

грунтям. К.Редько підкреслює європейський характер освіти М.Бойчука, котрий «вчився під керівництвом німецьких професорів у Мюнхенській Академії», а потім ще чотири роки у Парижі. Саме К.Редько із захопленням повідомляє про французьке оточення М.Бойчука (Дерен, Пікассо, Брак), яке активно впливало на митця, водночас не руйнуючи його національні уподобання.

М.Бойчук з інтересом поставився до перших авторських робіт К.Редька і визнав його здатність малювати фрески. Здавалося б, що така обопільна приязність мала б привести К.Редька до лав бойчукістів. Проте цього не сталося, а отже, митець стає автором власного художнього методу, який теоретично і практично оформився протягом 1923-1924 років і отримав назву «електроорганізму» («Північне сяйво» (1925) та ін.).

Таким чином, свідомо орієнтація представників українського авангарду на діалог з їхніми колегами, котрі визначили основні тенденції руху західноєвропейського авангардизму, здобула потужної практичної реалізації, значною мірою збагативши культуротворчий процес ХХ ст.

Література

1. Асеева Н. Етюди мистецтвознавця / Н. Асеева // Хроніка – 2000: Український культурологічний альманах. – К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв України. – 1995. – Вип. 2-3. – С. 276-293.
2. Бурлюк М.Д. Спогади про мого батька, Давида Давидовича Бурлюка, та мою матір, Марусю Єленевську, яка завжди була поруч з батьком / М.Д. Бурлюк // Хроніка – 2000: Український культурологічний альманах. – К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв України. – 1994. – Вип. 3-4. – С. 246-255.
3. Горбачов Д. Наївність – цинізм цнотливості... (Давид Бурлюк – Писарчук у ролі великої людини / Д. Горбачов // Хроніка – 2000: Український культурологічний альманах. – К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв України. – 1994. – Вип. 3-4. – С. 223-236.
4. Кривда Н.Ю. Українська діаспора: досвід культуротворення / Н.Ю. Кривда. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 272 с.
5. Леклезіо Ж.-М.Г. Диего и Фрида / Ж.-М.Г. Леклезіо ; пер. с фр. Н. Кулиш. – М.: Колиби, 2006. – 231 с.
6. Редько К.Н. Зрачки сонця (Автобіографическая повесть) / К.Н. Редько ; упорядн. Д.О. Горбачов // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти: Зб. стат. – К.: РВА «Тріумф». – 2005. – С. 330-365.
7. Соколюк Л. Бойчукізм у контексті світового художнього процесу першої третини ХХ ст. / Л. Соколюк // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць. – К.: Спалах. – 2000. – Вип. 1. – С. 110-126.
8. Федорук О.К. Прага обітована: прилучення до модерного мистецтва українців вигнанців / О.К. Федорук // Мистецькі обрії – 2003: Альманах. Наук.-теор. праці та публіцистика. – К.: АМУ. – 2004. – № 6. – С. 49-61.

УДК 316.723: 140.8Еко(045)

Сабадаш Юлія Сергіївна
кандидат філософських наук,
доцент Маріупольського державного
гуманітарного університету,
докторант Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ МОДЕРНІЗМ ТА ЕСТЕТИКА МАС-МЕДІА У КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ УМБЕРТО ЕКО «АПОКАЛІПСИС ВІДКЛАДАЄТЬСЯ»

В статті аналізується збірник нарисів Умберто Еко «Апокаліпсис відкладається» та її головна ідея щодо впливу мас-медіа на масову культуру.

Ключові слова: культура, масова культура, кітч, естетика мас-медіа, постмодернізм, інтелектуальне мистецтво, серійність, фрейми, римейки, наслідування, копіювання, пародія, інтертекстуальність.

The article is dedicated to the analysis of Umberto Eco's collection of essays «Apocalypse Postponed» and it's main idea of mass media influence on mass culture.

Key words: culture, mass culture, kitsch, aesthetics, mass media, postmodernism, succession, frames, remakes, inheritance, parody, intertextuality.

