

Ареф'єва Єлізавета Юрїївна,

доктор філософії, докторантка

Київського національного університету культури і мистецтв

orcid.org/0000-0001-5060-2251

liza.arefeva34@ukr.net

ВИКОНАВСЬКА МУЗИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ В КОНТЕКСТІ МЕТАЕКОЛОГІЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

Актуальність проблеми. Множинність виконавських парадигм – це характеристика постмодерного симбіозу в музичному мистецтві, зокрема у виконавстві. Некласична систематика збереження цілісності культуротворчості актуалізує метафізичні засади, формує систему адаптації до комунікативного середовища як передбачення майбутнього і водночас конституювання бажаного минулого. Мета статті – визначити феномен культурогенезу сучасного виконавського мистецтва в музиці як синтез жанрових і стильових настанов, які набувають значення виконавських парадигм музичної поетики. Методологія дослідження визначається компаративним і системним підходами, що допомагає здійснити порівняльний аналіз феномену системної цілісності виконавства в музиці. Наукова новизна статті. Виконавське мистецтво набуває синтетизму, що здійснюється на підставі новітніх естетичних вимірів культуротворчості. Інтерпретатори музичних синтезів широко використовують методи структурної лінгвістики, розбудовують семіотичні моделі музичних знакових систем. Формується складна система синтетичних видів різних видів мистецтв, починаючи з мови жестів і закінчуючи такими феноменами, як семплінг, сонорика, алеоторика тощо. Отже, комунікативний простір культури та комунікативний простір музичного виконання інтерпретується як текст, де активно задіяна техногенна складова частина, формується надзвичайно потужний комплекс, пов'язаної з інструменталізмом музики. Висновки. Жанрові та стильові синтези відкривають нові можливості культуротворчих парадигм, які пов'язують із застосуванням у музиці артефактів природного типу. Це генетичний алгоритм як зондування лабораторії природи. У музичному просторі знаходиться глибинна музична стихія, її космологізм виявляється шляхом переведення традиційного інтонування в ранг мистецьких реалій, що стають здобуттям новітнього простору музикування.

Ключові слова: культура, музичне виконавство, системогенез, культурогенез, поетика.

Arefieva Elizaveta,

Doctor of Philosophy, Doctoral Student

Kyiv National University of Culture and Arts

orcid.org/0000-0001-5060-2251

liza.arefeva34@ukr.net

PERFORMING MUSICAL ACTIVITY IN THE CONTEXT OF METAECOLOGICAL REFLECTION

The urgency of the problem. The multiplicity of performance paradigms is a characteristic of postmodern symbiosis in musical art, particularly in performance. The non-classical systematics of preserving the integrity of cultural creation actualizes metaphysical principles, forms a system of adaptation to the communicative environment as a prediction of the future and at the same time the constitution of the desired past. The purpose of the article is to define the phenomenon of cultural genesis of modern performing art in music as a synthesis of genre and stylistic guidelines that acquire the meaning of performing paradigms of musical poetics. The research methodology is determined by comparative and systemic approaches, which helps to carry out a comparative analysis of the phenomenon of systemic integrity of performance in music. Scientific novelty of the article. Performing arts acquires syntheticism, which is carried out on the basis of the latest aesthetic dimensions of cultural creation. Interpreters of musical syntheses widely use the methods of structural linguistics, build semiotic models of musical symbolic systems. A complex system of synthetic types of various types of art is being formed, starting with sign language and ending with such phenomena as sampling, sonorics, aleatorics, etc. Therefore, the communicative

space of culture and the communicative space of musical performance is interpreted as a text where the man-made component is actively involved, an extremely powerful complex of music related to instrumentalism is formed.

Conclusions. Genre and stylistic syntheses open up new opportunities for culture-creating paradigms, which are connected with the use of natural artifacts in music. It is a genetic algorithm as a certain probing of nature's laboratory. In the musical space there is a deep musical element, its cosmologism is revealed by transferring traditional intonation to the rank of artistic realities, which become the acquisition of the newest space of music making.

Key words: culture, musical performance, systemogenesis, culturogenesis, poetics.

Постановка проблеми. Осмислення музичної культури в контексті масової культури, зокрема музичного виконання кінця ХХ ст., коли відбувається фетишизація окремих моделей поведінки, формується новітній образ виконавця, потребує метаекологічного культурологічного аналізу феноменів музики. Сучасні стилі музичного виконавства чітко розподіляються на елітні, гламурні, кітчеві, орієнтовані на реальність повсякдення, що пов'язана з фестивацією, перманентними святами музичних презентацій (фестивалями). Це свідчить про невичерпний культурно-історичний потенціал виконавських традицій у рамках культури повсякдення.

