, вона реалізує процес самопізнання – вирішує, які самі речі їй потрібні, від яких вона може відмовитись, які речі та придбання приносять людині справжнє задоволення та чому саме.

Повторне використання (*reuse*) – це використання предметів вжитку та матеріалів, які неможливо використовувати за прямим призначенням. Саме цей напрямок широко розповсюджений у сучасному мистецтві та побуті. Слід зазначити, що в рамках концепції суспільства вражень повторне використання обумовлено саме екологічними ідеями та/або особистісними мотивами (наприклад – «продовжити життя» улюбленій речі, з якою пов'язані певні спогади, події). Повторне використання, яке обумовлене побутовою необхідністю, доцільніше віднести до традиційного ремесла або рукоділля.

Переробка (*recycle*) є найменш затребуваним аспектом концепції 3R. В першу чергу це пов'язано зі складністю переробки як технологічного процесу. Переробка вимагає специфічних технічних засобів та великих витрат енергетичних ресурсів і в рамках екологічного підходу може бути адекватно реалізована в умовах великого виробництва.

Завдяки концепції 3R практики *handmade* дозволяють людині, яка вирішила скоротити споживання, придбати або створити власноруч саме ті речі, які відповідають її внутрішній сутності настрою, самопочуттю та справді приносять задоволення. Крім того, вироби *handmade*, здебільшого, створені з якісних матеріалів, строк експлуатації яких вище, ніж у речей масового виробництва. Також речі, які створені власноруч, придбані чи

отримані у подарунок мають свою історію, морально мають більшу цінність на противагу товарам масового виробництва.

При повторному споживанні в рамках handmade практик людина реалізує самопізнання, актуалізує спогади та відчуття, надає «друге життя» речам та предметам. Крім того, відбувається процес творчої самореалізації та самоактуалізації, який виражається в авторському, творчому доробку людини.

В умовах нестабільної економічної та ментальної напруженості, однією з важливих функцій handmade практик стає економічна. Створення та продаж товарів handmade поступово стає формою самозайнятості, причому тенденція набуває популярності в усьому світі. Загальна тенденція підтверджується зростаючою кількістю вебінарів, лекцій, тренінгів, майстер-класів, що присвячені організації бізнесу зі створення та реалізації предметів handmade.

Так, портал «БізнесКлуб» перелічує такі переваги handmade бізнесу: поліваріантність для реалізації творчих задумів; постійний та зростаючий попит на handmade товари; унікальність речей, що є одним з головних факторів популярності цих виробів; велика націнка на унікальні вироби; мінімальні стартові затрати.

Крім того, однією з переваг є можливість реалізації handmade виробів за допомогою мережі інтернет. Це знижує витрати на аренду торговельного приміщення, оплати комунальних послуг, зарплатні тощо. Однак цей вид бізнесу вимагає специфічних знань щодо реклами в умовах мережі інтернет, бухгалтерського супроводження, відправлень замовлень тощо.

Аналіз цього питання не буде повним без розгляду втілення практики handmade у процес формування культурних кодів. Важливою складовою поля культури в межах національної культури є культурний код. Насамперед слід зазначити, що ця дефініція ще немає сталого енциклопедичного визначення. Причиною цього, першу чергу є відносна новизна поняття. Взагалі поняття «код» означає систему законів та правил преобразування, зберігання та передачі інформації, «універсальний спосіб відображення інформації під час

її зберігання, передавання та обробки у вигляді системи відповідностей між елементами повідомлень і сигналами, що за їхньою допомогою ці елементи можна зафіксувати» [106, с. 492]. Першою кодовою системою є мова, тому вперше проблематика культурного коду була актуалізована в полі лінгвістичних досліджень. В 70-х рр. ХХ ст. Р. Якобсон вперше зазначає, що структура будь-якої національної мови містить певну кількість знаків які виступають зрозумілим кодом для носія мови. Згодом М. Лотман розвиває цю думку та розробляє культурологічний підхід, основою якого є уявлення культури як знаково-семіотичної системи. Автор представляє семіосферу як «генератор інформації», а культуру, відповідно – як генератор структурності, причому найбільш потенційної силою, яка структурує сенси, є мова, яка є засобом вираження культурних сенсів.

Лінгвіст Ф. де Соссюр в своїх мовних дослідженнях виділяє коди в різноманітних культурних текстах. Слід зазначити, що де Соссюр визначав тексти як культурні явища, що несуть інформацію та сенс, зрозумілі носію культури. В такому випадку культурний код – це «тканина тексту культури», знако-символьна система, сенси яких людина постійно зчитує [121].

Французький дослідник культури та філософ М. Фуко вперше перейшов межу лінгвістичних досліджень та наблизився до формулювання поняття культурного коду. Він визначав його основу як відносини у світі речей. Особливістю є образна форма символу, його відношення до місця (контексту), подібності, симпатії або зіткнення з іншим символом [136]. Змальовуючи рівень значення культурних кодів в житті людини, дослідник зауважує: «основні коди будь-якої культури, що керують її мовою, її схемами сприйняття, її обмінами, її формами вираження та відтворення, її цінностями, ієрархією її практик, відразу ж визначають для кожної людини емпіричні порядки, з якими він матиме справу і в яких орієнтуватиметься» [136, с. 37].

Як зазначає українська дослідниця А. Кліменкова, трансформація інформації в умовах соціуму відбувається значною мірою під впливом культури, саме тому у суспільній системі ми переважно маємо справу з

культурними кодами [Кліменкова, культ. код]. Дж. Фіске визначає культурний код як систему знаків, які керуються правилами, поширеними серед представників певної культури, і «яка призначена для генерації та циркулювання сенсів у цій культурі та для цієї культури» [175]. Сенси, в свою чергу, як зазначає Р. Вагнер, «є утворюючою і організуючою силою культурного життя» [216].

Культурний код додає знаку додаткові (конотативні) значення, які не були притаманні знаку поза полем культури. Наприклад, тріада «квартира – дача - автомобіль» як характеристика заможного життя в радянський період. Таким чином, культурний код збагачує знак додатковими сенсами, а в деяких випадках формує до певних сенсів ціннісне ставлення. СENS, який стає об'єктом ціннісної орієнтації, повинен бути внесеним в аксіологічне поле. Критерієм такого розташування є саме культурний код, який дозволяє за певними критеріями виділити такий об'єкт поміж іншими. Це відбувається через створення пов'язаного з ним емоційного образу. Згідно з К. Рапаєм, засвоєння індивідом культурного коду, «проникнення» його в індивідуальну свідомість супроводжується виникненням особистісно значущої емоційної асоціації [199].

Культурні коди традиційно створювались в середовищі поля культури певного етносу чи нації; це процес створення культурного тексту. Особливу увагу дослідник приділяв проблемі того, що такий культурний текст може бути прочитан як в контексті тієї культури, в полі якої він був створений, так й в інших контекстах. За У. Еко, культурний код актуалізується тоді, коли здійснюється перехід від світу сигналів до світу сенсів. Під кодом, в такому випадку, розуміються форми, що організують зв'язок людини зі світом інформації, зі світом ідей, образів та цінностей цієї культури [49].

Кінець ХХ – поч. ХХІ ст. є періодом докорінних змін культурного нарративу в межах європейського локусу. В першу чергу це пов'язано зі стрімким розвитком інформаційних технологій та засобів комунікації. Починають активізуватися процеси глобалізації у всіх сферах життя. Фактор

глобалізації, в свою чергу, «стає своєрідним міфогенним простором для осмислення мультикультурних процесів, які відбуваються в сучасному просторі культуротворення» [5, с. 185].

В таких умовах актуалізується проблематика функціонування соціокультурних явищ, виникнення та активний розвиток яких відноситься до класичного періоду. Серед цих явищ є декоративно-ужиткове мистецтво, що виступає історично однією з перших форм художнього осмислення реальності.

Стрімкий розвиток науки та, як наслідок, технологій, що відбувся наприкінці 60-х рр. ХХ ст. (четверта науково-технічна революція) призвів до докорінних змін в промисловості та економіці. Масштабне виробництво перестало бути суто національним; продовжувався розвиток та модернізація транснаціональних корпорацій, які включали в себе як виробничі потужності, так й енергомережу. Зміна виробничої парадигми спонукала до зростання рівня трудової міграції, «відкрила кордони». Крім того, наукові розвідки того часу починають характеризуватися масштабними дослідженнями, які можливі тільки в умовах міжнародних груп. Глобалізація стає загальносвітовою тенденцією.

При активній трудовій міграції та мобільності культурні наративи переносяться на інший субстрат. Відбувається своєрідне «змішування» культурних кодів, в першу чергу на повсякденному рівні. Водночас, завдяки принципам суспільства споживання, розповсюдженню інформаційних технологій та під впливом масової культури починає формуватись глобальні культурні наративи. Трансформація соціокультурного поля європейського локусу в постіндустріальному суспільстві відбувається шляхом формування глобальної спільноти в єдиний інформаційний простір. Викликом стає збереження та розвиток національних культурних кодів, які через свою специфічність можуть не витримати конкуренції з уніфікованою масовою культурою, зрозумілою більшості.

Як було зазначено раніше, практика handmade є новітньою формою побутування декоративно-ужиткового мистецтва. Її поява та розвиток обумовлені, в тому числі, широким розповсюдженням інформаційних технологій. Передача нових технологій, технік та творчих ідей відбувається переважно через мережу інтернет. Побутування цієї практики в суспільстві вражень, в соціокультурному полі якого йде зміщення акценту з попиту на товар на попит послуг та вражень, також є стимулом її розвитку.

Основою формування практики handmade є умови життя, які характерні для сучасного європейського локусу: високий рівень урбанізації та пов'язані з ними концепти «стилю життя» та «вільного часу» і широке впровадження в побут інформаційних технологій.

По відношенню до семантичних одиниць, які використовуються в рамках практики handmade, то, завдяки генетичній приналежності до декоративно-ужиткового мистецтва, вони в переважній більшості базуються на культурному кодї, який сформувався на базі народної творчості та реалізовувався в рамках традиційних ремесел. Так, українське писанкарство (декоративна практика створення обрядових пасхальних яєць) розвивалось як вид декоративно-ужиткового мистецтва. Система знакових кодів в писанкарстві на думку дослідників (В. Манько, І. Вах, А. Щербань та ін.) починає складатись в період бронзового віку, бере свій початок в трипільській культурі та остаточно формується в середині XVI ст. Слід зазначити, що орнаментальний комплекс є одним з відображень світогляду, ціннісних та міфологічних категорій притаманних українському народу, тому знаковий код зберігається на обрядових та повсякденних предметах, які відносяться до різних видів декоративно-ужиткового мистецтва: писанках, вишивці, хатніх та побутових розписах, прикрасах та ін. В рамках практики handmade майстри широко використовують прадавні орнаменти, як в їх традиційному вигляді, так й переосмислюючи їх. Згідно з опитуванням, яке здійснив Інститут соціальної і політичної психології НАПНУ спільно з Асоціацією політичних психологів України у період з 21 листопада по 30

листопада 2018 р, серед символів України опитувані назвали національне вбрання й вишиті рушники – 62,3% респондентів [132].

Дослідник Ч. Пірс виокремлює певну групу символів, які репрезентують об'єкт на основі матеріальної форми [91]. Причому зв'язок символічного значення та матеріального об'єкту не є прямим та носить конвенціональний характер. Наприклад, традиційний орнамент рушникової вишивки може бути використаний в оздобленні архітектури, автомобіля тощо. Як зазначає Л. фон Берталанфі, «за винятком безпосереднього задоволення біологічних потреб, людина живе не у світі речей, а у світі символів» [161].