Майже 10 років У.Еко активно співпрацював з італійськими мас медіа. Так, 1955 року він працює в редакції культурних програм на телебаченні RAI, регулярно публікується в журналах та газетах, а з 1959 року працює як редактор відділу філософії, соціології й літератури у видавництві Bompiani. Його відносини із засобами масової комунікації залишаються й донині досить плідними.

З кінця 50-х років Еко опиняється в епіцентрі дискусії, що розгорнулася в Італії, стосовно масової культури та ролі мас-медіа в її популяризації. Його роботи, опубліковані в той час, вважаються класичними, позаяк більшість з них лягли в основу так званої «філософії масової культури», до того ж, вони дають уявлення про естетичну і соціальну позицію самого Еко.

Одна з найперших і в той же час найвідоміших робіт Еко щодо проблем масової культури, присвячена ставленню «Апокаліптичних і інтегрованих інтелектуалів» (*Apocalittici e integrati*, 1964) [7] до масових комунікацій і масової культури, а в 1977 році Еко написав до неї «постскрипtum» – «Апокаліпсис відкладається» (*Apocalypse Postponed*) [8].

Європейськими інтелектуалами масова культура була сприйнята насамперед як результат «американської культурної агресії», що привела не тільки до пропаганди американського способу життя і заокеанських цінностей, але й до стандартизації й гомогенізації європейських національних культур.

Еко пропонував не сприймати масовізацію культури як неминуче зло, але й не впадати в життерадісну апологетику: мас-медіа – це невід’ємна частина сучасного життя суспільства, і завдання інтелектуалів полягає в тім, щоб аналізувати її й брати активну участь в раціональному творчому впровадженні, а не пасивно спостерігати і нарікати. Самого Еко цікавить у феномені «культурної індустрії» майже все: від процесу виробництва до кінцевої стадії – споживання, результати та ефекти впливу на маси.

За допомогою дюжини енциклопедичних словників, Еко спробував з’ясувати, що таке культура. Результат його вразив: не тільки тому, що всі визначення були різні, але й тому, що вони були далекі від концептуальної ясності. Єдине, що поєднувало всі енциклопедії, – це акцент на естетичному аспекті культури й ролі в ній освічених людей. Згідно з існуючими віддавна визначеннями, людина, що має справу з фізичною працею, навряд чи може бути віднесена до творців культури. Зрозуміло, що в такому разі більшість видатних художників і скульпторів автоматично переходить до категорії не-інтелектуалів. Так само газетні рубрики наполегливо виділяють «культуру» в окремий клас явищ, відмінний від політики, економіки, науки, спорту. Ця точка зору відрізняється, наприклад, від поглядів давньогрецьких мислителів. У цій ситуації, коли офіційні вихідні означення настільки суперечливі і неясні, будь які спроби знайти альтернативний цьому поняттю термін приречені на невдачу. Тому, говорить Еко, ми й не можемо пояснити, що таке, наприклад, контркультура. У цьому світлі все, що не вписується в елліністичне визначення «культури», повинне бути переоцінене в термінології інших культурних моделей.

Що ж стосується терміну культура, Еко вважає, що справжня культура – це завжди контркультура, тобто «активна критика й перетворення існуючої соціальної, наукової або естетичної парадигми» [8, 124]. Звідси випливає й визначення інтелектуала – людини, що здійснює цю критичну функцію поза залежністю від її соціального статусу, роду діяльності й освіти. Введення ж «заборони» на масову культуру аналогічне впровадженню антидемократичної цензури.

Еко дорікає інтелектуалам щодо відсутності аналітичного дослідження діяльності й ефектів масових комунікацій, їх структурних і функціональних характеристик. Особливо це показово на прикладі аналізу кітчу. Еко порівнює ставлення критиків до цього феномена з реакцією багатія, якого бентежить вид жебрака, і він говорить: «Заберіть його з моїх очей. Він розриває мені серце!».

