НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА НАМ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ НАМ УКРАЇНИ
ЗЕЛЕНОГУРСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ (ПОЛЬЩА)

ТЕЗИ

IV Міжнародної наукової конференції

ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ

16–17 листопада 2022 року

CONFERENCE PROCEEDINGS

IV International Scientific Conference

PROBLEMS OF METHODOLOGY IN CONTEMPORARY ART AND CULTUROLOGY

November 16-17, 2022

Київ

ОРГКОМІТЕТ

Сидоренко Віктор Дмитрович	Президент НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України
Бітаєв Валерій Анатолійович	Перший віцепрезидент НАМ України, доктор філософських наук, професор, академік НАМ України
Санін Олександр Геннадійович	Віцепрезидент НАМ України, заслужений артист України, член-кореспондент НАМ України
Вакуленко Юрій Євгенійович	Віцепрезидент НАМ України, заслужений працівник культури України, член-кореспондент НАМ України
Савчук Ігор Борисович	В. о. директора ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор
Скрипник Олексій Вікторович	В.о. головного ученого секретаря НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України
Чміль Ганна Павлівна	Директор Інституту культурології, доктор філософських наук, професор, академік НАМ України
Bogdan Trocha	Prof. dr hab, Head of the Laboratory of MItopoetics and Philosophy of Literature University of Zielona Góra
Корнієнко Владислав Вікторович	Академік-секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України, генеральний директор ДП «Національний цирк України»
Roman Sapeńko	Doctor of Science (Philosophy), Professor, University of Zielona Góra (Zielona Góra, Poland)
Клековкін Олександр Юрійович	Завідувач відділу естетики ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України
Владимирова Наталія Вікторівна	Учений секретар відділення театрального мистецтва НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України
Зубавіна Ірина Борисівна	Учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України

Марковський Андрій Ігорович	Учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв і секції естетики та культурології НАМ України, доктор архітектури, доцент
Берегова Олена Миколаївна	Заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор
Чібалашвілі Асматі Олександрівна	Учений секретар ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник
Кузнєцова Інна Володимирівна	Учений секретар ІК НАМ України, кандидат філософських наук, старший науковий співробітник, доцент
Харченко Поліна Вагифівна	Учений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, провідний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат педагогічних наук, доцент, старший науковий співробітник
Бердинських Святослав Олександрович	Учений секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України, кандидат технічних наук, завідувач кафедри дизайну Університету економіки та права «КРОК»
Станкович-Спольска Рада Євгенівна	Учений секретар відділення музичного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства
Хасанова Іветта Маратівна	Науковий співробітник ІПСМ НАМ України, заслужений працівник культури України
Шалінський Ігор Петрович	Старший науковий співробітник відділу дизайну й архітектури ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства
Гуріна Марія Володимирівна	Старший лаборант відділу методології мистецької критики ІПСМ НАМ України

Редакція може не поділяти думку авторів.
Відповідальність за зміст матеріалу несуть автори

ЗМІСТ

BULAVINA Nataliia
DIGITAL TECHNOLOGIES IN ART EDUCATION. 9

PLETSAN Khrystyna
CREATIVE CLUSTER AS A TOOL FOR THE DEVELOPMENT OF THE CULTURAL ENVIRONMENT OF UKRAINE: CURRENT REALITIES 10

YUDKIN-RIPUN Ihor
THE GEOMETRY OF TEXT FROM THE VIEWPOINT OF MEREOLOGY 13

АЗАРОВА Юлія Олегівна
«АРХІТЕКТУРА ПОТОКУ»: НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ В НЕЛІНІЙНІЙ АРХІТЕКТУРІ 16

АЛФЬОРОВА Зоя Іванівна
ГІБРИДНІ МЕТОДОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО «МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ПОЛЯ» 21

АПАНАСЕНКО Софія В.
ОБРАЗ АКТОРА В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТ.: СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ 23

АРТЕМЕНКО Андрій Павлович
ЛОГІКА РОЗУМІННЯ КУЛЬТУРИ ЕПОХИ МЕТАМОДЕРНУ 26

АСТАЛОШ Габріела Ласлівна
НАЦІОНАЛЬНА СКЛАДОВА МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ 28

АСТАНІН Михайло Олександрович
ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОНЯТТЯ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМ В ПОЛЕ АРХІТЕКТУРНОГО КОНТЕНТУ 31

ФЕН БАОДЗЯН
АСПЕКТИ РЕФОРМИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ГАЛУЗІ КИТАЮ 33

БЕЗГІН Олексій Ігорович
МІЖНАРОДНА СПІВПРАЦЯ В СФЕРІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ 35

БЕРЕГОВА Олена Миколаївна
МУЗИКОЗНАВСТВО УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА УКРАЇНИ: АСПЕКТИ ІНТЕГРАЦІЇ 37

БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович
ТРАДИЦІЙНІ НА НОВІТНІ МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ ПРОСТОРОВИХ УЯВЛЕНЬ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ 40

ВАН ВЕЙКЕ
КОМПОЗИЦІЯ В СИСТЕМІ ЗОБРАЖАЛЬНИХ ПРИНЦИПІВ КИТАЙСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ. 43

ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна
ОКРЕМІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РЕАЛЬНОСТІ 45

ВИННИК Святослав Йосифович
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «ПІСНІ ПРО ПОМЕРЛИХ ДІТЕЙ» ГУСТАВА МАЛЕРА: ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ПОЕТИКИ ТА ДРАМАТУРГІЇ 47