Водночас, в рамках практики *handmade*, майстри виробляють ідеї, які стають глобальними. Представники інтернет-спільноти, що формується в рамках постіндустріального суспільства, існують в середовище культурного коду, який зрозумілий всім учасникам спільноти поза національної приналежності. Прикладом може слугувати розповсюдження ідеї ляльки тільди, вальфдорської ляльки, нетрадиційного використання принципів традиційного розпису, інтеграція в сучасні інтер'єри непритаманних елементів інших культур (напр. котацу, традиційні символи китайської культури) тощо.

Тим не менш, навіть глобальні творчі ідеї несуть в собі «відзеркалення» особистості автора, а за їх посередництвом – й культурних особливостей певного народу. Таким чином, значущі культурні коди окремої нації стають надбанням глобального суспільства. Як приклад можна навести онлайн майстер-класи з традиційного українського писанкарства, в яких одночасно брали участь представники п'ятнадцяти країн. При виконанні однотипного завдання під контролем майстра, учасники, що реалізовували особистий творчий потенціал, отримували різні результати, адаптуючи український культурний код як до глобальної, загальнозрозумілої семантичної системи, так і до локальної, рідної для автора системи культурних наративів.



Таким чином, процес формування глобального постіндустріального суспільства провокує виклики щодо збереження національного культурного коду. В цих умовах практика handmade виступає як один з інструментів творення нової соціокультурної реальності. Водночас саме в рамках практики handmade національний культурний код зберігається та адаптується в культурному полі нової реальності. В ситуації, коли існують ризики втратити національні культурні особливості, інструменти, які здаються фактором загрози – можуть стати інструментами збереження та адаптації культурного коду в глобальній спільноті.

### **3.3 Поліваріативність побутування практики handmade в сучасному просторі культури**

Однією з трьох складових частин внутрішньої структури практики handmade, як зазначено вище, є ремесло. З моменту зародження ремесло позиціонувалось як заняття, яке спрямовано на виготовлення необхідних в повсякденному користуванні речей. Хатне виробництво є першою стадією історичного розвитку ремісництва.

При другому великому суспільному поділі праці [196, с. 158 – 160] ремесло відокремлюється від землеробства, що закладає основу економічної та культурної пропорційності між містом та селом: село стає осередком землеробства та традиційності, натомість місто – ремісництва та інновацій. Таким чином, розвиток виготовлення предметів вжитку як культурної практики набуває двох векторів розвитку. З одного боку, це ремісництво на продаж в умовах міста, з іншого – дрібне хатне виробництво для власного споживання зберігається в умовах села. В рамках дрібного виробництва на продаж розвиваються художні ремесла – «дрібне виробництво художніх виробів, що базується на ручній техніці при відсутності внутрішньовиробничого поділу праці. Головною ознакою є виготовлення виробів на замовлення споживача. Художні ремесла сягають

давніх часів і в своєму розвитку пройшли різні суспільно-економічні формації» [4, с. 25–104]. Домашнє дрібне виробництво предметів побуту для власного споживання формується у вигляді гендернозорієнтованих груп ремесел – «чоловічих», які пов'язані з роботою з деревом, залізом, дрібним ремонтом та жіночих, для яких історично формується назва «рукоділья» (ткацтво, шитво, вишивання, в'язання, писанкарство, виготовлення ляльок, традиційний хатній розпис тощо). Слід окремо зазначити, що кулінарне мистецтво, хоча й має ознаки ремісництва (дрібне виробництво, відсутність поділу праці, використання простих інструментів та матеріалів) не входить до категорії ремесел. В сучасному полі культурі європейського локусу в англomовному середовищі щодо кулінарних виробів, що створені власноруч використовується поняття «craft».

Наприклад, вишивання (один з найдавніших видів декоративного мистецтва, в якому орнаментальне та сюжетне зображення на тканині, шкірі, повсті виконується різними ручними або машинними швами. Виникло з появою шитва на примітивному одязі людини кам'яного віку [42]) після виокремлення ремесла розвивалось в трьох соціокультурних осередках. В якості хатнього рукоділья, переважно в умовах села, коли жінки оздоблювали вишивкою одяг для себе та своєї родини. В таких умовах зберігався більш консервативний підхід до вибору орнаментальних комплексів, превалювала традиційність.

З розвитком соціальних відносин формуються нові верстви: аристократія та, згодом, буржуазія. В рамках нових соціокультурних умов в середині вищих прошарків встановлювались певні регулятивні правила. Так, для жінки, яка належала до вищих прошарків суспільства заняття господарством, музикою, малюванням та рукодільям були соціально схвальними. В таких умовах вишивання, яке залишалось, по суті, хатнім дрібним виробництвом, розвивалось інакше, ніж в умовах села: більш відповідало модним тенденціям, ставало менш традиційним, однак не

розвивалось настільки активно, як в умовах професійної ремісничої зайнятості.

У вигляді професійної діяльності вишивання розвивалось в умовах міста. Крім традиційних орнаментальних комплексів вишивальниці виконували замовлення на оздоблення одягу та предметів побуту для різних верств населення з урахуванням модних тенденцій. Якщо довгий час одяг селян та вищих верств населення був за кроєм та принципам оздобленням подібний та відрізнявся тільки якістю тканини, то з розвитком буржуазного прошарку мода у вищих верств населення стає більш глобалізованою, набуває все менше національних рис. Відповідно, орнаментальні комплекси для вишивання містять в собі все менше національного культурного коду, стають наднаціональними. Після широкого засвоєння техніки книгодрукування взірці орнаментів та сюжетів для вишивки стали видавати регулярно; перша зафіксована на сьогоднішній час збірка зразків узорів для вишивання має датування 1527 р., м. Кельн за авторством П. Квінті.

Ще одним соціокультурним осередком розвитку вишивання стають жіночі монастирі. В них формується новий кодекс як сюжетів, так й технік. Сюжетний кодекс монастирського вишивання зорієнтований здебільшого на біблійні сюжети. З точки зору технології виникають давньоруське лицеве шитво, гаптування (вишивка за допомогою золотого/срібного дроту), активно розвивається з XIII ст. вишивання бісером, який в речах побутового призначення набуває широкого розповсюдження тільки з поч. XVI ст.

Таким чином, на прикладі вишивання можна побачити що певний вид ремісництва може мати різноманітні вектори розвитку в неоднакових соціокультурних умовах навіть в єдиному хронотопі.

Традиційними видами рукоділля як художньої практики, перелік яких формувався протягом століть є: шиття, вишивання, в'язання, ткацтво, клаптеве шиття, декоративний розпис (в тому числі – хатній) [4]. Згодом, з

розвитком технологій та появою нових, більш доступних матеріалів, виникають витинанка, аплікація, квілтинг, виробництво штучних квітів, плетіння та вишивка бісером, декупаж, орігамі, мереживо, макраме. Розповсюдження багатьох видів рукоділля відбувалось завдяки культурному обміну. Так, у Середні віки в Китаї розповсюджувалась техніка прикрашання меблів паперовими орнаментами. На поч. XVII ст. такі меблі («шинуазри») стають популярними серед буржуа. Техніку декупажу засвоюють ремісники Венеції. Поступово вона стає популярним видом рукоділля, а з кінці XVII ст. на теренах Європи декупаж функціонує й як вид ремісництва, так й вид жіночого рукоділля.

Серед видів ремісничих практик широко розповсюджуються малювання (у період Нового часу виникає станковий живопис), декоративний розпис (як предметів побуту, так й хатній розпис, олфрейні роботи, фрески, розпис декоративних тканин тощо), мозаїка (мала та велика форма), вітраж, випалювання (по дереву, шкірі, тканини, гаряче тиснення), художня обробка металу (ювелірна справа, чеканка, декорування озброєння тощо), художня обробка шкіри, килимарство, художнє різьблення, скульптура (мала та велика форма, об'ємна скульптура, барельєф тощо), керамічна флористика.

Сфери побутування художніх ремесел і рукоділля охоплюють всі сфери повсякденного буття, включають в себе всі види матеріалів, які людина використовує для створення речей повсякденного вжитку. Крім того, намагання людини виразити емоційний компонент в значущих сферах буття вводить декоративно-ужиткове мистецтво в сферу сакрального, в якій предмети художнього ремесла та рукоділля починають грати значущу роль. «Ефективність впливу мистецтва на особистість характеризується рівнем індивідуального осягнення духовних цінностей, їх перетворенням у неповторний внутрішній світ людини» [75]. Ритуальний одяг та речі, предмети релігійного культу, специфічні предмети домашнього вжитку тісно вбудовані в поле культури.

Практика handmade як новітня форма побутування декоративно-ужиткового мистецтва включає в себе всі види художнього ремесла та рукоділля. Крім того, в її рамках з'являються нові види, поява яких зумовлена новими матеріалами, побутовими інструментами, які стають більш складними та, водночас, доступними, більш активним культурним обміном в умовах глобалізованого суспільства, доступністю інформації, можливості навчання онлайн.

В практиці handmade можна спостерігати два базових вектора розвитку. Один з них спрямований на зберігання традиційних технік, підходів, використанні автентичних матеріалів, розумінні та передачі сенсів, традицій і ритуалів стосовно певних категорій речей. Така тенденція найчастіше стосується сакралізованих речей, які займають важливий кластер в полі національної культури, пов'язані з «корінням народу». Наприклад, орнаментальний знаковий код української народної традиційної вишиванки, лялька-мотанка, ритуально-обрядові рушники, скатертини, традиційна флористика (виготовлення дідуха, вінків, декору до т. зв. «Зелених свят» тощо). Майстри handmade приділяють увагу матеріалам тканин, використанню певних інструментів (заборона різати тканину для виготовлення ляльки-мотанки), ритуалам в процесі виготовлення (вишиванку треба починати вишивати у п'ятницю).

Другий вектор розвитку спрямовано на модернізацію, актуалізацію та «осучаснення» традиційних ремесел та рукоділля. Слід звернути увагу на те, що такий вектор не є суто новітнім. Ремісництво в рамках професійного спрямування активно використовувало новітні досягнення технології, а в рамках міського хатнього виробництва запроваджувались актуальні модні тенденції. В наш час майстри handmade широко залучають новітні матеріали, прийоми змішування технік та підходів, актуалізують сакральні значення в новому звучанні.

Вважається, що саме в цьому спрямуванні розвитку практики handmade використання орнаментального культурного коду може сприяти

збереженню національної культури та її осучасненню. Адаптація національного орнаменту до актуальних предметів побуту допомагає формуванню побутового середовища, в якому ці елементи є органічними, сприймаються як необхідний та звичний елемент візуальної складової. В рамках практики handmade створюються набори станкового мистецтва в національному стилі («картини за номерами», майстер-класи патріотичного живопису), пропонуються актуальні предмети одягу та повсякчасного користування з осучасненими елементами національного (футболки з поліграфією з елементами народної вишивки, чохли для телефонів, ноутбуків, взуття з вишивкою або тисненням, пояси, крайки, платки тощо). Такі предмети, при достатньому рівні художнього осмислення, виглядають сучасно, привабливо та цікаво не тільки для українців, але й для представників інших культур.

Актуалізація в рамках практики handmade відбувається і в рамках тих народних ремесел, які вважались сакралізованими. Наприклад, використання традиційних трипільських орнаментальних комплексів та кольорової гами при виготовленні писанок є новітнім осмисленням двох різних культурних паттернів. Теж саме можна сказати про технологію травлення на яйці з кольоровою шкаралупою, виготовлення т. зв. «монастирських писанок» технікою наскрізного свердління та розпис яєць видів птахів непритаманних українській традиційній культурі: страуса, перепілки, цесарки (Додаток Д, іл. 1 – 2).