Виконавство продукує і реалізує себе як тотальність здійснення парадигм відтворення музичної матерії, орієнтованої як на масовий попит, попсмак, так і на елітарні смаки, що стежать за традицією, за її автентичністю, саморозвитком автентики музичного процесу. Аналіз ключових констант виконавського мистецтва як екосистеми (єдності вмінь, майстерності, творчості) орієнтований на такі реалії, як гуртове, інструментальне, персональне виконавство, які характеризують не лише комунікативну прагматику, а систему презентації інформації, стильові та жанрові константи. Це дає можливість осмислити системність реалій музичного виконавства в рамках доінструментального, інструментального та постінструментального виконавства, де постінструментальне виконавство розуміється як своєрідна медіальність комунікативних технологій у музиці. Постмодерна діалектика звучної та незвучної матерії у виконавстві в її екстремальних контекстах пов'язана з експериментами Дж. Кейджа, який надзвичайно поляризує музичний універсум у контексті деконструкції: звук елімінується, а нотація перетворюється на піктографічний палімпсест. Виконавська культура в музиці стає полістилістичною, полікультурною та надзвичайно насиченою технострукціями музичної реальності.

Якщо розглядати культуру в суто феноменологічному локусі, як те, у чому людині дається світ, а власне так її визначали в рамках світоглядної моделі київської філософської школі, то можна стверджувати, що цей підхід сформувався в контексті європейської теорії обміну культурними цінностями.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми артструктур у філософському, культурологічному вимірі визначені в дослідженнях А. Багатова (2017 р.), А. Бадана (2003 р.), З. Баумана (2008 р.), М. Бахтіна (1984 р.), Р. Барта (1985 р.), Дж. Гібсона (2014 р.), Д. Гелда, Е. Макгрю, Д. Голдблатта, Д. Перратона (2003 р.), М. Кисельова (2013 р.), Ю. Легенького (2023 р.), К. Лоренца (1983 р.), Л. Смірної (2017 р.), Дж. Сторі (2005 р.) та інших. Однак музичне виконавське мистецтво ще не дістало розгорнутого культурологічного аналізу.

Мета статті – визначити феномен культурогенезу сучасного виконавського мистецтва в музиці як синтез жанрових і стильових настанов, які набувають значення виконавських парадигм музичної поетики.

Виклад основного матеріалу. Виконавська майстерність формується школою, дається всім комплексом дисциплінарних практик музикування, що характеризує вміння як систему гри, майстерність, творчість. Ці локуси виконавської діяльності є невід'ємними, їх не можна рознести хронологічно. Так, не можна стверджувати, що творчість можлива лише на основі вмінь, майстерності або майстерність можлива на основі вмінь тощо.

Адже традиційно вважається, що будь-яка школа структурує спочатку корпус умінь, навичок, який необхідно здобути для професійної освіти, а потім здійснює їх презентацію як майстерність, а вже потім її пов'язують із віртуозністю, індивідуальністю виконання, з можливістю змін, навіть текстуального матеріалу, що так чи інакше досягається як результат творчості. Проте це лише «шкільна» модель виконавського мистецтва. Завдання полягає

в іншому – визначити, наскільки система вмінь, майстерності та творчості виконавчої діяльності є парадигмічною, засадничою для її здійснення, наскільки виконавська діяльність формується не лише як дисциплінарна практика, не лише як те, що завдається школою, а як внутрішній спонукальний імпульс.

Акцептор дії як системотворчий чинник індивідуального чи колективного актора виконавської діяльності є тим чинником, що свідчить про те, наскільки система вмінь, майстерності та творчості реалізується як передбачення майбутнього – результату виконавської діяльності. Так, парадигми виконавства, що були характерними, зокрема, для С. Рахманінова, С. Ріхтера, є ознаками творчості в рамках концертної діяльності великих композиторів і виконавців.

Проте час, навіть час музичний, не підвладний ані композитору, ані виконавцю, вони мають справу лише з ритмом, емпатією, художніми моделям *estesis*. Звернемося до інтерпретативних ідей виконавства Антона Багатова, який після еміграції в Америку здійснив евристичний експеримент музичної комунікації. Отже, ми маємо досвід сучасної виконавської гетеротопії як уміння мігрувати між світами за допомогою фейсбуку. Виконавець свідчить про те, що фейсбужна проєкція на систему виконавства лише узагальнила досвід ефемерного міжнародного проєкту, який відбувається як медитація.