Слід зауважити, що на тезі про перехід людства на стадію «цивілізації бачення» заснована одна із часто вживаних форм критики масової культури. Проте, звертаючись до минулого, Еко стверджує, що сам по собі спосіб «просвітництва» мас за допомогою картинок, а не книг, тобто спрощення сприйняття змісту повідомлення існував уже в епоху Середньовіччя. Показова непримиренність Сюжера й Бернара Клервоського в питанні про «візуалізацію» готичних соборів. Святий Бернар, побоюючись спокус, які таїли в собі скульптури, барельєфи й мозаїки із зображенням, наприклад, гарпій та інших монстрів, тим самим дезавуював власну стурбованість перед перспективою бути спокушеном. Проте якраз собор з його візуальною логікою заміняв тисячам християн священні книги і являв собою універсальну модель світу. І взагалі, архітектура завжди була засобом масової комунікації й мала здатність переконувати й пропагувати ідеї не менше, ніж сучасні мас медіа [3, 236-238].

Робота, яка пов’язана з навчанням мас змісту Біблії, життям Христа й святих, моральним принципам і навіть історії свого власного народу, а також географії, природознавства, тобто природі окремих країн і властивостям трав і каменів, – ця робота ґрунтувалась на спогляданні фресок і статуї

Собору та та сприйнятті інформації, яку несли ці елементи образотворчого мистецтва. «Середньовічний собор був ніби постійною незмінною телепрограмою, що давала народу все необхідне як для повсякденного, так і для загробного життя» [5, 1]. Книги ж відволікали від базових цінностей, заохочували зайву інформованість, вільне тлумачення Писання, а часом і нездорову цікавість. Згідно з книгою Маршала Маклюєна «Галактика Гуттенберга» (1962), після винаходу друку переважав лінійний спосіб мислення, але з кінця 60-х років ХХ ст. на зміну йому прийшло більш прогресивне і глобальне сприйняття – гіперцепція – через образи телебачення та інших електронних засобів. Засоби масової інформації досить швидко встановили, що наша цивілізація стала image-oriented, орієнтованою на зоровий образ, що веде до занепаду грамотності. Засоби масової інформації підняли на щит цей занепад словесності саме тоді, коли з'явилися перші комп'ютери. Безумовно, комп'ютер – знаряддя для створення й трансформації образів, але також відомо, що перші комп'ютери народжувалися як знаряддя писемності. На екрані з'являються слова і рядки, які користувач мав читати і «зараз тінейджер читає швидше, ніж професор університету» [5, 2]. Молодь, якщо хоч щось на своєму комп'ютері програмує, повинна знати логічні процедури й алгоритми й повинна друкувати слова й цифри, причому дуже швидко. У цьому значенні комп'ютер повертає людей у гуттенбергову галактику, і ті, хто сидить ночами в Інтернеті й спілкується у чатах, – вони працюють словами. «Якщо телеекран – це вікно у світ явищ в образах, то дисплей – це ідеальна книга, де світ виражений у словах і розділений на сторінки» [5, 2].

На даному етапі багато засобів масової комунікації беруть участь у культурному процесі. Культура в пошуках нових шляхів повинна використовувати всі можливості засобів масової інформації, при цьому підхід цей має бути ретельно продуманий. Так, наприклад, для вивчення мов краще аудіо й відеозапис, Шопен на компакт диску з коментарями допоможе розібратися в музиці, а генетику краще викладати за допомогою гарного науково-популярного фільму, ніж за підручником. Не треба протиставляти візуальну й вербальну комунікації, а треба вдосконалювати і ту й іншу.

Доречно відзначити, що готичний собор виражав ідеологію панівного класу, а маси були відсторонені від участі у виробництві культури для самих себе. Ця характеристика також досить істотна для розуміння сучасної ситуації: проблема масової культури полягає насамперед у тім, що експлуатовані класи, споживаючи цей продукт, щиро вірять, що він відповідає їхнім потребам і уявленням про світ.