В рамках цього спрямування широко розповсюджується нетрадиційне використання традиційних технік: вишивка на взутті, ізоніть (створення зображення за допомогою ниток, які натягуються поміж закріплених в певному порядку цвяшків), створення іграшок з нетрадиційним наповнювачем (кава, чай тощо) або з непритаманних матеріалів (наприклад, старий одяг, причому метою створення такої іграшки часто виступає мета збереження спогадів).

Третій вектор розвитку передбачає широке застосування новітніх матеріалів та технік, які стали доступними для широких верств населення завдяки розвитку науки, промисловості та високих технологій. Так, вітражний розпис (техніка, яка імітує правдивий вітраж або техніку Тіффані) став доступним та набрав популярність при масовому високотехнологічному виробництві спеціалізованих фарб та супутніх матеріалів і інструментів (розчинників, лаків, пензлів зі спеціалізованого волокна тощо).

Окремо слід означити практики, які пов'язані з використанням високих технологій та віртуального світу. Рівень розповсюдження таких практик ще є не досить високим. Так, дискусійним є питання щодо залучення до практики handmade віртуального моделювання предметів декоративно-ужиткового мистецтва та реалізація проектів за допомогою 3D-принтера. З одного боку, рівень технічної обізнаності та освіти невинно зростає, тому використання спеціалізованих програм моделювання стає навичкою, яку може засвоїти майже кожен користувач ПК.

Таким чином, в рамках практики handmade можна виділити два вектори розвитку. Перший пов'язан з поглибленим вивченням традиційних ремесел та рукоділля, збереження традиції виготовлення предметів декоративно-ужиткового мистецтва в їх полі, поглиблення знань про значення та застосування культурних орнаментальних кодів. Другий вектор – це осучаснення, актуалізація та інноваційні підходи в рамках певних ремісничих та рукодільних технік із залучення нових технологій, інструментів, матеріалів. Другий вектор розвитку більше зорієнтований на глобальне суспільство, залучає в себе не тільки національний, але й всесвітній досвід.

## Висновки до розділу

1. Підґрунтям формування практики handmade є умови життя, які характерні для сучасного європейського локусу: високий рівень урбанізації та пов'язані з ними концепти «стилю життя» та «вільного часу» і широке впровадження в побут інформаційних технологій.

2. Практика handmade має певні особливості, які відрізняють її від інших практик декоративно-ужиткового мистецтва, а саме – розвиток ідей та передача досвіду відбувається переважно по новітньому каналу комунікації (мережі інтернет), морально-емоційна складова виробу («історія предмету») превалює над ужитковими якостями, відбувається комерціалізація індустрії handmade (випуск великими виробниками «наборів», які містять детальну інструкцію та все необхідні матеріали для отримання готового, закінченого виробу).

3. В рамках концепції суспільства вражень практика handmade актуалізується як в суспільному культурному полі, так й в репрезентації особистісного.

4. В рамках особистісного напрямку практики handmade допомагають забезпечити самопрезентацію людини як окремої особистості, так й, водночас – надати психологічну підтримку людині, знизити тривожність, посилити відчуття стабільності.

5. У суспільному контексті реалізація практики handmade відбувається у межах нарративу соціальної відповідальності, що проявляється, головним чином, в екологічному (3R-підхід) та економічному (поле індивідуальної зайнятості) спрямуваннях.

6. Загальновизначеного лінгвістичного визначення поняття «практики handmade» не існує. За ним – це прикметник, який поступово, в процесі функціонування, стає іменником.

7. Поліваріативність побутування практики handmade в сучасному дискурсі обумовлюється двовекторністю її розвитку, який спрямован, з



одного боку, на збереження традиційних ремесел та рукоділ, а з іншого – їх новаційним розвитком та актуалізацією в полі культури.

8. Вважаємо доречним надати наукове визначення handmade практики через його структуру. Таким чином, практика handmade – це галузь людської діяльності, яка знаходиться на перетині трьох областей: декоративно-ужиткового мистецтва, ремесла та хобі.

9. Основні висновки і положення розділу викладено в публікаціях автора [109], [112].

## ВИСНОВКИ

У дисертаційному дослідженні вперше концептуалізується практика handmade як поліструктурна соціокультурна реалізація декоративно-ужиткового мистецтва в умовах сучасності.

1. Окреслено проблемне поле та стратегії культурологічного осмислення практики handmade. Показано, що поліструктурність явища вимагає для такої міждисциплінарної дисертаційної роботи культурологічного підходу з використанням системного принципу, який реалізується через соціокультурний і структурно-функціональний підходи. Результати аналізу наявних наукових праць та джерел свідчать про недостатній ступінь наукової розвідки практики handmade, а саме: низький рівень розробленості понятійно-категоріального апарату в окресленому проблемному полі, відсутність аналізу, який виявляє генетичний зв'язок практики handmade з прийдешніми соціокультурними та мистецькими практиками, визначає культурні функції практики handmade.

В ході розвідки була простежена історична ретроспектива розвитку декоративно-ужиткового мистецтва та її детермінованість з соціальними умовами різних хронотопів.

2. Встановлено, що декоративно-ужиткове мистецтво є первинним проявом художньої рефлексії світогляду за допомогою матеріальних носіїв (предметів). В даному випадку світогляд та умови його розвитку є базовою змістовною одиницею, детермінованою з соціокультурними умовами певного хронотопу.

3. Визначено, що практика handmade є новітньою формою реалізації декоративно-ужиткового мистецтва. В умовах сучасного хронотопу, географічні межі якого окреслені європейським локусом, практика handmade є органічним виявом побутування художньо-прикладних практик.

4. Встановлено, що виникнення нової форми побутування декоративно-ужиткового мистецтва зумовлено такими соціокультурними умовами, які

з'являються наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст., а саме: зростанням рівня урбанізації та глобалізації в рамках європейського локусу, підвищення питомої ваги високих технологій в виробництві, та, як наслідок – зміни умов праці та законодавства, що створює нові обставини трудових відносин (збільшення частки вільного часу, формування законодавства щодо вільного графіку роботи, дистанційна робота), зміна суспільної парадигми в бік «суспільства вражень», впровадження новітніх інформаційних технологій в побут. Подібні інновації змінюють темп, стиль та ментальність населення великих міст, провокують формування нових умов як у робітничій, так і в дозвіллевій сфері.

5. Доведено, що практика handmade має певні особливості, детерміновані з соціокультурними умовами. Розповсюдження ідей відбувається здебільшого за посередництвом мережі інтернет. Культурні коди, які використовуються практикою handmade, мають як національні (локальні), так й глобальні нарративи. В межах практики handmade ужитковість предметів є зниженою у порівнянні до декоративного та морально-емоційного навантаження. У функціональному полі практики handmade актуалізуються функції, спрямовані на реалізацію, в першу чергу, соціокультурних завдань: психологічна (в ролі арт-терапії), виховна (яка проявляється в актуалізації та переосмисленні національних культурних кодів, їх розповсюдження та створення таким чином позитивного образу країни), комунікативна (яка реалізується у вільному спілкуванні майстрів handmade в мережі інтернет, вивченні локальних культурних кодів інших країн та сприйнятті глобальних культурних кодів), екологічна (яка виявляється в практиці handmade в вигляді принципу 3R).

6. Визначено, що проблемне поле практики handmade формується на перетині декоративно-ужиткового мистецтва, хобі та ремесла. Психологічний аспект у якості дозвіллевої діяльності практика handmade реалізує через практику хобі. Інструментально-технологічний аспект та базовий перелік

способів реалізації (вишивка, килимарство, писанкарство, в'язання, декупаж, народна та авторська іграшка тощо) есплікується через практику ремесла.

7. Досліджено, що поліваріативність побутування практики handmade в сучасному дискурсі зумовлено її внутрішньою структурою, яка містить ремасло як один з базових елементів. Поліструктурність ремесел та рукоділля зумовлюють багатоманітність практики, розвиток та актуалізація якої на сучасному етапі проявляється у двох векторах – збереження традиційного компонента та інноваційність.

Таким чином, в культурному полі handmade є не тільки суто технічною практикою, спрямованою на виготовлення предметів декоративно-ужиткового мистецтва. Питомої ваги в структурі практики handmade займають психологічні та соціокультурні виміри; актуалізація, переосмислення та інтенсивне розповсюдження культурних кодів різного рівня формують як позитивний образ країни-походження, так й глобальну систему культурних кодів.

Перспектива подальших наукових досліджень полягає у актуалізації окремих соціокультурних функцій практики handmade в різних культурах, дослідження впливу практики handmade на різні вагомні галузі життя – екологічну, економічну тощо. Уявляється актуальним подальше наукове осмислення специфіки побутування практики handmade в культурному просторі України.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/> (дата звернення : 23.07.2022).
2. Алексієвець М. Розвиток екологічного руху в контексті національно-державного відродження України (кін. 80-х – 90-і рр. ХХ ст.). URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Aleksiiievets\\_Mariia/Rozvytok\\_ekolohichnoho\\_rukhu\\_v\\_konteksti\\_natsionalno-derzhavnoho\\_vidrozhennia\\_Ukrainy.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Aleksiiievets_Mariia/Rozvytok_ekolohichnoho_rukhu_v_konteksti_natsionalno-derzhavnoho_vidrozhennia_Ukrainy.pdf) (дата звернення : 24.11.2022).
3. Антонович Є. та ін. Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч... : колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань. Київ : Родовід, 1996. 328 с.
4. Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів, 1992.
5. Ареф'єва А. Глобалізаційні процеси в культурі сучасності // Гілея : науковий вісник : зб. наук. пр. 2019. № 116 (1). С. 185 – 189.
6. Арістотель. Метафізика (Філософія). Київ : Темпора, 2002. 848 с.
7. Арістотель. Поетика. Київ : Мистецтво, 1967. 142 с.
8. Аршава І., Кулешова Т. Психологія мистецтва: проблеми та перспективи. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/228876369.pdf> (дата звернення : 09.02.2023).
9. Бабенко Ю. Вільний час і дозвілля української молоді в умовах нової соціокультурної реальності. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2013. №2. С. 74 – 79.
10. Бажал Ю. Знаннєва економіка: теорія і державна політика. URL : [http://eip.org.ua/docs/EP\\_03\\_3\\_71\\_uk.pdf](http://eip.org.ua/docs/EP_03_3_71_uk.pdf) (дата звернення : 24.11.2022).
11. Базилевич В. Неортодоксальна теорія Й. А. Шумпетера // Історія економічних учень. В 2 т. Т. 2. Київ : Знання, 2006. С. 320.

12. Бариш-Тищенко І. Основні тенденції сучасного традиційного народного і аматорського декоративно-ужиткового мистецтва. За матеріалами наукових розробок Центру культурних досліджень, музей І. Гончара. 2003. С. 4.
13. Барт Р. Фрагменти мови закоханого. Львів: Незалежний культурологічний журнал «І», 2006. 283 с.
14. Баумейстер А. Тома Аквінський: вступ до мислення. Бог, буття і пізнання. Київ : Дух і літера, 2012. 408 с.
15. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування. Антологія світової літературно-критичної думки. 1966. №18. С. 122 – 134.
16. Белл Д. Прихід постіндустріального суспільства. Сучасна зарубіжна соціальна філософія. Хрестоматія / упоряд. В. Лях. Київ : Либідь, 1996. С. 194. 250 с.
17. Бицюра Ю. Структурні зрушення в економіці європейських країн. Зовнішня торгівля: економіка, фінанси, право. 2016. №3. С. 59 – 72.
18. Блаженний Августин. Про Місто Боже / пер. з лат. Содомори П. Патріархат. 2005. № 4. С. 21.
19. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 118 с.
20. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть. Львів : Кальварія, 2004. 376 с.
21. Бортник Н., Єсімов С. Відносини в мережі інтернет як об'єкт правового регулювання. URL: <https://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2019/nov/19971/bortnikiesimov.pdf> (дата звернення: 01.02.2023).
22. Боуден Д, Робінсон Л. Темна сторона інформації: перевантаження, тривожність і інші парадокси і патології. URL: <http://controlling.ru/files/108.pdf> (дата звернення : 21.02.2022).
23. Бровко М. Активність мистецтва в культурно-історичному процесі. Гуманітарний часопис. Харків : ХАІ. 2004. №1. С. 45 – 55.