ГЛАДУН Ольга Дмитрівна
МІЖНАРОДНА МИСТЕЦЬКА АКЦІЯ ВОЛЬНАНОВА ЯК ДІАЛОГ СВІТОГЛЯДІВ 49

ГОРБАЧОВА Валерія Вадимівна
ОРХЕНДРА ГАНГОЛІ ЯК РЕДАКТОР ЖУРНАЛУ «RUPAM» ТА ЙОГО РОЛЬ В МОДЕРНІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА ІНДІЇ 51

ДЕМУРА Алла Анатоліївна,
РОЛЬ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО КІНО У ФОРМУВАННІ ЗОВНІШНЬОГО ПОГЛЯДУ НА МЕНТАЛЬНУ СУТНІСТЬ УКРАЇНЦІВ 53

ЗУБАВІНА Ірина Борисівна
БАЛКОНИ МОГО ЖИТТЯ. МНЕМОНІЧНИЙ ПІДХІД ЯК МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ 55

ІВАНОВА Олена Олександрівна
УКРАЇНСЬКІ КОНКУРСИ ТА ФЕСТИВАЛІ У ПЕРІОД ВІЙНИ РОСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ 60

КЛЕКОВКІН Олександр Юрійович
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО VS ВИДАТНОЗНАВСТВО 61

КОСТЕНКО Олена Олександрівна,
ЛЮДИНА ТА СВІТ У ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ 64

КОТЛЯР Євген Олександрович,
«ЄВРЕЙСЬКІ НАДГРОБКИ» ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО: ДОСВІД УКРАЇНСЬКОГО ДОСЛІДНИКА, ЯКИЙ ВИПЕРЕДИВ ЧАС 67

КОЧЕРЖУК Денис Васильович
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В АСПЕКТІ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ: ПРАКТИКА ЗВУКОЗАПИСУ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ 70

КУПРІЙЧУК Василь Михайлович,
НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРА — ОБСЯГ ПОНЯТТЯ 73

КУРБАНОВ Георгій Олександрович
МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ФАНТАСТИКИ ТА ФУТУРИСТИКИ КРАЇНИ СОНЦЯ ЩО СХОДИТЬ 76

КУЦИР Тетяна Василівна
МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ТА ЛИТОВСЬКИХ ТРАДИЦІЙНИХ ПОЯСІВ 79

ЛАСТОВЕЦЬКА-СОЛАНСЬКА Зоряна Миколаївна
РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ СЬОГОДЕННЯ 82

ЛЕВЧЕНКО Катерина Олександірвна
МОЛОДІ МИТЦІ: ПРОБЛЕМАТИКА ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО АПАРАТУ У ВІТЧИЗНЯНІЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ НАУЦІ 84

ЛІСОВА Наталія Леонідівна
СПАДКОЄМНІСТЬ ЛЕНДАРТУ ПО ВІДНОШЕННЮ ДО САДОВО-ПАРКОВОГО МИСТЕЦТВА 85

ЛУКОВСЬКА Ольга Ігорівна
ПУКОЧ Войцєх (Pukocz Wojciech)
«ІНВАЗІЯ. ДО І ПІСЛЯ». ВИСТАВКА ЛЬВІВСЬКОЇ ГРАФІКИ 88

ЛЮТКО Наталія Віталіївна
ДІАЛОГ КУЛЬТУР ЯК ФОРМА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ 90

МІЩЕНКО Марина Олексіївна
ПОНЯТІЙНИЙ АПАРАТ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТКООХОРОННОЇ СФЕРИ В УМОВАХ НОВИХ ВИКЛИКІВ СУЧАСНОСТІ 93

МОЛЧАНОВА Тетяна Олегівна
НАВЧАННЯ МИСТЕЦТВУ СПІЛЬНОГО ВИКОНАННЯ МУЗИКИ У ФОРМУВАННІ ДИТИНИ: ОСОБИСТИЙ ПОГЛЯД 96

МОСКВІТІН Роман Володимирович
ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗНО–ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ У ТВОРЧОСТІ Т. ЯБЛОНСЬКОЇ: МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ 99

НЕСТЕРЕНКО Андрій Олександрович
ХРАМОВА АРХІТЕКТУРА ЗАКАРПАТТЯ XVIII—XIX СТ.: ПРОБЛЕМА ВІДТВОРЕННЯ ЗРУЙНОВАНИХ ЦЕРКОВНИХ ПАМ'ЯТОК 101

НОВІКОВ Михайло Юрійович
ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ В УКРАЇНСЬКОМУ СТРІТ-АРТІ 104

ПЕТРОВА Ольга Миколаївна
СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР СМІХУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ. ТЕНДЕНЦІЇ 106

ПОЛЯКОВА Марина Володимирівна
МИСТЕЦТВО КРІЗЬ «ЗАЛІЗНУ ЗАВІСУ»: МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ КИЇВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ У 1960–1980-ТІ РОКИ В АСПЕКТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПОВСЯКДЕННОСТІ 110

ПОНОМАРЕНКО Олена Юріївна
МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ СУЧАСНОЇ ІТАЛІЇ ПІД ЧАС ПАНДЕМІЇ COVID-19 112

ПРОТАС Марина Олександрівна
ТРАНСФОРМАЦІЯ АРТ-ЕПІСТЕМ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ 115

ПУШОНКОВА Оксана Анатоліївна
ЛОГОТЕРАПІЯ МИСТЕЦТВОМ У КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ ІНТЕРАКТИВНОЇ ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ПЛАТФОРМИ 118

РЯБІНІН Олексій Валерійович
ІНТОНАЦІЙНО-СТИЛЬОВА ПРИРОДА МУЗИКИ: ПЕРЕТИНИ ІСТОРІЇ ТА СУЧАСНОСТІ 121

СИДОРАК Марія Миколаївна
МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ЛЬВОВА ПІСЛЯ 24 ЛЮТОГО 2022 РОКУ: ДРУГИЙ ФРОНТ 123