У.Еко передбачає, що у найближчому майбутньому суспільство поділиться на два класи: тих, хто дивиться тільки телебачення, тобто пасивно одержує готові образи й готове судження про світ, без права критичного відбору одержуваної інформації, і тих, хто дивиться на екран комп'ютера, тобто тих, хто здатний відбирати й обробляти інформацію. Тим самим починається поділ культур, що існував і в часи Середньовіччя: між тими, хто був здатний читати рукописи й, отже, критично осмислювати релігійні, філософські й наукові питання, і тими, хто виховувався винятково за допомогою образів у соборі – відібраними й обробленими їхніми творцями.

Світова практика показала, що влада дійсно належить тому, хто контролює медіа [10, 140]. Який же елемент у ланцюзі комунікації повинен бути контрольованим, коли мова йде про захоплення або обслуговування влади? Зазвичай вважається, що це канал або джерело. Однак насправді це проблема не джерела повідомлення, а адресату, – переконаний Еко [10, 142]. Варіативність інтерпретацій виступає як свого роду закон масової комунікації. Повідомлення, які послані з одного джерела і дійшли свого адресата в різних соціальних групах, неминуче будуть «прочитані» за допомогою різних «кодів». Для клерка з міланського банку реклама холодильника на ТВ виступає як стимул до купівлі, а для безробітного селянина з Калабрії та ж реклама, що персоніфікує світ добробуту, послужить стимулом для збурювання. Таким чином, телевізійна реклама в країнах з низьким рівнем прибутку може зіграти фатальну роль революційного повідомлення [10, 140].

Позиція «апокаліптичних теоретиків», зауважує У.Еко, врівноважує «оптимістичну ідеологію інтегрованих інтелектуалів». До того ж, вважає Еко, без їхньої «несправедливої, однобічної, невротичної, безжалісної цензури» ми ніколи б не усвідомили, наскільки важлива проблема масової культури, що стала невід'ємною частиною нашого повсякденного існування й критичного осмислення [8, 25].

Отже, прогресивна культурна індустрія, трактована як сукупність історичних умов, змінила сам зміст поняття «культура». Не намагаючись більше повернути людство «назад до природи», ми повинні звикнути до нової ролі людини: не вільної від машин, але вільної у своєму ставленні до них. Якщо неможливо звільнитися від влади мас-медіа, то існує, принаймні, можливість волі інтерпретації: можливість прочитати повідомлення по-іншому [10, 138].

В контексті даної теми важливим, на наш погляд, є ще один аспект: яке відношення мають мас медіа до естетики? В Еко є такий постулат: «Мас медіа генеалогічні, але вони не мають пам'яті, оскільки, коли з'являється ціла низка імітацій оригіналу, ніхто вже не пам'ятає, з чого все почалося, в результаті главу роду можуть прийняти за молодшого онука» [4, 45]. Однак чому подібного витис-

нення й забування не відбувається з класичними мистецтвами, наприклад, з літературою або живописом? Очевидно, тому, що мас-медіа не винаходять, вони засновані на технічній винахідливості, а не інтелектуальній досконалості. До того ж, їхній швидкий розвиток спричиняє й зміну рівня очікувань глядачів і параметрів оцінки.

В 60-х рр. Еко був упевнений у тім, що кітч – це не мистецтво, а всього лише «ідеальна їжа для ледачої аудиторії», котра бажає одержувати задоволення, не докладаючи до того ніяких зусиль, будучи впевненою, що насолоджується справжньою репрезентацією світу, тоді як фактично вона здатна сприймати лише «вторинну імітацію первинної влади образів» [9, 183]. У цей період У Еко, як зазначає А.Усманова, «схильний ототожнювати кітч із масовою культурою в цілому, яка все ще припускає наявність якогось зразка, естетичного канону» [3, 53].

Згодом для Еко стало очевидним – кітч паразитував на успіхах авангарду, оновлювався й процвітав на його творчих знахідках. Примирення кітчу з авангардом відбулося в постмодерністській культурі. Постмодернізм учився у масової культури різноманітних технік стимулювання сприйняття, що враховує розбіжності між «інтерпретативними співтовариствами». Саме масова культура «зростила його, сформувала його мову і стилістику, а потім була піддана найжорстокішій критиці з його ж боку» [3, 54].