Так, своєрідна відстороненість, схованка в екологічній ніші в цього майстра, який здійснює своєрідну реконструкцію старої та нової музики, намагається здійснити їх своєрідний симбіоз, вступаючи у прямий діалог із глядачами у фейсбуці, стає цікавим досвідом виконавської діяльності сучасності. Автор реконструкцій мистецьких творів увесь час перебуває в дорозі, на шляху і навіть хизується тим, що є сучасним рекордсменом існування у віртуальних і реальних музичних конфігураціях власної діяльності.

На превеликий жаль, багато композиторів і виконавців позбавлені таких радощів, бо колись композиція та виконавство були однією професією, а те, що вони так старанно розділилися, надзвичайно прикро. А. Багатов говорить, що мінімалізм – це та сама дисципліна гри, система обмежень, що спонукає до пошуку виконавського максималізму інтонування. Його

думки перегукуються з І. Стравінським, багато паралелей можна знайти, коли він говорить про постмодерну музику, але називає її чомусь авангардною, стверджує, що людство за декілька десятиліть дуже змінилося (Bagatov, 2017). Отже, приклад А. Багатова демонструє сучасний стан пошуків у виконавській культурі. Так, з одного боку, це креативні реконструкції історичного досвіду, з іншого – симбіотичні проєкти, орієнтовані на діалог культур, де художній образ твору виникає як сповідь, містеріальний пафос, організаційна робота керівника оркестру тощо.

Досить гостро постає питання: що таке зло в мистецтві? Чому воно є привабливим? Проте відповідають на це питання зовсім не етики, а етологи, ті люди, які вивчають природу зла. «Чи існує зло у природі?» – запитує етолог К. Лоренц. Він пише про агресію, боротьбу і про систему регуляції видів: «Зіткнення між хижакom і жертвою перестали бути боротьбою в сенсі слова й в іншому відношенні. Звичайно, рух лапи, яким лев збиває з ніг свій видобуток, формою схожий на удар, який він віддає супернику – так само, як зовні схожі один на одного мисливська рушниця й армійський карабін. Але внутрішні фізіологічні мотиви поведінки мисливця та бійця зовсім різні. Коли лев убиває буйвола, той викликає в ньому не більше агресивності, ніж у мене апетитний індик, що висить у коморі, на якого я дивлюся з таким самим задоволенням. Відмінність внутрішніх спонукань ясно видно вже з виразних рухів. У собаки, у мисливському азарті, що мчить навздогін за зайцем, такий самий напружено-радісний вираз морди, з яким вона вітає господаря або відчуває щось приємне» (Lorenz, 1983).

Конкуренція у тваринному світі найбільш розвинута між найближчими родичами, а у сфері мистецтва – між акторами одного корпоративу, одного цеху і стає тим жорстоким засобом ніщовіння культури, який усуває одних за межі корпоративу, узагалі за межі традиційної, національної культури, зокрема і примушує їх до духовної або реальної еміграції, а інших піднімає на п'єдестал винагород тощо. Отже, здійснюється та селекція, яка не є прихованою. Не говорити про неї – означає не говорити про сучасну стадію культурогенезу, зокрема в системі пострадянського простору.

Проте культурогенез виконавської діяльності зберігається в рамках інерції традиції, що зберегла школу, зберегла міцну форму методик виховання виконавця, і в контексті хижачького виживання потрапляє на терен псевдоконкуренції та втрати підтримки культури з боку суспільства. Це стосується театру, музичних ансамблів. Краще становище в шоу-бізнесу, масової культури загалом, але культура класична стає артхаусом, архівом у гарному смислі цього слова, потребує рекультивациі, регенерації та державної програмної підтримки. Якщо цього не відбувається, то виконавська майстерність різко деградує і перебуває у стадії ніщівиння.