СИДОРЕНКО Андрій
ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ 2010-ТИХ ПОЧАТКУ 2020-ТИХ РОКІВ 126

СОКОЛ Діана Романівна
УКРАЇНСЬКІЙ ВЕРТЕП ЯК ПРОДУКТ МИСТЕЦТВА В КУЛЬТУРІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДОБИ 131

СОКОЛ Олександр Вікторович
ПОНЯТТЯ ЛЮБОВІ В ПСИХОЛОГІЧНОМУ ОБРАЗІ СВІТУ, В ГУМАНІЗМІ І МИСТЕЦТВІ 133

СОКОЛЮК Оксана Василівна
УРОДЖЕНЦІ СУМЩИНИ ЯК ТВОРЦІ НОВОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА (ПЕРША ТРЕТИНА XX СТ.) 136

ТИШКО Сергій Віталійович
НА ПІВДЕНЬ ВІД АЛЬП: ВПЛИВ КЛІМАТИЧНИХ УМОВ ІТАЛІЇ НА ТВОРЧУ ДІЯЛЬНІСТЬ МИТЦІВ У XIX СТОЛІТТІ 139

УСПЕНСЬКА Ольга Юріївна,
ВИЩА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА УКРАЇНИ: АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ ДОКТОРІВ МИСТЕЦТВА 141

ХУДЯКОВА Анастасія
МУРАЛІСТСЬКИЙ РУХ В УКРАЇНІ ТА ЄВРОПІ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ 143

ЧАНГ ЦЗЕ
КОНФУЦІАНСЬКА ЕТИКА В СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ ФІЛЬМАХ 145

ЧЕПЕЛИК Оксана Вікторівна
МИСТЕЦТВО І ГЕОПОЛІТИКА: ПОЛЬОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО АРТУ, ВІДЕО І МИСТЕЦТВА НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ 147

ЧЕХ Наталя Борисівна
ВПЛИВ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ НА ФОРМУВАННЯ ПОЕТИКИ Б. МИХАЙЛОВА . 151

ЧИРКОВА Надія В'ячеславівна
КОНСЕРВАЦІЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ТА ПРИНЦИП ЗБЕРЕЖЕННЯ ІДЕЙ АВТОРА 153

ЧУМАЧЕНКО Олена Петрівна
ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ СУЧАСНИХ ХУДОЖНИКІВ ЯК ЗАСІБ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У КОНТЕКСТІ УСВІДОМЛЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ 155

ШЕРШОВА Тетяна Вікторівна
НАРОДНОПІСЕННІ ПРАКТИКИ ЯК УМОВА ФУНКЦІОНУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ 157

ШИМАН Катерина Анатоліївна
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ПОНЯТЬ «ДОПОВНЕНА РЕАЛЬНІСТЬ (AR)» ТА «ЗМІШАНА РЕАЛЬНІСТЬ (MR)» У МИСТЕЦТВІ 159

ШУМАКОВА Світлана Миколаївна
СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК МЕТОДОЛОГІЯ, ПРОГРАМНИЙ ПЛЮРАЛІЗМ ФОРМ І СТИЛІВ 162

ЮР Марина Володимирівна
СИНТЕЗ ОБРАЗОТВОРЧОГО І ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА У СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ МЕТАЛЬЄРСТВІ 164

ЯКИМОВА Дарина Володимирівна
ПОЛІТИЧНИЙ ВИМІР СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ 2004-2014-Х РОКАХ 165

BULAVINA Nataliia
Head of Department of Curatorial Exhibition Activities and Cultural Exchange, Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv. Ukraine, bulavina_n@ukr.net, (+38 044)5292051
https://orcid.org/0000-0002-1109-7827

DIGITAL TECHNOLOGIES IN ART EDUCATION.

Intoduction. Today, digital technologies have become our daily routine, and access to information resources is impressive. Analog literature is quickly digitized, a hub is created from previously disparate materials, and a huge archive of educational experience is formed. Widespread introduction of distance learning already looks like a promising direction of the educational process: unique opportunities to connect an unlimited audience from any geographical location, large-scale research work, numerous software bots persistently motivate students to study. However, experience shows that this does not create optimal conditions for learning. Currently, both teachers and students miss the "live" interaction, the opportunity to be together in a training workshop, and this was convincingly demonstrated during online trainings during the Covid pandemic, and now the war in Ukraine.

The introduction of digital technologies in education requires technical equipment, which is known to be expensive. This exacerbates social inequality, as distance learning requires the student to possess powerful techniques that also determine how he or she demonstrates his or her creative work. In addition, it is extremely important for an artist to have a workplace, given the specifics of the materials he works with. With the transition to distance learning, most students automatically lose space for practical work, and it becomes common practice to work at home or in a dormitory.

Also today we see the sad fact that the creative personality begins to gradually fade due to the loss of a number of active neurons that provide it with the necessary professional skills. The point is that to teach unity in the fine art, the ability to "see, understand, create" is not possible only in a theoretical way.

Conclusions Button civilization, in addition to all the positive aspects, poses a real danger to the artist's work — working with a computer directly reduces the wealth of growth of the hand, in fact all its parts — fingers, hands, forearms, shoulders. Thus, excessive introduction of technical means in the fine art displaces work with real forms, real space, real tools. Otherwise working with brushes, paints, pencils, paper, canvas is an indispensable tool for brain development, the breadth of his thinking.

PLETSAN Khrystyna
Associate Professor, PhD in Public Administration,
Associate Professor of the department of hotel, restaurant and tourism business,
Kyiv National University of Culture and Arts of Kyiv, Ukraine
https://orcid.org/0000-0002-8179-7896

CREATIVE CLUSTER AS A TOOL FOR THE DEVELOPMENT OF THE CULTURAL ENVIRONMENT OF UKRAINE: CURRENT REALITIES

Nothing is permanent.
Everything is in a state of endless change...