За зовнішніми ознаками постмодернізм можна легко переплутати з кітчем, однак якщо кітчу не вдавалося спокусити інтелектуальну публіку, то постмодернізм, навпаки, розраховує саме на таку аудиторію, що здатна оцінити іронію, «штучність» твору, відстежити в ньому інтертекстуальні коди, тобто розважатися й одночасно одержувати нове знання. Для того щоб такий контакт став можливим, щоб текст було прочитано адресатом, постмодернізм виробляє певні принципи організації повідомлення. У пізніх роботах Еко звертається до аналізу взаємин між різними формами авангардистського мистецтва і їхнім інтерпретативним співтовариством, а потім – до трансформації самих цих форм і, відповідно, взаємовідносин твору з аудиторією в постмодерністській культурі. Щоб обґрунтувати свою тезу про зближення масової культури з авангардним або інтелектуальним мистецтвом, тобто показати, що в епоху мас-медіа класичні критерії естетичного повідомлення виявляються не актуальними, Еко пропонує поміркувати над опозицією «повторення – інновація» у новій культурній ситуації.

Модерністським критерієм оцінки художньої значимості були новизна й високий ступінь інформативності. Відповідно, для модернізму повторення асоціювалося з ремісництвом або з промисловістю, як тільки мова йшла про відтворення чого-небудь у безлічі екземплярів за зразком якоїсь моделі. До того ж, дуже важлива техніка – істинно художня техніка, що, на відміну від промислового способу відтворення, також має бути унікальною. На цьому принципі заснована вся новоєвропейська естетика, що розрізняє мистецтво й ремісництво, хоча класичної теорії – від античності до середньовіччя – в цьому напрямі створено не було. «Одним і тим же терміном... користувалися для позначення праці перукаря або суднобудівника, художника або поета. Класична естетика не прагнула до інновацій за всяку ціну: навпаки, вона часто визнавала за «прекрасне» добротні копії вічного зразка» [4, 52], у той час як модернізм був апріорі настроєний на заперечення попередніх зразків.

Це пояснює, «чому модерністська естетика виглядає надто суворою у вимогах до продукції мас медіа. Популярна пісенька, рекламний ролик, комікс, детективний роман, вестерн замислювалися як більш-менш успішні відтворення якогось зразка або моделі. Як такі їх сприймали забавними, але не художніми. До того ж, цей надлишок розважальності, повторюваність, брак новизни сприймалися як свого роду комерційний прийом, а не як провокаційна презентація нового світобачення» [4, 53]. Продукти мас медіа асимілювалися промисловістю настільки, наскільки вони могли стати серійними продуктами, а цей тип «серійного» виробництва вважався далеким від художнього винаходу.

Еко пропонує проаналізувати повторення, копіювання, наслідування, надмірність і підпорядкування заданій схемі як основні характеристики «мас медійної естетики». Дійсно, телевізійна реклама, детектив, будь-який серіал культивують прийоми повторення, без яких вони, в принципі, немислимі. У глядача або читача, хоч це і здається дивним, знання інтриги й передбачуваність фабули оповідання викликають чимале задоволення. Але, говорить Еко, це старий прийом, який винайшли аж ніяк не мас медіа і тим паче не в ХХ столітті. Більшість романів ХІХ століття були «повторюваними» і «серійними». До того ж, Еко вважає, що саме ця, власне, неоригінальність іноді була причиною «культовості» того або іншого твору.

Оригінальність мас медіа полягає в тім, щоб розповісти ту саму історію в різні способи, але ці способи відмінні від тих прийомів, які використовувалися авторами «серійних» романів у ХІХ столітті – ми маємо справу з різними прийомами варіацій. Варіації історичні, і завдяки їм жодна «копія» не є насправді такою. Еко звертається за прикладами до сучасного періоду, бо це період, «у якому відтворення й повторення здаються домінуючими у всіх видах художньої творчості і в ньому стає важко розмежувати повторення в мас-медіа і у високому мистецтві» [4, 56].