24. Будз Г. Пошук істини в античній філософії як основа формування класичної парадигми пізнання. Науковий вісник Чернівецького університету : зб. наук. праць. 2011. Вип. 561-562. Філософія. С. 72 – 77.
25. Бурдье П. Практичний глузд. Київ : Український Центр духовної культури, 2003. 503 с.
26. Велика Українська Енциклопедія. Аматор. URL : <https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80> (дата звернення : 02.02.2023).
27. Верменич Я. Мікроісторія як проблемне поле соціогуманітарних досліджень. Український історичний журнал. 2010. №4. С. 156 – 169.
28. Воронкова В., Соснін О. Формування інформаційного суспільства в Україні: виклик чи потреба часу? Гуманітарний вісник ЗДІА. 2015. №60. С. 13 – 24.
29. Вундт В. Проблеми психології народів. URL: <http://socio.125mb.com/problemyi-psihologii-narodov.html> (Дата звернення: 02.02.2023).
30. Габермас Ю. Комунікативна дія і дискурс — дві форми повсякденної комунікації. / ред. Ситниченко Л. Першоджерела комунікативної філософії. Київ : Либідь, 1996. С. 84 – 90.
31. Гегель Г . В. Ф. Феноменологія духу. Харків : Фоліо, 2019. 476 с.
32. Гейзінга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури. / пер. Мокровольського О. Київ: Основи, 1994. 544 с.
33. Герус Л. Українська народна іграшка. Львів, 2004. 264 с., іл.
34. Герчанівська П. Аналіз культури в парадигмі теорії систем. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. №1. С. 3 – 7.
35. Герчанівська П. Варіативність й інваріантність міфологічної свідомості Культура і сучасність. 2013. №1. С. 33 – 39.
36. Герчанівська П. Культура в парадигмах ХХ – ХХІ ст. : монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 378 с.

37. Гоббс Т. Левіафан. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Thomas\\_Hobbes/Leviafan\\_abo\\_Sut\\_budova\\_i\\_povno\\_vazhennia\\_derzhavy\\_tserkovnoi\\_ta\\_svitskoi.pdf?PHPSESSID=1bhdrbn27napqo5afeabnrebt0](https://shron1.chtyvo.org.ua/Thomas_Hobbes/Leviafan_abo_Sut_budova_i_povno_vazhennia_derzhavy_tserkovnoi_ta_svitskoi.pdf?PHPSESSID=1bhdrbn27napqo5afeabnrebt0) (дата звернення : 24.07.2022).
38. Гриценко В. Людина і культура. Київ : Либідь, 2000. 368 с.
39. Давидова М. Основні тенденції розвитку сучасного аматорського декоративно-ужиткового мистецтва. URL : <https://dspace.hnpu.edu.ua/bitstream/123456789/2690/120.pdf> (дата звернення : 24.07.2022).
40. Данильян О., Дзьобань О. Глобалізація культури: протиріччя та тенденції розвитку. Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого». 2003. № 2 (33). С. 29 – 41.
41. Даниляк О., Маринець С.-А., Заячківська О. Еволюція знань про стрес: від ганса сельє до сучасних досягнень. Праці НТШ Мед. Науки. 2016. Т.XLV. С. 27 – 40.
42. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник : в 2 т. / Запаско Я. (керівник авторського колективу), Голод І., Білик В., Кравченко Я., Лупій С., Любченко В., Мельник І., Чарновський О., Шмагало Р. Львів : Афіша. Т.1. 2000. 364 с., 316 іл.
43. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник : в 2 т. / Запаско Я. (керівник авторського колективу), Голод І., Білик В., Кравченко Я., Лупій С., Любченко В., Мельник І., Чарновський О., Шмагало Р. Львів : Афіша. Т.2. 2000. 400 с., 279 іл.
44. Держстат. Огляд ССПД – ООКД. Категорія: Населення. URL : <https://ukrstat.gov.ua/imf/meta/Nas.html> (дата звернення : 23.06.2022).
45. Діджіталізація. URL : <http://week.dp.gov.ua/osvitnia-prohrama/pislyu91/digitalizaciya-v-ukraini> (дата звернення : 23.06.2022).
46. Дмитренко Н. Синкретизм художньої образності та синтез мистецтв: до проблем термінології. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2018. №35. С. 84 – 88.



47. Дорошкевич А. Стратегії самопрезентації особистості у повсякденності. Вісник Національного університету "Юридична академія України імені Ярослава Мудрого". Серія : Філософія, філософія права, політологія, соціологія. 2013. № 5. С. 245 – 254.

48. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії. / пер. Філіпчук Г., Борисюк З. Київ : Юніверс, 2002. 423 с.

49. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. Гірняк М. Львів : Літопис, 2004. 652 с.

50. Етнологія – і не тільки : сайт. URL: <http://my.etnoua.info/> (дата звернення : 12.02.2022).

51. Захарчук-Чугай Р., Антонович Є, Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів : Світ, 1992.

52. Зеркалов Р. Енергозбереження в Україні. Енциклопедичний довідник У 2 част. Книга перша: Нормативно- правова основа. Київ : Основа, 2006. 684 с.

53. Іван Примаченко створив освітню платформу на 1,5 млн слухачів. Як він перетворює соціальний проєкт на бізнес. Форбс Україна. 2021. 19 квітня.

URL : <https://forbes.ua/innovations/ivan-primachenko-stvoriv-osvitnyu-platformu-na-15-mln-slukhachiv-yak-vin-peretvoryue-sotsialniy-proekt-na-biznes-19042021-1380> (дата звернення : 23.01.2023).

54. Інститут археології. Національна академія наук України. URL : <http://iananu.org/ua> (дата звернення : 23.07.2022).

55. Історія світової культури. / за ред. Левчук Л. Київ : Либідь, 1994. 318 с.

56. Кант І. Критика сили судження. / пер. Терлицький В. Київ : Темпора, 2022. 906 с.

57. Кант І. Критика практичного розуму. / пер. Бурковський І. Київ: Юніверс, 2004. 506 с.

58. Кастельс М. Інтернет-галактика. Міркування щодо Інтернету, бізнесу і суспільства. / пер. Волкова А., Ганиш Е. Київ : Ваклер, 2007. 304 с.
59. Кириленко О., Постельжук О. Теорія цивілізації дозвілля Ж. Дюмазед'є та розвиток шоу-політики в сучасній Україні. Політико-Правова культура українського народу в контексті модерного державотворення. Збірник матеріалів XXXII Харківських політологічних читань. Харків. 2019. С. 24 – 28.
60. Кислюк К. Історіософія в українській культурі: від концепту до концепції. Харків : ХДАК, 2008. 288 с.
61. Кісь Я. Промисловість Львова у період феодалізму (XIII-XIX ст.). Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1968. 222 с.
62. Кліменкова А. Культурні коди як чинники формування ціннісних орієнтацій у сфері споживання. URL: <https://soc.univ.kiev.ua/sites/default/files/library/elopen/aktprob.18.42.pdf> (Дата звернення : 19.07.2022).
63. Козак А., Близнюк Л. Культурний туризм як інструмент міжкультурної комунікації. Міжнародні відносини, суспільні комунікації та регіональні студії. 2021. №3(11). С. 93 – 102.
64. Константінова В. Урбанізація: південноукраїнський вимір (1861 – 1904 роки). Запоріжжя : АА Тандем, 2010. 596 с.
65. Кун Т. Структура наукових революцій. / пер. Васильєва О. Київ : Port-Royal, 2001. 228 с.
66. Кухарчук Ю. Мустьє. / Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2010. Т. 7. Мл — О. С. 138.
67. Леві-Строс К. Первісне мислення. / пер. Йосипенко С. Київ : Український центр духовної культури, 2000. 328 с.
68. Левкіна Р., Анацький А. Тенденції розвитку світового ринку продовольства. IV Міжнародна науково-практична Інтернет-конференція

«Ринкова трансформація економіки: стан, проблеми, перспективи», м. Харків, 08 – 10.04.2013 / ХНТУСГ, 2013. С. 290 – 293.

69. Лисий І., Мазепа В. Національні виміри художньої культури. URL :

[http://pfor.com/book\\_224\\_glava\\_38\\_%C2%A75.\\_%D0%86STORICHNA\\_DINA\\_M%D0%86KA\\_FUN.html](http://pfor.com/book_224_glava_38_%C2%A75._%D0%86STORICHNA_DINA_M%D0%86KA_FUN.html) (Дата доступу : 22.02.2022).

70. Личкова В. Леверкюнівська душа авангарду. Філософська і соціологічна думка. 1992. №9. С. 40 – 51.

71. Ліпперт Ю. Історія культури : у 3 нарисах / пер. Дятлова П., Мойси Х. Робітниче товариство «Злука», 1922. 400 с.

72. Львовчкіна А. Психологія розвитку екологічної культури студентської молоді: автореф. дис. ...док. психол. наук : 19.00.07. Київ, 2013. 42 с.

73. Любченко О. Соціальна сутність дозвілля в античній Греції. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. Рівне : РДГУ, 2010. Т.1. С. 3 – 8.

74. Ляшевич А. Стрес та вікові особливості людського організму. URL:

<http://eprints.zu.edu.ua/27116/1/%D0%9B%D1%8F%D1%88%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87.PDF> (дата доступу : 24.06.2021).

75. Масловська М. Декоративно-прикладне мистецтво у полікультурному просторі України. URL : [http://eprints.zu.edu.ua/3066/1/Maslowska\\_M.W..pdf](http://eprints.zu.edu.ua/3066/1/Maslowska_M.W..pdf) (дата звернення: 12.01.2023).

76. Махній М. Homo ethnikos : психологія і культура. Чернігів : Лозовий В., 2012. 400 с.

77. Меленко С. Сократівський поворот у давньогрецькій філософії – етичне та соціальне вчення як «центр» філософії права. Філософські та методологічні проблеми права. 2013. №1-2. С. 165 – 174.

78. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. / пер. Йосипенко О., Йосипенко С. Київ : Український Центр духовної культури, 2001. 552 с
79. Микитенко О. Людина, яка дарує радість. Слов'янський світ: Зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2012. С. 249 – 55.
80. Міщенко М. Ser generated content як особливість інтернет-культури. URL: [http://repository.kpi.kharkov.ua/bitstream/KhPI-Press/42522/1/MicroCAD\\_2017\\_Mishchenko\\_User\\_generated.pdf](http://repository.kpi.kharkov.ua/bitstream/KhPI-Press/42522/1/MicroCAD_2017_Mishchenko_User_generated.pdf) (дата звернення : 11.12.2021).
81. Морщакова О. Єдність культури та особистості: феномен творчості. Психологія і суспільство. 2006. №3. С. 70 – 79.
82. Мустафін О. Справжня історія раннього нового часу. Харків : Фоліо, 2014. 414 с.
83. М'язова І. Міжкультурна комунікація: зміст, сутність та особливості прояву (соціально-філософський аналіз) : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03. Київ, 2008. 38 с.
84. Народи світу і велика війна 1914-1918 рр. URL: <https://vspu.edu.ua/science/art/a144.pdf> (дата звернення : 22.02.2021).
85. Нестеренко О. Розвиток промисловості на Україні : у 3 ч. / ред. Горелік Л. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. Ч. 1: Ремесло і мануфактура. 496 с.
86. О'Рейлі Т. WEB2.0. URL : <https://web.archive.org/web/20111012153739/http://blogoreader.org.ua/2009/05/15/oreily-web2-ua/> (дата звернення : 07.02.2021).
87. Орлова Т. Соціальні наслідки Другої світової війни для сучасної України. Проблеми історії України: матеріали конф., присвяченої 60-річчю Перемоги над фашизмом, м. Київ, 13 квітня 2005 р. / Інститут всесвітньої історії Національної академії наук України, 2005. С. 7 – 10.
88. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва. URL: [https://ae-lib.org.ua/texts/ortega-y-gaset\\_\\_arte\\_\\_ua.htm](https://ae-lib.org.ua/texts/ortega-y-gaset__arte__ua.htm) (Дата звернення: 11.05.2022).

89. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3813> (Дата звернення: 11.05.2022).
90. Павленко Ю. Первісність, первісне суспільство. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=Pervisnist> (Дата звернення: 01.02.2023).
91. Павлюк Л. Знак, символ, міф у масовій комунікації. Львів : ПАІС. 2006. 120 с.
92. Пантелєєва І. Антична людина в контексті культури дозвілля. Філософські обрії. 2010. № 23. С. 98 – 109.
93. Пеняк П. Цехове ремесло Ужгорода. / ред.кол.: Вегеш М., Віднянський С., Данилюк Д. та ін. Ужгород : Ліра, 2005. № 32. С. 116 – 123.
94. Платон. Апологія Сократа. Діалоги. Харків : Фоліо, 2017. 405 с.
95. Позитивізм як найбільш впливовий рух західної філософії другої половини XIX ст. URL : <https://osvita.ua/vnz/reports/philosophy/13067/> (дата доступу : 23.07.2022).
96. Попова А. Нікнейм як основний засіб самопрезентації віртуальної особистості в інтернет-комунікації: семантична природа та класифікація (на матеріалі української мови. Типологія мовних значень у діахронічному та зіставному аспектах. 2017. № 33-34. С. 49 – 59.
97. Прато Д., Пардо І. Урбаністична антропологія / пер. Полек Т., Лазаренко Ю. Місто: історія, культура, суспільство. Е-журнал урбаністичних студій. 2016. №1. С. 11 – 43.  
URL: <http://mics.org.ua/journal/index.php/mics/issue/view/1/1%282016%29> (дата звернення: 05.07.2021).
98. Причепій Є. Структурний метод дослідження семантики геометричних орнаментів. Мистецтвознавство України. № 20. 2020. С. 52 – 56.
99. Про культуру : Закон України від 07.10.2022 р. № 2310-IX. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення : 04.02.2023).

100. Про Україну: скарбниця українського народу. URL : <http://about-ukraine.com> (дата звернення: 17.05.2022).

101. Протас М., Лоссовський Є. Аспекти сучасної культурно-мистецької практики у просторі міждисциплінарних природничо-наукових досліджень // Сучасне мистецтво. 2001. № 1. С. 97 – 101.

102. Пуцентейло П., Гуменюк О. Цифрова економіка як новітній вектор реконструкції традиційної економіки. URL : <http://www.inneco.org/index.php/inneco.ua/article/view/305> (дата звернення: 05.07.2021).

103. Ревуцький С. Розвиток процесів глобалізації у світовій економіці в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. Теорія і практика інтелектуальної власності. 2016. №4. С. 96 – 102.

104. Римар З., Корнієнко В. «План маршалла»: роль і значення для Європи.

URL: <http://ir.lib.vntu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/29849/%D0%A0%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D1%80.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 05.07.2021).

105. Русаков С. Теоретична модель колообігу культури як культурологічний підхід у вивченні феноменів сучасної культури. Київський національний університет культури і мистецтв Питання культурології Збірник наукових праць. 2020. №36. С. 24 – 37.

106. Рякін О. Код. Енциклопедія кібернетики / гол. ред. Глушков В. Київ : Українська радянська енциклопедія, 1973. С. 492 – 494.

107. Савостьянова М. Нові цінності постіндустріального суспільства. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2011. №59. С. 9 – 13.

108. Савченко В. Г. Ідейні засади розвитку декоративно-ужиткового мистецтва наприкінці ХІХ – початку ХХ століття в Україні та Європі // Треті академічні читання пам'яті професора Г. І. Волинки: «Філософія, наука і

освіта» : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17–18 трав. 2019 р. Київ, 2019. С. 183–186.

109. Савченко В. Г. Практика handmade як шлях соціокультурної реалізації // *Modern research in world science. Proceedings of the 7th International scientific and practical conference (October 2-4, 2022)*. SPC “Sci-conf.com.ua”. Lviv, Ukraine. 2022. Pp. 798-800. URL: <https://sci-conf.com.ua/vii-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-modern-research-in-world-science-2-4-10-2022-lviv-ukrayina-arhiv/>.

110. Савченко В. Г. Рух «Мистецтва та ремесла» як прояв конфлікту виробництва та декоративно-ужиткового мистецтва // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф., м. Харків, 18–19 квіт. 2019 р.* Харків, 2019. С. 13–14.

111. Савченко В. Культурологічні аспекти історичної динаміки розвитку декоративно-ужиткового мистецтва // *Культура України : зб. наук. пр.* Серія: Культурологія. Харків, 2019. Вип. 64. С. 56–65.

112. Савченко В. Практика handmade як глобальний проект // *Культурологічний альманах. №3. 2023.* С. 263–266. URL: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.32>

113. Савченко В. Ретроспектива наукового осмислення декоративно-ужиткового мистецтва // *Культура України : зб. наук. пр.* Серія: Культурологія. Харків, 2019. Вип. 66. С. 239–249.

114. Садовенко С. Самодіяльна художня творчість: культурологічні аспекти концептуалізації. *Культура і сучасність: альманах.* Київ: Міленіум. 2014. №1. С. 53 – 60.

115. Садовенко С. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури : монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.

116. Садовенко С. Українська народна художня культура в контексті наукового знання: культурологічні аспекти концептуалізації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць.* Київ: Міленіум, 2012. Вип. XXXX. С. 46 – 59.

117. Світогляд. Традиційні знання. URL: <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult210.htm> (дата звернення: 28.07.2022).
118. Сердюк О. Витоки суспільства споживання: соціально-філософський аналіз. Грані, 2014. №17(7). С. 26 – 31.
119. СловникUA. URL: <https://slovnyk.ua/> (Дата звернення : 27.07.2022).
120. Соловйов О. «Нова хвиля» в українському мистецтві 90-х рр. ХХ ст. та її трансформація // Сучасне мистецтво, 2004. № 1. С. 34 – 47.
121. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики. / пер. з фр. Корнійчук А., Тищенко К. Київ : Основи, 1998. 324 с.
122. Станкевич М. Протодизайн, концепції і морфологія дизайну. Теорія драми: Вибрані праці з історії і теорії мистецтва, Львів. 2015. С. 117 – 141.
123. Статут ООН. URL : <https://www.un.org/ru/about-us/un-charter/full-text> (Дата звернення: 02.08.2022).
124. Тарашенко Ю. Дозвілля в контексті мистецтвознавчих практик. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2021. №3. С. 134 – 139.
125. Татаркевич В. Історія філософії. Антична та середньовічна філософія: у 3 т. Львів : Свідчадо, 2000. Т.1. 352 с., іл.
126. Тимченко В. Обмін і дарування як соціокультурні явища: порівняльний аналіз : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03. Київ, 2015. 185 с.
127. Тищенко О. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). Київ : Либідь, 1992. 192 с.
128. Топчієв О. Суспільно-географічні дослідження: методологія, методи, методики. Одеса : «Астропринт», 2005. 631 с.
129. Узбек К. Антична математика і становлення системних підвалин філософського раціоналізму: дис... д-ра філос. наук: 09.00.09 / Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. Київ, 2005. 339с.



130. Українська мала енциклопедія.  
URL: <https://web.archive.org/web/20160305002053/http://pnkvs.esy.es/> (Дата звернення : 29.07.2022).
131. Український театр в XIX столітті. URL: [http://my-edu.ru/edu\\_ukr\\_met/1\\_007.html](http://my-edu.ru/edu_ukr_met/1_007.html) (Дата звернення: 01.02.2023).
132. Українці назвали головні символи країни.  
URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/2611924-ukrainci-nazvali-golovni-simvoli-kraini.html> (Дата звернення: 01.02.2023).
133. Фаріон Н. Історія виникнення корпорацій в світовій економіці.  
URL: [https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/5987/1/2017\\_Farion\\_P%20236.pdf](https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/5987/1/2017_Farion_P%20236.pdf). (Дата звернення 24.07.2022).
134. Франкел Б. Постіндустріальні утопісти / Пер. з англ. О.Юдіна. Київ : «Ніка-Центр», 2005. 304 с.
135. Фромм Е.. Мати чи бути? / пер. з нім. Михайлова О, Буряк А. Київ: «Український письменник», 2010. 222 с.
136. Фуко М. Археологія знання. Київ : Основи, 2003. 326 с.
137. Фуко М. Правила промови. Київ : Дух і літера, 1993. 341 с.
138. Фурман А., Морщакова О. Соціальна культура. Психологія і суспільство. 2017. №1. С. 26 – 36.
133. Хайрулліна Ю. Світоглядна культура особистості: структурно-функціональний аналіз : монографія / ред. Бех П. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. 235 с.
140. Ханас У. Аксиологічний зміст міжкультурної комунікації у сучасному трансформаційному суспільстві. ГРАНІ. Філософія. 2015. №2 (118). С. 6 – 11.
141. Хлистун Ю. Програма розпису православного храму як культурологічна проблема. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок: культурологія). 2020. №35. С. 214 – 221.

142. Шевченко І. Україна між сходом і заходом. Нариси з історії культури до початку XVIII століття / ред. А. Ясіновського. Львів, 2001. URL : <http://litopys.org.ua/ishevch/ishev.htm> (Дата звернення: 01.02.2023).

143. Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Германова де Діас Е. В. Культурологія : навч. посібник. Київ : Знання, 2012.

144. Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Кушнарченко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. / Мін-во освіти на науки України, Харків. держ. акад. культури, Ін-т культурології нац. акад. мистецтв України. Харків : ХДАК, 2016.

145. Шейко В. М., Богуцький Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.): монографія. Київ : Генеза, 2005.

146. Шелехань О. Поховання мечників скіфського лісостепу. Етнокультурний аналіз. Феномен Більського городища. До 95-річчя від дня народження визначного українського археолога професора Б. А. Шрамка (1921 – 2012) та 110-річчя від початку археологічних досліджень Більського городища: збірник наук. пр. і мат-лів конф. Полтава: ЦП НАНУ і УТОПІК, 2016. С. 59 – 63.

147. Шиллер Ф. Твори. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/author.php?id=119> (Дата звернення: 02.08.2022).

148. Шопенгауер А. Світ як воля і уявлення. URL: [https://pidru4niki.com/16400221/filosofiya/artur\\_shopengauer\\_svit\\_volya\\_uyavlen\\_pua](https://pidru4niki.com/16400221/filosofiya/artur_shopengauer_svit_volya_uyavlen_pua) (Дата звернення 24.07.2022).