Modern realities of culture under the influence of transformational changes have long gone beyond the scope of educational and entertainment specifics, more and more researchers and practitioners are focusing their attention on the concept of emotions, impressions, creativity and cultural management. In the basis of these changes, a special role should be given to cluster formations, which provide a complex of interaction between state institutions, public organizations, entrepreneurs of the creative sector, artists, creative personalities and consumers. Therefore, in the conditions of a change in the paradigm of the socio-cultural environment, the creative cluster is the center of cultural development of society and the generation of new ideas, projects, interaction of sectors of the cultural and creative environment, which unites creative personalities, cultural figures, artists and creative entrepreneurs.

The synergistic effect of cultural transformations and innovations ensures changes in the cultural and creative environment that affect the formation of new values created in creative clusters. The key to successful functioning is a combination of creative ideas, creative projects, digital innovations and ecosystems of creative entrepreneurship (active creators of creative content) for the creation, development and popularization of the cultural and creative space of Ukraine. This necessity must be realized through significant influence on the formation of cultural values of a person, the formation of the relationship between a person and culture, the formation of a person as a creative personality and as a subject of culture and the development of culture in general.

The historical and cultural dimension of the research makes it possible to assert that the concept of «creative cluster» was introduced by a leading British specialist, curator of the UNESCO program «Creative Cities» in 2006 S. Evans (2006) and defines it as a community of creative-oriented entrepreneurs who interact in a closed territory. According to the author, the creative cluster has significant differences from the classical cluster, as it includes science parks, media centers, cultural institutions, art centers and artists. It is creative clusters that are a collaboration of production and consumption of creative resources together with their performers (Evans, 2006). Accordingly, the cluster form of the organization provides a special form of cultural and creative environment in the system of creative products and resources.

The scientific discourse around the issues is expanded by highlighting the structural elements of creative clusters, namely: the creative environment (with its diversity, a favorable atmosphere for creative ideas, freedom of thought, freedom of expression and creative development. Where people, relationships, ideas and talents mutually inspire each other); a community of creative people (generators of creative ideas who share

an interest in novelty and are potentially open to cooperation); a network system of open interpersonal communication and exchange of ideas (contributes to the formation of the uniqueness of cluster participants and the creation of cultural and creative innovations) (De Propris, 2010). With this in mind, the creative cluster of creative industries includes cultural institutions, non-profit enterprises, art institutions, scientific institutions, media and creative individuals. According to the main components of creative clusters, we include human resource, strategy, marketing technologies, cultural management, partnership, financial resources and creative potential (product, project, ideas).

The platform for the formation of basic elements is being updated, such as (O'Connor, 2009; European cluster expert group, 2021): intellectual potential, which ensures the formation of original creative products, creative projects, creative ideas, which is the basis of competitiveness; financing model; economic potential, which is characterized by consumer demand for cultural and creative offers, goods, resources, which are the basis of the economic development of the region, the state generally provides a positive image and social well-being; innovative resources that contribute to the possibility of increasing the level of uniqueness of creative products, the originality of the creative abilities of creative managers; digital technologies; collaboration and cooperation with other industries. Accordingly, the activities of creative clusters are primarily based on creativity, innovation and motivation of participants in creative industries.

Every year, more and more creative spaces appear in Ukraine, which are not only work, but also a place for communication, creative development, innovation, educational lectures, collaboration on cultural projects and generation of creative ideas. Adopting the best world experience in the development of the cultural and creative environment, Ukrainian artists and creative entrepreneurs combine the creation, production, distribution and popularization of cultural services and goods through clustering. There are interesting examples Innovatsiinyi tsentr Promprylad. Renovatsiia (m. Ivano-Frankivsk), Innovatsiinyi park «Vymiriuvach» (m. Zhytomyr), Multyfunktsionalnyi maidanchyk art-zavod «Mekhanizm» (m. Kharkiv), Kreatyvnyi klaster «Prostir» (m. Odesa), Mystetskyi arsenal (m. Kyiv), Tsentr kreatyvnykh industrii Urban CAD (m. Kherson), Dnipro Center for Contemporary Culture (m. Dnipro), Kreatyvnyi prostir «LEM Station» (m. Lviv). The main resources of the above-mentioned creative clusters include various cultural phenomena, such as: cultural and natural heritage, outstanding personalities and places, festivals and cultural events, intellectual resources, intangible resources, science parks, media centers, cultural institutions, art centers and artists. At the same time, it is important for each member of the creative cluster to preserve their own uniqueness, identity, innovation and creativity. It is important to preserve the local flavor, historical heritage and cultural unification. It is extremely important that creative clusters as tools for the development of the cultural environment of Ukraine contribute to the activation of the cultural and creative resource potential, which will comprehensively stimulate the development of territories, contribute to the improvement of the population's well-being, provide competitive advantages and the development of the cultural and creative environment in general.

As a summary, we note that the development of creative clusters is carried out on the basis of transformational changes in the regions of Ukraine with the help of collaboration of innovations, creative ideas and projects, new technologies, cultural and creative industries. The unification of the sectors of cultural and creative space,

education, business and interested parties contributes to the increase of cultural activity, the development of cultural and creative uniqueness, innovativeness, and the formation of the attractiveness of regions for tourists, investors, partners, which will contribute to the development of the cultural and creative environment in Ukraine.