Для естетики постмодерну, відмінність котрої від будь-якої іншої естетичної системи полягає насамперед у специфіці її базисних категорій, ключовими з яких стають поняття повторення й відтворення. В Італії ця дискусія останнім часом розцвіла під прапором «нової естетики серійності», і Еко пропонує в цьому випадку використовувати «серійність» як дуже широке поняття або як синонім «повторювального мистецтва».

Як показує Еко, межі реального й вигаданого світів досить примарні, тому постструктуралістська метафора світу як тексту досить доречна. Коли ми стикаємося з критичною життєвою ситуацією, то замість того, щоб залучити досвід з повсякденного життя, ми запозичуємо його зі своєї ж інтертекстуальної компетенції, тобто використовуємо ті схеми, які нам знайомі з літератури або інших інформаційних джерел. Наприклад, «пограбування поїзда» – ситуація, дуже популярна завдяки вестернам, а не діям реальних порушників закону [2, 219]. Тут Еко використовує поняття фрейму для визначення таких культурних кліше, тобто стереотипу, що перебуває в читацькій свідомості. Сприйняття й описи того або іншого предмету Ван Дейк визначає терміном «фрейми» як всезагальне «знання», організоване в концептуальні системи. Фрейми мають, як правило, конвенціональну природу й описують те, що в даному суспільстві є «характерним» або «типовим». Концептуальні фрейми, або «сценарії», певним чином організують наше поведіння й дозволяють більш-менш правильно інтерпретувати поведінку інших людей [1, 16-17]. Будь-яка культурна реалія має свій сценарій.

Аналізуючи вплив епохи мас медіа, можна стверджувати, що лінія демаркації між «мистецтвом інтелектуальним» і «мистецтвом популярним» поступово зникає. Обізнаний в цій сфері Еко пропонує свою класифікацію «повторювального» мистецтва, а саме – ретейк, римейк, серія, сага, інтертекстуальний діалог [4, 57-63]. Досліджуючи їхню генеалогію, він показує, що, наприклад, Шалений Роланд Аріосто був *retake* іншого тексту – Закоханого Роланда Боярдо, що, в свою чергу, був ретейк бретонського циклу. Шекспір, «пожвавлюючи» багато історій, дуже популярних в попередні століття, займався виробництвом римейків. Романи XIX століття так само інтенсивно користувалися прийомами саги й серії.

Глядачі і сьогодні захоплюються грецькими трагедіями як «безумовними» зразками високого мистецтва, але чи справді це так, якщо припустити, що трагедії Софокла дійшли до нас завдяки певним політичним обставинам або просто як історична випадковість, у той час як багато інших шедеврів уже ніколи не будуть нам доступні? «Якщо існувало більше трагедій, ніж ті, які нам відомі, і якщо всі вони дотримувалися (з тими або іншими різночитаннями) однієї й тієї ж схеми, то якими були б оцінки і висновки, якби нам вдалося сьогодні прочитати їх усі до єдиної? Наші міркування про оригінальність Софокла й Есхіла залишилися б незмінними чи ми б знайшли у цих авторів варіації на одвічно злободенні сюжети там, де ми відчуваємо унікальний і піднесений спосіб звертання до проблем людського існування? Цілком ймовірно, що там, де ми вбачаємо справжню новачку, стародавні греки бачили лише «коректну» варіацію на задану тему, і те, що здавалося їм піднесеним, було не відкриттям, а повторенням вже кимось опрацьованої схеми. Не випадково, говорячи про мистецтво поезії, Арістотель особливо цікавився структурами, а до конкретних творів він звертався лише за прикладами» [4, 72].

Сьогодні естетика «високого мистецтва» виявляється проблематичною, незважаючи на всю свою легітимність, а те, що має нагальну потребу в теоретичній розробці – це естетика серійних форм. Аналіз повинен не обмежуватися мас медіа, але охоплювати також і інші види художньої творчості: плагіат, цитування, пародія, іронічна реприза, гра в інтертекстуальність, властиві будь-якій художньо літературній традиції, саме тоді «серія перестане вважатися бідним родичем мистецтва, щоб стати художньою формою, здатною задовольнити нову естетичну чутливість» [3, 61].