149. Щербина В. Міжкультурна комунікація у сучасному соціокультурному просторі. «КПІ». Політологія. Соціологія. Право. 2013. № 2(18). С. 70 – 76.

150. Якимечко Л. Духовні функції мистецтва у житті суспільства. URL: [https://sciendar.com/files/ukrajina-svit/ukrajina-svit\\_2019.pdf#page=141](https://sciendar.com/files/ukrajina-svit/ukrajina-svit_2019.pdf#page=141) (Дата звернення: 11.02.2022).

151. Яловий Г., Єрешко Ю. Методологія науково-технологічного розвитку в концепції постіндустріального суспільства. URL: <http://ev.fmm.kpi.ua/article/view/44208/40418> (Дата звернення: 11.02.2022).
152. Alberti L. B. Libri della famiglia. URL: [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_3/t49.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_3/t49.pdf) (Date of access: 20.01.2023).
153. Allen J. P. Middle Egyptian: An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs. Cambridge: Cambridge University Press. 2000. 520 p.
154. Ancient Egyptian Art, Painting, Sculpture. URL: <http://www.crystalinks.com/egyptart.html/> (Date of access: 28.07.2022: 12.12.2021).
155. Bakhtin M. Rabelais and His World. URL: [https://monoskop.org/images/7/70/Bakhtin\\_Mikhail\\_Rabelais\\_and\\_His\\_World\\_1984.pdf](https://monoskop.org/images/7/70/Bakhtin_Mikhail_Rabelais_and_His_World_1984.pdf) (Date of access: 28.07.2022).
156. Baudrillard J. The Consumer Society: Myths and Structures. London : SAGE Publications Ltd, 1998. 221 p.
157. Baumgarten A. G. Metaphysica. ULR: <https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/Kant/agb-metaphysica/auditori-benevolo.html> (Date of access: 28.07.2022).
158. Bell D. The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting. Essen : Heinemann, 1974. 507 p.
159. Bellwood P. Conquest of the Pacific: The Prehistory of Southeast Asia and Oceania : Oxford University Press, 2014.
160. Bennis W., Nannus B. Leaders: Strategies for Taking Charge URL: <https://archive.org/details/leadersstrategi00benn/page/n1/mode/2up> (Date of access: 27.07.2022).
161. Bertalanffy von L. On the definition of the symbol. Psychology and the symbol: An interdisciplinary symposium / J. R. Royce (ed.). New York : Random House, 1965 P. 26 – 72.
162. Boas F. Primitive Art. New York : Dover Publications. 1955. 422 p.

163. Boas F. The Mind of Primitive Man. URL: [https://pure.mpg.de/rest/items/item\\_2287034/component/file\\_2287035/content](https://pure.mpg.de/rest/items/item_2287034/component/file_2287035/content) (Date of access: 27.07.2022).
164. Braudel F. The Dynamics Of Capitalism. New York : Political Capitalism, 2000. 98 p.
165. Breakspear C., Hamilton C. Getting a Life. URL: [www.tai.org.au](http://www.tai.org.au) (Date of access: 12.01.2022);
166. Browne S. The Internet Via Mosaic and World-Wide Web. New York : Ziff-Davis Press, 1994. 156 p.
167. Burckhardt J. The Civilization of the Renaissance in Italy. URL: <http://www.boisestate.edu/courses/hy309/docs/burckhardt/burckhardt.html> (Date of access: 20.02.2022).
168. Calacanis J. My retirement party. URL : <https://calacanis.com/2005/11/28/my-retirement-party/> (Дата звернення : 27.07.2022).
169. Carbone L. Re.: Russell and Burch's 3Rs Then and Now. Journal of the American Association for Laboratory Animal Science. 2015. №4(54). PP. 351 – 352.
170. Certeau M. De. The practice of everyday life. URL: [https://monoskop.org/images/2/2a/De\\_Certeau\\_Michel\\_The\\_Practice\\_of\\_Everyday\\_Life.pdf](https://monoskop.org/images/2/2a/De_Certeau_Michel_The_Practice_of_Everyday_Life.pdf) (Date of access: 20.02.2022).
171. Cheal, D. J. The Gift Economy. New York : Routledge. 1998. PP. 1 – 19.
172. Dumazedier J. Sociologie empirique du loisir; critique et contre-critique de la civilisation du loisir. Paris : Éditions du Seuil, 1974. 269 p.
173. Edwards D. Art therapy. California : Library of Congress, 2014.
174. Etsy. URL: <https://www.etsy.com/> (Date of access: 12.02.2022).
175. Fiske J. Television culture. London : Routledge, 1999. 356 p.

176. Freeman C. The factory of the future and the productivity paradox / in *Information and Communication Technologies: Visions and Realities*, W.H. Dutton (ed.), Oxford University Press. Oxford, 1996. PP 123 – 142.

177. Frizzo F., Helison B. The Genuine Handmade: How the Production Method Influences Consumers' Behavioral Intentions through Naturalness and Authenticity. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10454446.2020.1765936/> (Date of access: 20.02.2022).

178. Gilster P. *New Internet Navigator*. New York : Wiley, 1995. 735 p.

179. Goff J. *le Medieval Civilization*. London : Book on Demand Ltd, 2018. 480 p.

180. Goffman E. *The presentation of self in everyday life*. URL: [https://monoskop.org/images/1/19/Goffman\\_Erving\\_The\\_Presentation\\_of\\_Self\\_in\\_Everyday\\_Life.pdf](https://monoskop.org/images/1/19/Goffman_Erving_The_Presentation_of_Self_in_Everyday_Life.pdf) (Date of access: 20.02.2022).

181. Gombrich E. H. *The Story of Art*. London : Phaidon,2007. 688 p.

182. Google Trends. ULR: <https://trends.google.ru/trends/?geo=UA> (Date of access: 27.07.2022).

183. Groys B. *Kunst-Kommentare*. Wien : Passagen Verlag, 1997. 238 p.

184. Gumbrecht H. U. In *After 1945: Latency as Origin of the Present*. London : Stanford University Press, 2013.240 p.

185. Gurevich A. *Historical Anthropology of the Middle Ages*. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 247 p.

186. Guyau J.-M. *L'art au point de vue sociologique*. Paris : HACHETTE LIVRE-BNF, 2018. 442 p.

187. Haag E. Van den. *Of Happiness and of Despair We have No Measure*. Oxfordshire : Routledge, 2007. 12 p.

188. Hauser A. *The Social History of Art*. London : Routledge, 1999. 274 p.

189. Heller L. Crafting virtual reality. *Virtual Creativity* *Virtual Creativity*, Volume 8, Issue 2, 2018. PP 189 – 202. DOI: [https://doi.org/10.1386/vcr.8.2.189\\_1](https://doi.org/10.1386/vcr.8.2.189_1)
190. Industrial Revolution. ULR: <https://www.history.com/topics/industrial-revolution/industrial-revolution> (Date of access: 29.07.2022).
191. Jones F. Bright J., Clow A. *Stress: Myth, Theory, and Research*. New York : Pearson College Div, 2001. 310 p.
192. Life Goggles – Green reviews, news and interviews. URL: <https://lifegoggles.com/> (Date of access: 12.01.2022);
193. Mann C. *Internet Communication and Qualitative Research. A Handbook for Researching Online*. London : Sage Publications Ltd., 2000. 272 p.
194. Meadows J., Cemal I. Five Ovine Mitochondrial Lineages Identified From Sheep Breeds of the Near East. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1840082/> (Date of access: 12.02.2022).
195. Milgram S. Liberating Effects of Group Pressure. URL: <http://users.sussex.ac.uk/~grahamh/RM1web/Classic%20papers/Milgram1965.pdf> (Date of access: 20.02.2022).
196. Mises L. von. *Human Action: A Treatise on Economics*. Auburn : Scholar's Edition, 1998. 160 p.
197. Mokyr J. *The Lever of Riches: Technological Creativity and Economic Progress*. London : Oxford University Press, 1992. 368 p.
198. Oxford Dictionary Online. Handmade. ULR: [https://public.oed.com/search/handmade/?post\\_type=any](https://public.oed.com/search/handmade/?post_type=any) (Date of access: 12.02.2022).
199. Rapaille G. C. *The Culture Code: An Ingenious Way to Understand Why People Around the World Live and Buy as They Do* Paperback. NY : Newbook, 2007. 224 p.

200. Razaq L., Kolko B., Hsieh L. Making crafting visible while rendering labor invisible on the Etsy platform. Designing Interactive Systems Conference. 2022. PP. 424 – 438. DOI: <https://doi.org/10.1145/3532106.3533573>.
201. Reinach S. Orpheus: Histoire générale des religions. Editions L'Harmattan, 2002. 651 p.
202. Riegl A. Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik / A. Riegl. – Berlin : Verlag von Georg Siemens, 1893
203. Sadovenko S. Folklore as a semantic core of Ukrainian folk art culture/ EUROPEJSKIE STUDIA HUMANISTYCZNE: Państwo i Społeczeństwo Issue 1(II), 2019. PP. 181 – 195.
204. Saumel J., Fatta F., Docci M. Design by Hand in a Digital Environment. Drawing Storytelling and ICT Development. Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. 2022. PP. 243 – 252. DOI: 10.1007/978-3-031-04640-7\_25.
205. ScienceDiary. Your source for the latest research. URL: [newshttps://www.sciencedaily.com/](https://www.sciencedaily.com/) (Date of access: 12.01.2022).
206. Schulze G. Die Erlebnisgesellschaft. Campus Verlag, 2000.
207. Selye H. Stress and Disease. American Association for the Advancement of Science. New Series. Vol. 122. №3171. 1955, PP. 625 – 631.
208. Simmel G. Die Großstädte und das Geistesleben. URL : [https://www.teachsam.de/pdf\\_free/simmel\\_grosstaedte\\_1903.pdf](https://www.teachsam.de/pdf_free/simmel_grosstaedte_1903.pdf) (Date of access: 12.01.2022).
209. Sorokin P. Society, Culture, and Personality: Their Structure and Dynamics. New York : Harper & Brothers, 1947. 742 p.
210. Spencer H. A System of Synthetic Philosophy. Chicago : Obscure Press, 2008. 240 p.
211. Taine H. The philosophy of art. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/52980/pg52980-images.html> (Date of access : 03.110.2021).

212. Tylor E. B. Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom. URL: [https://books.google.com.ua/books/about/Primitive\\_Culture.html?id=AucLAAAAIAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ua/books/about/Primitive_Culture.html?id=AucLAAAAIAAJ&redir_esc=y) (Date of access: 21.10.2021).

213. Vasari G. The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects. URL : <http://members.efn.org/~acd/vite/VasariLives.html> (Date of access : 28.12.2021).

214. Veblen T. The Theory of the Leisure Class. URL : <http://moglen.law.columbia.edu/LCS/theoryleisureclass.pdf> (Date of access: 28.12.2021).

215. Vinci L. da. Libro di pittura: Codice Urbinate. Firenze : Giunti, 1995. 141 p.

216. Wagner R. Symbols that stand for themselves. Chicago : University of Chicago Press, 1986. 150 p.

217. Weiner A. R. Inalienable Possessions: Paradox of Keeping-while-Giving. Berkeley : University of California Press, 1992. 264 p.

218. Winckelmann J. J. History of the Art of Antiquity. London : Getty Publications, 2006. 446 p.

219. Wirth L. Urbanism as a Way of Life. URL : <https://www.sjsu.edu/people/saul.cohn/courses/city/s0/27681191Wirth.pdf> (Date of access: 28.12.2021).