REFERENCE

1. Портал українських кластерів. (2022, 5 жовтня). Офіційний сайт. https://ucluster.org.
2. European Expert Group of Clusters. (2021). Recommendation Report. Publications Office of the European Union. 32 c .
3. Evans, S. (2006). Key concepts: creative clusters. URL: http://creativeclusters.com/?page_id=1599.
4. De Propris L. (2010). Creative Clusters and innovation. URL: http://designophy.com/uploadedfiles/pdf/2010/1291972436-6007.pdf
5. O'Connor, J. (2009). Creative Industries: A new direction? International journal of cultural policy, 15.4. Pp. 387-404.
6. R. Florida, N. Clifton Cooke, P. and Lazzeretti, L. (2008) «Creative Cities, Cultural Clusters and Local Development». Cheltenham: Edward Elgar. Pp. 258-286.

YUDKIN-RIPUN Ihor
leading research worker, Maxim Rylski Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology, NAS of Ukraine, habilitated doctor of arts, corresponding member of the NAA of Ukraine
ORCID: 0000-0002-4616-302X

THE GEOMETRY OF TEXT FROM THE VIEWPOINT OF MEREOLOGY

It had been still in the XIX century when G. Freytag in his theory of drama has suggested the representation of textual tensions with graphical means. Then in 1920-s L. S. Vygotsky has shown the opportunity of delineating the contents of a novella with the similar means. In 1960-s R. Thom (who was also the co-author of the mathematical theory of catastrophes) has shown the applicability of topological methods for the researches of verbal stuff. All attempts of the kind have resulted in the concept of semantic nets as the means of displaying textual contents where peculiar spatial properties are to be disclosed.

First of all, one deals here with the so called finite geometry (F. Carteszi) restricted with segments and arcs. Closed lines that circumscribe spatial pieces restrict the possibilities of this area. It is to stress that it goes here about the so called non-Archimedean space excluding any concept of infinity, infinitely long lines or planes in particular. But together with infinity one excludes also any concept of zero or empty set represented with points void of scope and dimension. Instead of points as primary subjects one takes into consideration the so called fuzzy sets and in particular the neighborhoods of points that's small but finite intervals where the point is obtained from the intersection of different segments (sets) and not as primary element. Thus the existence of atomic indivisible intervals with finite scope is assumed as the initial presupposition. In its turn the temporal concept of present moment is conceived not as an infinitesimal between past and future but as an interval endowed with duration or as a phase of transition. It can be illustrated in music with monody where separate tones can be expanded with incantation so that the so called thick tones arise. The same concerns polyphony with its syncopation effects where the durability of an elongated tone enables building up contact zones of separate textual fragments with transitional state. No need to say that in verbal speech the so called chumps (W. Chafe) as collocations build up samples for such atomic intervals.

These preliminary remarks concerning non-Archimedean properties of textual geometry enable reconsidering the well known statement of F. de Saussure about the linear nature of speech. Meanwhile the linear order of speech can't be accepted as an axiom because it is the consequence of the so called axiom of arbitrary selection, proclaimed by E. Zermelo that corresponds to the rule of excluded third (tertium non datur) in the so called Aristotelian or stoic logical system. In the case of the finite geometry of a text the linear order doesn't remain relevant as far as each finite segment of a line is to be regarded as potentially or actually closed that's as a cycle. Textual space can be said in this respect not only non-Archimedean, but also non-Aristotelian and non-Euclidian. The inevitable cyclization of any finite space entails the decisive role of complementary relations for the construction of textual space. Any finiteness of an object presupposes the existence of an alternative beyond the limits of the restricted object that

displays complementary relations as the negation of this object. Thus symmetry with its versions (iteration, inversion and so on) arises as the result of complementation. Linearity turns into cyclization, and it entails complementation with symmetry.

The transformation of linear order can be exemplified in music with the so called diastematics where the tones' pitch relations taken in abstraction from contextual conditions provide melodic stuff of multi-part tissue. The transformations of a linearly ordered scale with the devices of complementarity and symmetry results in multiplying melodic lines and generates multi-part construction. In particular the relations of adjacency and coherence arise that coincide with those of contact or distance within a scale, so that adjacent tones become preferable for horizontal succession, while the coherence in vertical simultaneity involves those divided with distance in the scale. Thus the paradox of finiteness reveals itself where linear order causes multiplication's effect with the ensuing multidimensionality of text. This paradox of finiteness can be found in verbal text where narrative lines are multiplied due to the introduction of finite details that display mutual complementary relations. Finiteness can be said to procure mirror for linear tissue of a text. In this way the subjective perspective of narration is made up so that the multiplication of subjects, both semantic and communicative, is carried out.

It ensues from such transformations that it must go here about the partial representation of objects with the linear means. From the phenomenological viewpoint textual objects are to be conceived as the projections of some latent entity which give its linear image. It is here to take into account that any cyclization of text presumes the existence of at least a pair of critical lines within each cycle, those of perimeter and diameter. Besides, cyclization gives grounds for the priority of curvature in linear order in opposite to directness in Euclidean space. In particular the introduction of curve arcs as opposed to direct segments presupposes the differentiation between isolation of objects (that don't reject their immediate contact with the separating borderline) and their distance (with the intermediary space demanding mediation not between but over them). Curve arc presupposes just the distance between its ends to be mediated. The arc can be approximated with not lesser than a pair of direct segments that procure such mediation. The concept of projection in its turn presupposes distance from the given object to the suggested axis that plays the role of a perimeter of a cycle. Thus within textual tissue one has to discern axial lines as opposed to lateral lines where objects' projections are to be reflected. Such curved axial lines for projection in the manner of geographical coordinates of globe can be found in the lines of roles in theatre where the projected utterances acquire idiomatic meaning in accordance to the outlook of dramatis persona as the projective axes. In general case of narration such projective axis coincides with what is called deixis (esp. personal deixis) of prosaic text.