Метаекологічна свідомість як естетичний феномен розкриває нові горизонти дескрипції цілепокладання та цілездійснення в художній творчості. М. Кисельов пише: «Річ у тому, що суттєві фрагменти явища, які нині визначаються як екологічна свідомість, спостерігались практично в усі історичні періоди розвитку людства. Один із засновників екології Ч. Елтон мав рацію, коли зазначав, що екологія є новою назвою старого предмета. Проте екологічна свідомість не є усталеним утворенням між буттям і свідомістю, що його відбиває, не може бути тотожності. Завжди багато чого лежить поза межами нашої свідомості, нашого досвіду. Свідомість принципово не може вмістити в собі дійсність, тому вона постійно перебуває в постійному становленні. На неї мають вплив процеси, що відбуваються в сучасному науковому пізнанні, «екофільні» або «екофобні» традиції, властиві тому чи іншому етносу (нації, держави), панівні світоглядні настанови людських співтовариств тощо» (Кисельов, 2003, с. 12).

Дослідники з Великої Британії Д. Гелд, Е. Макгрю, Д. Голдблатт, Д. Перратон надають більш структуровану типологію глобалізації культури: «Різного роду гіперглобалісти пояснюють або прогнозують гомогенізацію світу під тиском американської попкультури та всієї системи західного консюмеризму. Як і стосовно решти форм глобалізації, гіперглобалістам протистоять скептики, які відзначають поверховість і штучний характер глобальних типів культур порівняно з національними культурами, а також дедалі більше значення культурних відмінностей і конфліктів поряд із

геополітичними прорахунками головних світових цивілізацій. Прихильники трансформаціоністської політики тлумачать переплетення культур і народів як появу культурних гібридів і нових культурних глобальних мереж» (Гелд та ін., 2003, с. 385). Отже, можна констатувати, що метакультурний підхід актуалізує як глобалізаційний, так і альтерглобалізаційний потенціал культурних практик, що приводить до пошуку нової ідеї тотальності культуротворення, творчості взагалі як до самозбереження систем мистецтва, зокрема виконавської діяльності в музиці.

У рамках виконавських структур система інтерпретації набуває жанрових, стильових ознак, свідчить про чинники розвитку еволюції виконавського мистецтва, які дають можливість формувати синтези техноценозу та біоценозу музики. Віртуальні спільноти, які виникають у комунікативного просторі на підставі музичних уподобань, попсмаку, що орієнтований лише на цифри, рейтинги, не мають нічого спільного зі станом музичної свідомості, за М. Мамардашвілі, навіть станом як конститутивно означеного стрижня естетосфери. Так, людина починає спілкуватися з істотами, які не мають смертної форми існування (музичними «кіборгами»), що впливає на виконавську майстерність митця. Це або комп'ютерна музика, комп'ютерне виконавство, або інструменти, що мають міцні аудіопристрої, що значно трансформують рівень професіоналізму сучасних виконавців.

Інтерпретаційна модель виконавства змінюється, що дає можливість побачити, як формуються новітні формати та рамки культури гри. Виконавська культура як монолітна цілісність уже не існує в контексті глобалізації культури загалом, зокрема музики як найбільш абстрактного її різновиду. Інтегративні інтенції знов-таки осмислюються в рамках диспозитиву надзвичайно крайніх моделей. Так, з одного боку, формується система атракторів (рекреацій гармонізації) хаосогенного середовища музики, з іншого – відбувається абсолютно неадекватна девальвація культурно-історичного потенціалу. Структура цього феномену як екологічна реальність визначає широку інтерактивну систему презентації музичної інформації в контексті агресивної реальності жанрових і стильових детермінант масової культури.

К. Лоренц пише: «Саме розуміння того, що агресія є справжнім, первинним інстинктом, спрямованим на збереження виду, дозволяє цілком усвідомити її небезпеку: небезпека цього інстинкту полягає в його спонтанності. Якби він був, як уважали багато соціологів і психологів, лише реакцією на зовнішні умови, то становище людства було б не таким небезпечним. Тоді можна було б, у принципі, вивчити й усунути чинники, що спричиняють цю реакцію. Самостійне значення агресії першим розпізнав Фройд; він же вказав на те, що до сприятливих їй сильних чинників належить нестача соціальних контактів, особливо позбавлення їх (втрата кохання)» (Lorenz, 1983).

Етологи долучаються до культурних механізмів, які проявляються в геополітичному просторі. Проте жорстокість і спонтанність, конфлікт онтологій, інтересів, конфлікт мотивацій цінностей переходить у мистецтво і дуже швидко набуває «інтимних» ознак емпатії. Культивація насильства, жорстокості, аморалізму, що відбувається в екранному просторі, створює не просто екологічну нішу усунення негативних явищ, які існують на екрані, не лише є засобом їх фрустрації, а стає нормою життя, де зло опосередковує всі естетичні цінності. У такому вигляді мистецтво вже не виконує роль духовного носія ідеалу, абсолюту.