220. Zangwill N. Aesthetic Creation. ULR: <https://academic.oup.com/book/6936?login=false> (Date of access: 28.07.2022).



## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті в наукових виданнях,**які включено до переліку наукових фахових видань України*

1. Савченко В. Культурологічні аспекти історичної динаміки розвитку декоративно-ужиткового мистецтва // *Культура України* : зб. наук. пр. Серія: Культурологія. Харків, 2019. Вип. 64. С. 56–65.

2. Савченко В. Ретроспектива наукового осмислення декоративно-ужиткового мистецтва // *Культура України* : зб. наук. пр. Серія: Культурологія. Харків, 2019. Вип. 66. С. 239–249.

3. Савченко В. Практика handmade як глобальний проект // *Культурологічний альманах*. №3. 2023. С. 263–266. URL: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.32>

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:*

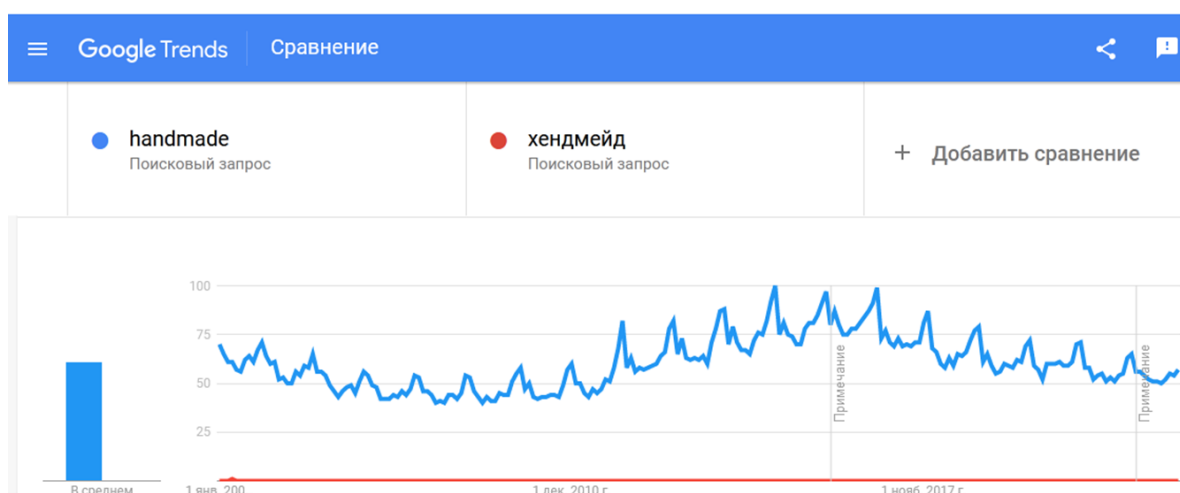
4. Савченко В. Г. Рух «Мистецтва та ремесла» як прояв конфлікту виробництва та декоративно-ужиткового мистецтва // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф., м. Харків, 18–19 квіт. 2019 р. Харків, 2019. С. 13–14.

5. Савченко В. Г. Ідейні засади розвитку декоративно-ужиткового мистецтва наприкінці XIX – початку XX століття в Україні та Європі // *Треті академічні читання пам'яті професора Г. І. Волинки: «Філософія, наука і освіта»* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17–18 трав. 2019 р. Київ, 2019. С. 183–186.

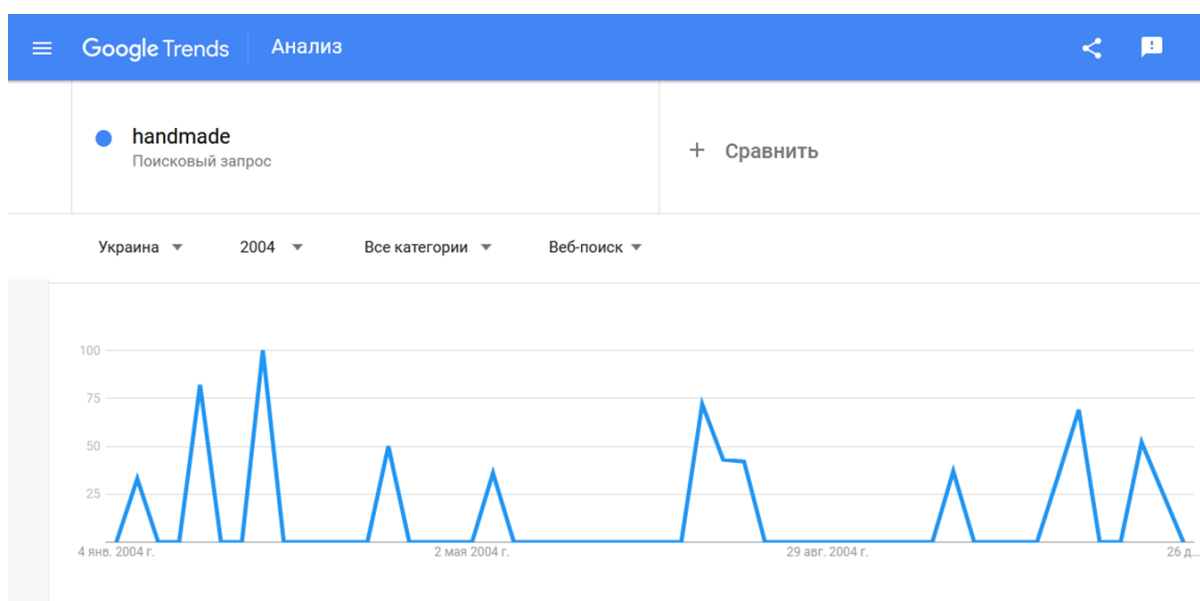
6. Савченко В. Г. Практика handmade як шлях соціокультурної реалізації // *Modern research in world science. Proceedings of the 7th International scientific and practical conference (October 2-4, 2022)*. SPC “Sci-conf.com.ua”. Lviv, Ukraine. 2022. Pp. 798-800. URL: <https://sci-conf.com.ua/vii-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-modern-research-in-world-science-2-4-10-2022-lviv-ukrayina-arhiv/>.

## СТАТИСТИЧНІ ДАНІ ЩОДО ЗАПИТІВ У ПОШУКОВІЙ СИСТЕМІ GOOGLE ДЕФІНІЦІЇ «HANDMADE»

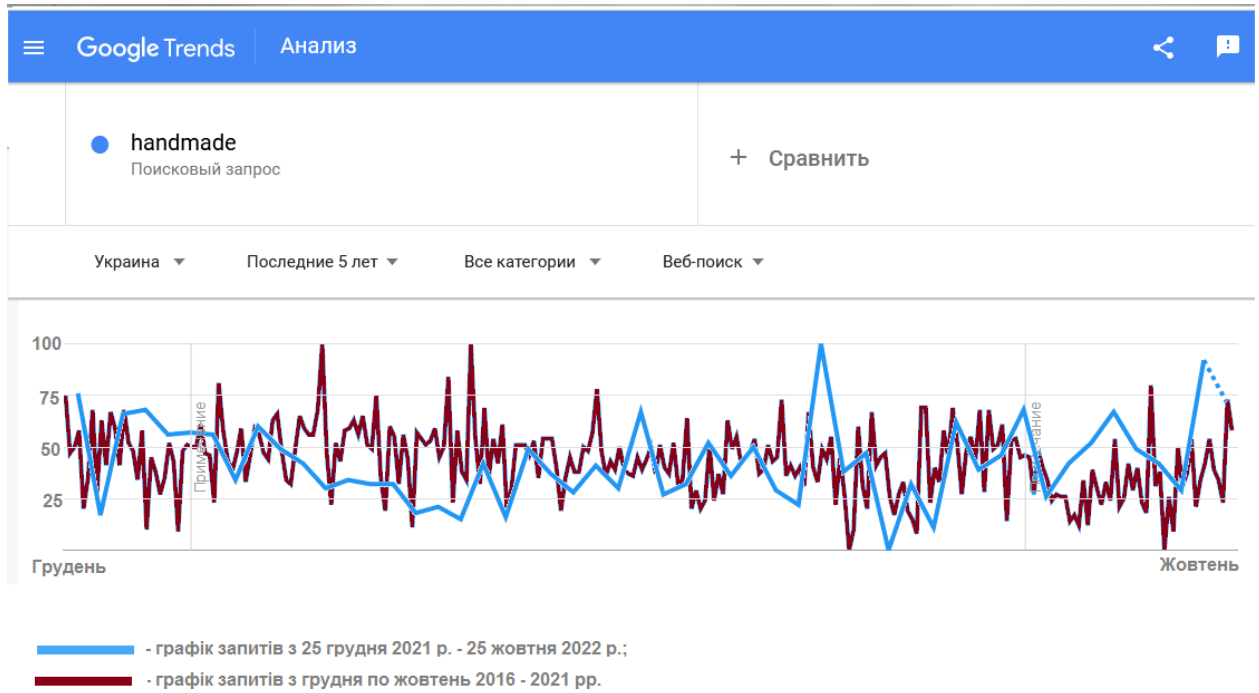
Іл. 1. Порівняльний графік частоти використання дефініцій «handmade» та «хендмейд»



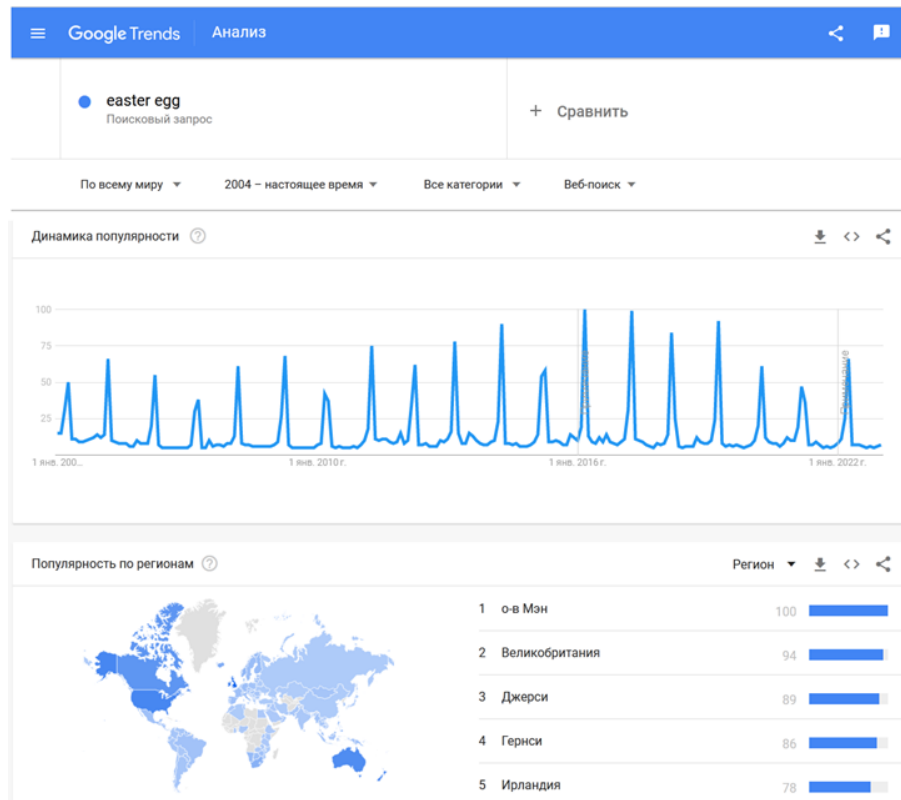
Іл. 2. Графік відображення перших зафіксованих запитів щодо «handmade» на теренах України