Obviously projections in non-Archimedean textual space differ essentially from those of Cartesian kind with their central zero point. Instead of central projection from such point as a conic apex one deals here with the partial transpositions of an object's details in the manner of axonometric or inversed projection applicable for finite space. In the same way as the mentioned scalar technique of intervals in polyphony is opposed to centralized functional harmony in homophony, this way of projection represents details and partialities of object taken in isolation and therefore as those of isolating abstraction. In verbal text centralized projections correspond to taxis with its predicative relations whereas axonometric projections of finite conditions coincide with deixis based upon complementary relations. The phenomenon of textual multidimensionality and the4

multiplicity of axial projective lines (as in multi-part music) can then be conceived as the multiplicity of deictic lines of reciprocal references of textual segments.

The corollary of projective approach consists in delineating the peculiarity of counterpoint in music and polyphonic novel in prose. The essence of the phenomena isn't the growth of dimensions as such. Rather it goes about interlinear connections arising from the compression and condensation of stuff in the manner of stretta in music (F. Noske, A.I. Rovenko). Such interlinear connections (and intersections of lines in particular) come to the rise of diagonal relations within the stuff that procure mutual references of everything with everything within the given text. Such diagonal procedure comes to textual compactness and separability as the principal topological features of polyphony.

This outline of textual geometry gives grounds for the conclusions in favor of mereology as the adequate method for the researches of spatial disposition inherent for artistic text. As the doctrine on the interrelations of parts and whole it excludes both zero scope of an empty set and the infiniteness of a line as is the case in non-Archimedean space. Rather it deals with intervals of the kind of points' neighborhoods that are displayed as atomic units designating textual partialities. Marked with the so called meronyms (in opposite to hyponyms) these partialities refer to intentionality (as the parts observed and marked), possibility (as the explored opportunities of division), spontaneity (as details affording casualties). Meronyms give rise for the semantic transitions of metonymy and synecdoche and represent objective line opposed to subjective perspective. The parcellation of text within the approach of mereology meets the conditions of textual finite space.

АЗАРОВА Юлія Олегівна
канд. філос. наук, доцент, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

«АРХІТЕКТУРА ПОТОКУ»: НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ В НЕЛІНІЙНІЙ АРХІТЕКТУРІ

Нелінійна архітектура — це напрямок в архітектурі XXI ст., який застосовує нові динамічні принципи конструювання. Нелінійна архітектура характеризується особливою текучою формою і плавною поверхнею. Тому її поетично називають «архітектурою потоку».

Нелінійна архітектура має вигляд гладких, складчастих чи ланцюжкових структур, які нагадують математичні (алгебраїчні) функції, фізичні формули чи хімічні молекули. Прототипом архітектурної форми часто стають числові та комп'ютерні алгоритми.

Нелінійній архітектурі притаманні три основні риси: 1) складне об'ємно-просторове рішення (топологічність), 2) безкінечне варіювання форми (процесуальність), 3) випадкове чи непередбачуване сплетення різних компонентів (гетерогенність).

Сьогодні найбільш відомі майстри нелінійної архітектури — дизайнерські та конструкторські бюро «Asymptote», «Zaha Hadid Architects», «MAD Architects», «Gregg Lynn Forms», «UN Studio», «Nox United Architects», які створюють власні унікальні візуальні системи.

Яскравий приклад сучасної нелінійної архітектури — міжнародний пасажирський вокзал «Морські ворота» («Marine Gateway Kaohsiung») у місті Гаосюн (Тайвань). Автор проекту — американське архітектурне бюро «Asymptote» (2010).

Архітектурне бюро «Asymptote» засновано у Нью-Йорку в 1988 р. Директори бюро — єгипетський архітектор Хаїм Рашид і канадська архітекторка Елізабет Енн Кутюр. Фірма «Asymptote» працює в стилістиці дигітальної, нелінійної і параметричної архітектурі.

«Asymptote» — це математичний термін, що позначає лінію, яка наближається до кривої графіка, але ніколи не перетинає її. Назва фірми метафорично виражає творче кредо архітекторів. Проекти бюро відрізняє стилістичне багатство і розмаїття форм. Вони мають гармонійну, максимально ясну та раціональну структуру.

Вокзал «Морські ворота» розташований на спеціальному подіумі. Над ним височіють дві витончені вежі, які, за старою китайською традицією, називають Північною і Південною брамою. Будинки трапецієвидної форми дуже динамічні і домінують над водною гладдю.

Хвилястий фасад вокзалу створює візуальний образ води та передає її мірний рух. Моделі-асамблеї генерують цікаві світлові та просторові ефекти, які постійно змінюють силует споруди. Живе мерехтіння вечірніх вогників нагадує таємничий маяк.

У центрі композиції знаходиться адміністративний зал з плавним, майже скульптурним дахом. Гладкий дах нагадує каскад морських хвиль. Декоративну

форму екстер'єру чудово відтворює інтер'єр. Скляна оболонка фасаду перетікає у сітчасті вікна, а вхід до терміналу — в швидкі сходи ескалатора.

Архітектурне бюро «Asymptote».
Міжнародний пасажирський вокзал «Морські ворота» в Гаосюні.

Елегантне художнє рішення об'єкта підкреслюють плавні лінії головного корпуса та м'який абрис усього комплексу морського порту. Делікатна геометрія поверхонь, які дзеркально відбивають ілюмінацію, справляє сильне емоційне враження.

Морський вокзал має складну інфраструктуру. В одній вежі розташований офіс роботи порту (економічний, юридичний, контрактний відділи, бухгалтерія, митниця, архів); в іншій вежі — сервісний центр (лоцманська, гідрологічна, аварійно-рятувальна та буксирувальна служби).