Зрештою, наведемо ще одну паралель між природним і культурним світом, яка тлумачить роль традиції та ритуалу. «Соціальні норми і ритуали, що розвинулися в культурах, так само характерні для малих і великих людських груп, як уроджені ознаки, набуті у процесі філогенезу, характерні для підвидів, видів, пологів і більших таксономічних одиниць. Історію розвитку можна реконструювати методами порівняльного аналізу. Виникнення у процесі історичного розвитку відмінностей між культурними спільнотами призводить до появи кордонів між ними таким же чином, як дивергенція ознак призводить до появи кордонів між видами. Тому Ерік Еріксон назвав цей процес "pseudospeciation" – псевдовидоутворенням.

Хоча це псевдовидоутворення відбувається незрівнянно швидше, ніж філогенетичне видоутворення, воно також потребує часу. У мініатюрі початок такого процесу – виникнення групових звичок і дискримінація непосвячених – можна побачити в будь-якій групі дітей;

але щоб соціальні норми та ритуали окремої групи стали міцними та незаперечними, необхідно, мабуть, їхнє безперервне існування протягом принаймні кількох поколінь», – констатує К. Лоренц (Lorenz, 1983).

Нас ця проблема цікавить саме в розрізі спонтанності деструкції зла, яке фігурує у творчості великих виконавців, – це десятиліття депресії в Е. Горовиця, пригоди небуття в родині Г. Нейгауза, жертвність учинку самоствердження в тоталітарному суспільстві С. Ріхтера тощо. Існує якась приреченість до жертвності виконавця. Але ескапізм, втеча від реальності має останню межу – власне тіло виконавця.

Зараз проблема тілесності постає досить гостро. У філософській рефлексії після заперечення тіла в Новому часові, починаючи з картезіанського світу і закінчуючи німецькою класичною філософією, виникає зворотна спокуса – універсалізувати метафору тіла Аджі це виглядає відвертим оксюмороном. Проте проблема тілесності як метакультурної реальності є особливо важливою для виконавської майстерності. Соматичні реакції тут намагаються контролювати, адже на верхівці творчого злету виконавець утворює свій тілесний тезаурус як звуковидобування, так і власної поведінки.

Тілесне коріння світу, яке існує у традиційній культурі, є досвідом космогенезу, ідентичності тіла людини і Всесвіту. Тому виконання в музиці, яке пов'язане з образом тіла як медіатором, що поєднує музичну стихію та реципієнта, стає надзвичайно важливим носієм комунікативної єдності виконавства і музики загалом.

Висновки. Культура як носій людської діяльності, передусім носій технологій і носій природного ресурсу, стає найважливішим чинником того, що ми зараз визначаємо як екомайбутнє, як систему гармонійного вирішення проблеми сьогодення в контексті культурних практик. Екологія перейшла за межі прикладної науки, яка цікавиться суто природними проблемами, поєднує в собі філософський, антропологічний, етичний, естетичний і взагалі людиновимірний контекст усіх реалій культуротворчості, зокрема художньої культури, музичної творчості.

Фактично виконавець стає субституттом абсолюту, носієм загальної гармонії. Так, онтологічний вимір музики здійснюється власне

в рамках виконавського середовища, презентації твору у просторі «тут» і «зараз», що створює екологічну нішу справжнього буття, справжньої онтології існування художнього образу музичного твору.

XX ст. продемонструвало декілька етапів екологічних трансформацій і рефлексивних моделей сучасного культуротворення. Усе починається з Римського клубу, у якому ідея сталого розвитку й ідея імперії людини піддається сумніву. Екологія стає генеративною

дисципліною, яка в усіх своїх контекстах актуалізує природовимірність, людиновимірність, що пов'язуються з гармонією як цілісним образом єдності людини й універсуму. Навіть більше, екологія набуває своєї планетарно-музичної константи, що відома з давніх часів, починаючи з піфагореїзму в Давній Греції. Можна сказати, що існує імпліцитна екологічна рефлексія, яка так чи інакше визначає екологію систем культури, які маркуються категорією «гармонія».

Список використаних джерел:

Бадан, А. (2003). Зіставлення національних та глобальних культурних норм: Захід і Україна. *Теорія і практика управління соціальними системами*. № 2. С. 75–86.

Бауман, З. (2008). Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства / пер. з англ. І. Андрущенко. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія». 109 с.