Лл. 3. Порівняльний графік запитів щодо «handmade» в Україні протягом п'яти років та протягом 2022 року

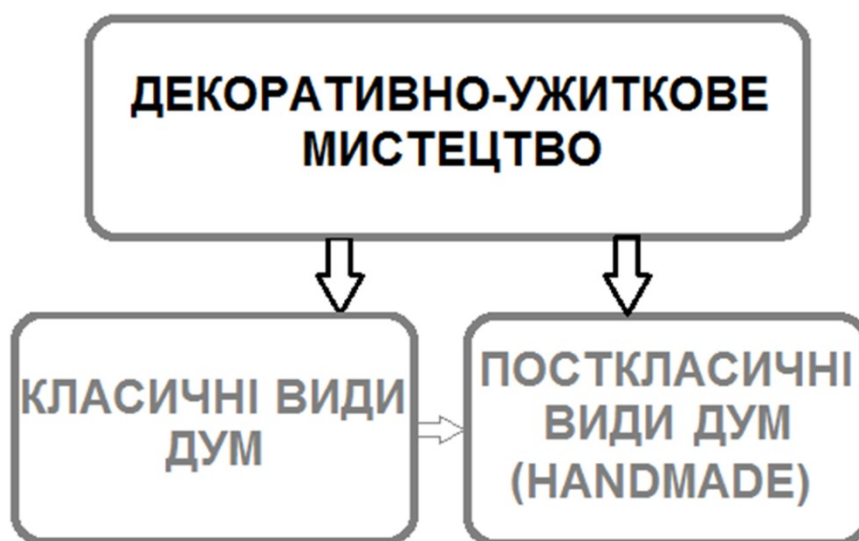


Лл. 4. Результати статистики за даними сервісу GoogleTrends що до пошукового запиту «Easter eggs» за період з 2006 – 2022 рр.



**СТРУКТУРНІ СКЛАДОВІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЯВИЩ  
ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА ТА ПРАКТИКИ  
HANDMADE**

Іл. 1. Структура сучасного декоративно-ужиткового мистецтва



Іл. 2. Внутрішня структура практики handmade

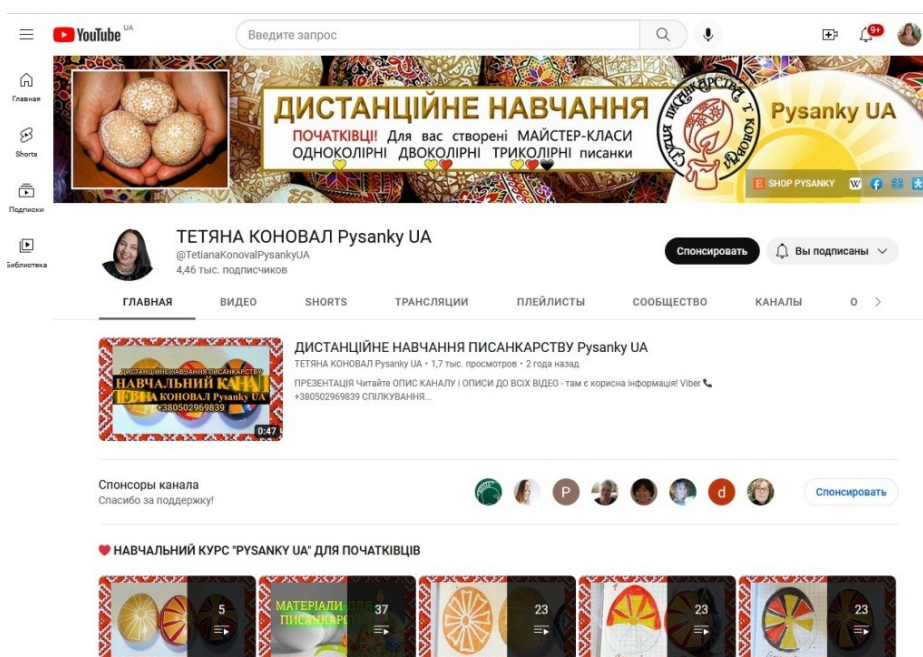


## КОНТЕНТ, ПОВ'ЯЗАНИЙ З КАТЕГОРІЄЮ HANDMADE «ПИСАНКАРСТВО»

Іл. 1. Особистий сайт майстра handmade, педагогині, писанкарки О. Білоус



Іл. 2. Особистий канал на сервісі YouTube майстра handmade, виховательки дитячого садочку, писанкарки Т. Коновал



## Лл. 3. Магазини на майданчику Etsy за запитом «писанкарство»

**Etsy** писанка

Jewelry & Accessories Clothing & Shoes Home & Living Wedding & Party Toys & Entertainment Art & Collectibles Craft Supplies & Tools Vintage

All Filters 587 Results Sort by: Relevancy

- Dye for painting eggs, Easter eggs, made ...**  
★★★★★ (500) Star Seller  
USD 1.00  
PysankyUkrainian  
FREE shipping  
Popular now  
More like this →
- Kistka ,Pysanky,Easter Egg,Pysanka,Writin...**  
★★★★★ (500) Star Seller  
USD 5.00  
PysankyUkrainian  
FREE shipping  
More like this →
- Delrin kistka set ,Pysanky,Easter Egg,Pysa...**  
★★★★★ (500) Star Seller  
USD 30.00  
PysankyUkrainian  
FREE shipping  
More like this →
- Ukrainian Pysanka, Easter Egg Decoration ...**  
★★★★★ (500) Star Seller  
USD 25.00  
PysankyUkrainian  
FREE shipping  
Only 1 left — order soon  
+ Add to cart More like this →
- Set of 6 kistka, Kistka set, Pysanky supplie...**  
★★★★★ (24) Star Seller  
USD 24.00
- Wooden box with kistka set, Wood burned...**  
★★★★★ (24) Star Seller  
USD 30.00
- 3 kistka (wax stylus),set for drawing easte...**  
★★★★★ (500) Star Seller  
USD 15.00
- Set 6 Easter wooden eggs, Ukrainian tradi...**  
★★★★★ (1,427)  
USD 32.39 ~~USD 35.99~~ (10% off)

## Лл. 4. Українська онлайн-крамниця «Арт лавка» пропонує набір для засвоєння техніки писанкарства

**Артлавка**  
www.artlavka.ua  
усе для творчості й хобі,  
товари майстер-класи ідеї

Оплата й доставка Знижки Контакти Вхід / Реєстрація

Пн-Пт: 10:00 - 19:00 02094  
Субота: 10:00 - 17:00 Україна, Київ  
Неділя: вихідний вул. Попудренко, 28 оф. 14

Facebook Instagram  
+38 044 222-88-7  
+38 098 302-02-5  
info@artlavka.com.ua

Каталог товарів Пошук Кошик Укр

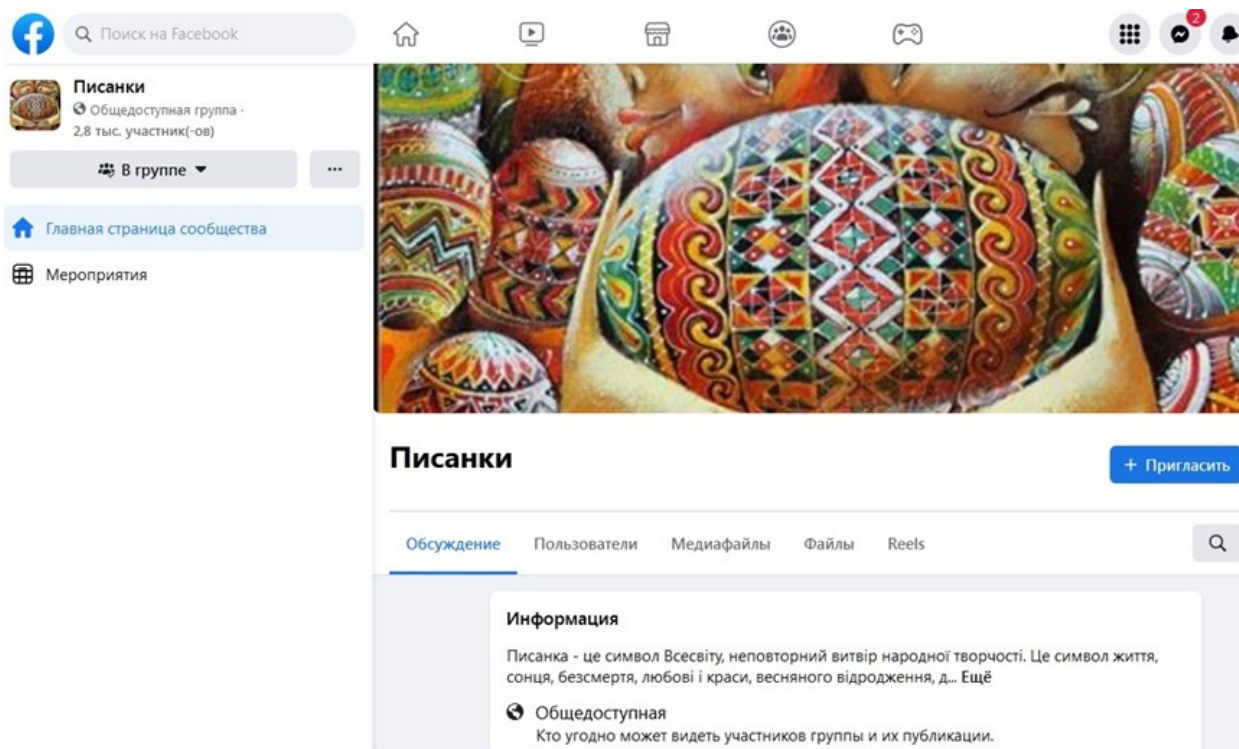
Головна > ВЕСНА/ВЕЛИКДЕНЬ > Писанкарство > Набір для писанкарства №2

**Набір для писанкарства №2**  
★★★★★  
Бренд: Artlavka  
✓ В наявності  
185,00грн. 1 В КОШИК

Поділіться з друзями Facebook Instagram

ЗАДАТИ ПИТАННЯ ? НАПИСАТИ ВІДГУК

## Іл. 5. Загальнодоступна група «Писанки» в соціальній мережі Facebook



Писанки

Общедоступная группа · 2,8 тыс. участник(-ов)

В группе

Главная страница сообщества

Мероприятия

Писанки

+ Пригласить

Обсуждение Пользователи Медиафайлы Файлы Reels

**Информация**

Писанка - це символ Всесвіту, неповторний витвір народної творчості. Це символ життя, сонця, безсмертя, любові і краси, весняного відродження, д... [Ещё](#)

Общедоступная

Кто угодно может видеть участников группы и их публикации.

## ДОДАТОК Г

Таблиця 1. Кількість відеоконтенту за запитом «handmade» за категоріями станом на 10.01.2023 р.

<b>Вид категорій практики handmade</b>	<b>Кількість відеоконтенту</b>
Бісер	158000
В'язання	15100
Вишивка	19600
Гончарство	6180
Декоративний розпис (в т.ч. «Петриківський розпис»)	5840 (904)
Іграшка (в т.ч. «лялька мотанка»)	224000 (7970)
Килимарство	1740
Ковальство	41400
Одяг (в т.ч. «народний одяг»)	298000 (2500)
Писанкарство	2010
Плетіння з лози	211
Прикраси	469000
Різьблення	52200



## ІННОВАЦІЙНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО ПИСАНКАРСТВА

Іл. 1. Писанка на страусячому яйці з використанням нетрадиційних зображень



Іл. 2. Писанка на перепелиному яйці з використанням традиційного знакового коду «Повна ружа»