В адміністративному корпусі знаходяться зал обслуговування пасажирів, каси, зона перевірки документів, зал очікування, медичний пункт, відділення поліції, зал багажу, кафе, ресторан, комерційна зона, прогулянкова територія, тераси для відпочинку.

Поруч з морським вокзалом є відкритий торговий майданчик «Gateway Plaza» з мальовничим видом на гавань. Кафе, бутіки, ресторани, магазини вдало вписані в берегову лінію та природний ландшафт. Загальна площа об'єкту понад 400000 кв. м.

Архітектура порту враховує усі нюанси: рівень підйому води, морські течії, сила і напрямок вітру. Тому різні зони порту мають власну конфігурацію. Зона прибуття та відправлення круїзних лайнерів, зона доставки багажу, зона транспортування вантажів, зона відпочинку пасажирів технічно продумані й цілком безпечні.

Інший чудовий приклад нелінійної архітектури — Офіс екологічної компанії «Bee'Ah Group» у Шарджі (Об'єднані Арабські Емірати). Автор проекту — іранська архітекторка Заха Хадід та інженерно-конструкторське бюро «Zaha Hadid Architects» (2013/2021).

Бюро «Zaha Hadid Architects» виникло у 1980 р. в Лондоні . Після смерті засновниці бюро Захи Хадід у 2016 р., його очолює німецький архітектор Патрік Шумахер. Проект офісу компанії «Bee'Ah Group» розроблено у 2013 р., а сам корпус побудовано у 2021 р.

Використовуючи графічні елементи піщаних дюн, Заха Хадід створює дуже незвичайний об'єкт. Будівля є «серією дюн, які плавно перетинаються між собою». Хвилястий дах корпусу цікаво моделює суворий ландшафт пустелі Аль-Саджаа.

Споруда має оригінальне планування і внутрішню конструкцію. Вражає особливий ергономічний силует будівлі, що у профіль нагадує американські літаки системи «Стелс» (Stealth). Саме така аеродинамічна форма дозволяє витримати екстремальні погодні умови.

Архітектурне бюро «Zaha Hadid Architects».
Офіс екологічної компанії «Bee'Ah Group».

Центральний елемент споруди — похилий купол висотою 15 м. Він виконаний з якісного армованого бетону і покритий керамопластом, що набуває примхливу та вибагливу форму. Лінія, яка складає основу конструкції, м'яко збирається в складку і потім стрімко йде вгору, створюючи єдину сферичну платформу.

Комплекс складається з двох будівель та пальмового саду навколо них. Будівля має два бокових крила. В одному крилі знаходиться адміністрація фірми (дирекція, бухгалтерія, робочі кабінети), а іншому крилі — публічна зона (інформаційний центр, конференц-зал, виставковий павільйон). Загальна площа споруди — 7400 кв., оазису — 1300 кв. м., автостоянки та паркінгу — 300 кв. м.

Офіс компанії «Bee'Ah Group» — найрозумніша будівля на Близькому Сході. Життям в офісі керує не вишколений персонал, а штучний інтелект. Автоматичні системи управління дбають про все — від мікроклімату в приміщенні до меню на обід.

Будівля повністю автоматизована. Хмарні стратегії «Microsoft», програмне забезпечення «Johnson Control Digital Valut» та цифрові системи «Evoteq» вирішують усі технічні завдання: підтримують оптимальну температуру, регулюють вологість повітря, очищають воду, утилізують відходи.

Офіс відповідає найвищому рівню програми сертифікації екологічно чистих будівель «Platinum». Потребу будівлі в електроенергії забезпечують сонячні батареї, підключені до акумуляторів «Tesla Powerpack». Для того, щоб споруда не перегрівалася під гарячим сонцем Перської затоки, інженери фірм «Atelier Ten» і «Buro Happold», які брали участь у реалізації проекту, покрили бетонні панелі спеціальним скловолокном.

Отже, офіс компанії «Bee'Ah Group» яскраво втілює ідею сучасного арабського мегаполісу як «інноваційного міста майбутнього». У будівлі, яку запропонувала архітектора Заха Хадід, холдинг «Bee'Ah Group» отримав свою нову візуальну ідентичність.

Третій оригінальний приклад нелінійної архітектури — «Музей наративних мистецтв» у Чикаго (США). Автор проекту — китайський архітектор Ма Яньсун та інженерно-конструкторське бюро «MAD Architects», де працюють китайська архітектора Данг Цун і японський архітектор Йосуке Хаяно (2014/2022).

Замовник проекту — американський режисер Джордж Лукас. У 2013 р. творець трилогій «Зоряні війни» та «Індіана Джонс» вирішив збудувати музей кіно і наративних мистецтв. У 2014 р. бюро «MAD Architects» розробило проект, реалізація якого запланована на 2022 р.

Музей наративних мистецтв — великий художній і виставковий комплекс загальною площею 28000 кв. м. Аматорська будівля схожа на «групу вулканів із кратерами на вершинах». Головний пік прикрашений оглядовим майданчиком із панорамним видом на місто.

Архітектурне бюро «MAD Architects».
«Музей наративних мистецтв» у Чикаго.

В музеї є різноманітні художні зали, майстерні та галереї, зони для проведення мистецьких виставок, презентацій, творчих акцій і перформансів, медіа-центр, спеціальні місця для урбаністичних скульптур, інсталяцій та арт-об'єктів.

Особливо приваблює зал історії американського кіно, присвячений легендарним фільмам Голівуду: «Чарівник країни Оз» (реж. Віктор Флемінг і Кінг Відор, 1939), «Касабланка» (реж. Майкл Кьортіс, 1942), «Десять заповідей» (реж. Сесіл Деміль, 1956).