Література

1. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. Ван Дейк. – М., 1989.
2. Солоухина О.Б. Концепции «читателя» с современному западным литературоведении / О.Б. Солоухина // Художественная рецепция и герменевтика. – М., 1985.
3. Усманова А. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А. Усманова. – Мн.: «ПроPILEЙ», 2000.
4. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / У. Эко // Философия эпохи постмодерна. – Минск, 1996.
5. Эко У. От Интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст / У. Эко // Режим доступа: http://forum.contrinfo.ru/tread/?thread_mid=983691810.
6. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
7. Eco U. Apocalittici e integrati / U. Eco. – Milano: Bompiani, 1964.
8. Eco U. Apocalypse Postponed / U. Eco. – BF1 & Indiana University Press, 1994.
9. Eco U. The Open Work / U. Eco. – Harvard University Press, 1989.
10. Eco U. Travels in Hyperreality / U. Eco. – London: Picador, 1987.

Сабодан

94
K 90

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

№ 1

**КУЛЬТУРА І
СУЧАСНІСТЬ**
А Л Ь М А Н А Х

2009

Заснований у 1999 р.
Виходить двічі на рік

Міністерство культури та туризму
Державний архів університету
АБОНЕМЕНТ наукової
та художньої літератури
м. Маріуполь

Київ – 2009

Маріупольський
державний університет
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
м. Маріуполь

JK

У запропонованому альманасі «Культура і сучасність» Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання філософії, культурології, мистецтвознавства та соціології.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто прагне отримати ґрунтовні знання теоретичного і прикладного характеру.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Бітасєв В.А., д.філос.н., професор, член кор. АМ України (голова редколегії, головний редактор); **Аза Л.О.**, д.соц.н., професор; **Афанасьєв Ю.Л.**, д.філос.н., професор (заст. голови редколегії); **Грица С.Й.**, д.мист., професор; **Єсипенко Р.М.**, д.і.н., професор; **Касьян В.І.**, д.філос.н., професор; **Левчук Л.Т.**, д.філос.н., професор; **Надольний І.Ф.**, д.філос.н., професор; **Немкович О.М.**, д.мист., с.н.с.; **Ржевська М.Ю.**, д.мист., доцент; **Рудич Ф.М.**, д.філос.н., професор; **Ручка А.О.**, д.філос.н., професор; **Станішевський Ю.О.**, д.мист., професор, член-кор. АМ України; **Суїменко Є.І.**, д.філос.н., професор соц.; **Терещенко А.К.**, д.мист., професор, член кор. АМ України; **Уланова С.І.**, д.філос.н., професор; **Федорук О.К.**, д.мист., професор, академік АМ України; **Шкляр Л.Є.**, д.політ.н., професор; **Шульгіна В.Д.**, д.мист., професор; **Яковенко Ю.І.**, д.соц.н., професор; **Горенко Л.І.**, к.мист., с.н.с. (відповідальний секретар).

Затверджено:

постановою президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 1-05/1 як фахове видання з мистецтвознавства (Перелік № 11), постановою президії ВАК України від 10.12.2003 р. № 1-05/10 як фахове видання з філософських наук (Перелік № 13), постановою президії ВАК України від 30.06.2004 р. № 3-05/7 як фахове видання з соціологічних наук (Перелік № 14), та постановою президії ВАК України від 13.02.2008 р. № 1-05/2 як фахове видання з культурології (Перелік № 21)

Рекомендовано до друку Вченою радою ДАКККіМ
протокол № 4 від 18 травня 2009 р.

**Редакція не завжди поділяє позицію авторів публікацій.
За точність викладених фактів відповідальність несе автор**

Свідоцтво: КВ № 3809 від 10.06.1999

© Державна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, 2009

© О.А. Гавришук, дизайн, 2009

© Видавництво «Міленіум», 2009