Гелд, Д., Макґрю, Е., Голдблатт, Д., Перратон, Д. (2003). Глобальні трансформації / пер. з англ. В. Курганського, В. Сікори. Київ: Фенікс, 2003. 548 с.

Кисельов, М. та ін. (2003). Концептуальні виміри екологічної свідомості. Київ: Парапан, 2003. 312 с.

Легенький, Ю. (2023). Соціальний дизайн: образ і документ в часові і просторі культури. Київ ; Переяслав ; Ніжин: видавець Лисенко М.М. 383 с.

Смирна, Л. (2017). Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: монографія. ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс. 480 с.

Сторі, Дж. (2005). Теорія культури та масова культура / пер. з англ. С. Савченка. Київ: Акта. 257 с.

Bagatov, A. (2017). Where we arte not. Letters of Moteher Serapima. URL: https://www-batagov-com.translate.google/albums/GNN_e.htm?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc.

Bakhtine, M. (1984). Les genres du discours, dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984. 408 p. URL: <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-des-Idees/Esthetique-de-la-creation-verbale>.

Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*, Paris: Seuil. 358 p. URL: <https://archive.org/details>.

Gibson, J. (2014). *The ecological approach to visual perception: classic edition*. New York: Psychology Press. 346 p.

Lorenz, K. *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*. Wien, 1963 by Verlag Dr Borotha-Schoeler, Vienna, Austria. Konrad Lorenz. *On Aggression*. Translated by Marjorie Kerr Wilson with a foreword by Julian Huxley. London and New York. 1983. URL: <https://translate.google.com/?hl=ru&sl=en&tl=uk&text=Das%20Sogenannte%20B%3%B6se%2C%20Zur%20Naturgeschichte%20der%0AAggression%20first%20published%201>.

References:

Badan, A. (2003). Zistavlennia natsionalnykh ta hlobalnykh kulturnykh norm: Zakhid i Ukraina [Comparison of national and global cultural norms: the West and Ukraine]. *Teoriia i praktyka upravlinnia sotsialnyimi systemami*. № 2. S. 75–86 [in Ukrainian].

Bauman, Z. (2008). Hlobalizatsiia. Naslidky dlia liudyny i suspilstva [Globalization. Consequences for man and society] / per. z anhl. I. Andrushchenka. Kyiv: Vyd. dim “Kyievo-Mohylianska akademiia” [in Ukrainian].

Held, D., MakHriu, E., Holdblatt, D., Perraton, (2003). Hlobalni transformatsii [Global transformations] / per. z anhl. V. Kurhanskoho, V. Sikory. Kyiv: Feniks, 2003 [in Ukrainian].

4. Kyselov, M. ta in. (2003). Kontseptualni vymiry ekolohichnoi svidomosti [Conceptual dimensions of environmental consciousness]. Kyiv: Parapan [in Ukrainian].

Lehenkyi, Yu. (2023). Sotsialnyi dyzain: obraz i dokument v chasovi i prostori kultury [Social design: image and document in time and space of culture]. Kyiv ; Pereiaslav ; Nizhyn: vydavets Lysenko M.M. [in Ukrainian].

Smyrna, L. (2017). Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi [A century of nonconformism in Ukrainian visual art]: monohrafiia. IPSM NAM Ukrainy. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

Stori, Dzh. (2005). Teoriia kultury ta masova kultura [Theory of culture and mass culture] / per. z anhl. S. Savchenka. Kyiv: Akta [in Ukrainian].

Bagatov, A. (2017). Where we arte not. Letters of Moteher Serapima. Retrieved from: https://www-batagov-com.translate.google/albums/GNN_e.htm?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc.

Bakhtine, M. (1984). *Les genres du discours*, dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard. Retrieved from: <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-des-Idees/Esthetique-de-la-creation-verbale>.

Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*, Paris: Seuil. Retrieved from: [https://archive.org > details](https://archive.org/details).

Gibson, J. (2014). *The ecological approach to visual perception: classic edition*. New York, NY: Psychology Press.

Lorenz, K. *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*. Wien, 1963 by Verlag Dr Borotha-Schoeler, Vienna, Austria. Konrad Lorenz. *On Aggression*. Translated by Marjorie Kerr Wilson with a foreword by Julian Huxley. London and New York. 1983. Retrieved from: <https://translate.google.com/?hl=ru&sl=en&tl=uk&text=Das%20Sogenannte%20B%C3%B6se%2C%20Zur%20Naturgeschichte%20der%0A%20Aggression%20first%20published%201>.