Також дуже захоплює зал сучасного кіно, де є архів кінострічок; портрети акторів та персонажів; фотографії, постери і картини, присвячені культовим фільмам; ескізи, декорації та костюми героїв. Саме тут часто відбуваються зустрічі глядачів із відомими акторами і режисерами.

Величезний інтерес представляє власна колекція Джорджа Лукаса, де знаходяться декорації та експонати, які створені до знаменитих трилогій митця:

космічної епопеї «Зоряні війни» (США, 1977–1983) і пригодницької стрічки «Індіана Джонс» (США, 1981–1989).

Серед експонатів музею можна побачити лазерний меч Люка Скайвокера, шолом Дарта Вейддера, костюми ситхів та джедаєв, золоте бікіні Леї Органи, моделі міжпланетних кораблів, космопорт Мос-Ейслі, ескізи станції «Зірки Смерті», пейзажі та види планети Татуїн.

Режисер Джордж Лукас і його кіногерої.

Вражають тематичні зали, що присвячені анімації, фантастиці, трилерам і хоррорам, виробництву спецефектів, комп'ютерним іграм, моделюванню, відео-арту та цифровим формам мистецтва. У музеї є зал, де показують наукові фільми, і лекторій, де проводяться майстер-класи зі створення космічних ландшафтів.

В колекції музею представлений і сучасний живопис. Зокрема є близько 10000 картин майстрів імпресіонізму, кубізму, експресіонізму, сюрреалізму, поп-арту, стріт-арту, паблік-арту. Особливу гордість музею складають твори американських митців XX ст.: Нормана Роквела (Norman Rockwell), Ньюела Конверса Вайета (Newell Conwers Wyeth), Максфілда Періша (Maxfield Parrish), Томаса Харта Бентона (Thomas Hart Benton). Екскурсоводи знайомлять глядачів з працею митців, розповідають про те, як створити світ власної уяви за допомогою полотна, пензлів та фарб.

Поруч із музеєм розташовується мальовничий парк. Чудовий ландшафт, створений дизайнерським бюро «Studio Gang», теж стає своєрідним museum open space, тобто «музеєм під відкритим небом», який прикрашають цікаві арт-об'єкти, скульптури, інсталяції.

Музей наративного мистецтва Джорджа Лукаса — це справжня перлина сучасної інженерної думки. Безкінечне розмаїття його ракурсів, пластична гра нелінійних поверхонь, жива динаміка форм завжди дивують і захоплюють публіку.

Отже, нелінійна архітектура створює нову картину світу. Вона змінює не тільки панораму сучасного міста, але й образ людської думки, стиль художнього мислення. Нелінійна архітектура реалізує передові ідеї і технології, закладає основу мистецтва майбутнього.

АЛФЬОРОВА Зоя Іванівна
докторка мистецтвознавства, професорка,Завідувачка кафедри методологій крос-культурних практик ХДАДМ
https://orcid.org/0000-0003-4698-9785

ГІБРИДНІ МЕТОДОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО «МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ПОЛЯ»

Сучасна культурна ситуація пост-постмодерну (або метамодерну) спричинила активізацію змін у методологічних підходах до наукового осмислення явищ мистецького характеру. Процеси гібридизації, характерні для арт-практик доби модерну, на сьогодні віддзеркалюють частину змін і в методологічних підходах мистецтвознавства. Культурна ситуація постмодерну децентрувала структури мистецтва, деабсолютизувала наукові дискурси та підсилила їх гібридизацію. Певним прикладом такої гібридизації може слугувати морфологія мистецтва, метою якої завжди було визначення внутрішньої побудови його систем. Науковий тезаурус морфологічного дискурсу завжди оперував такими поняттями, як «морфема», «морфологічна структура», «морфологічний ланцюг», «морфологічна система», тощо. Актуалізація морфологічного дискурсу у метамодерні була викликана колосальним «вибухом» авторизованих арт-практик сучасного візуального мистецтва, генезис яких потребував систематизації та визначення їх морфології. Відразу зазначимо, що «чистих» морфологічних досліджень й досі доволі мало, адже і предмет такого дослідження є складним і неочевидним, а морфологічні кордони сучасних мистецьких явищ часто є невизначеними. На сьогодні морфологи фіксують децентричний, неієрархічний, складно структурований об'єкт мистецтвознавчих досліджень — сучасне візуальне мистецтво, — який тільки-но морфологічно оформлюється на наших очах.

Ось чому в професійному середовищі мистецтвознавців генеруються «гібридні методології», похідні від вже знайомого та доволі освоєного наукового інструментарію. До прикладу, можна послатись на так звану «знакову морфологію», похідну від семіотичної методологічної парадигми. Відомо, що у ХХ ст. культура та мистецтво постали як сфери лінгвістичної актуалізації можливих інтерпретацій. Послуговуючись тезаурусом семіотики (поняттями «текст», «підтекст», «контекст», «конотація», «інтертекстуальність», тощо) мистецтвознавці, прихильники цієї методологічної концепції, використовують її для аналізу процесів «самоопису автора» візуального твору, визначаючи, що знакова морфологія як системна єдність іконічного і вербального містить типологічну структуру таких самоописів, ядром яких постає метафора як результат втілення ситуації «одивлення» у відношенні до конкретного автора. Цей цікавий підхід не є суто морфологічним, адже, аналізуючи механізми такого «самоопису автора», дослідник лише частково торкається загальних проблем формотворення у мистецтві. Тобто «класична» мета морфології все ж таки залишається поза увагою цієї концепції, але така гібридність дозволяє виявити те, що досі знаходилось поза увагою дослідників-морфологів, а саме — типологічна структура авторських самоописів, яка на сьогодні може стати частиною такої новітньої морфеми як арт-практика.

Тобто, наявність зазначеної «гібридної» методології, з одного боку, дозволяє мистецтвознавцям віднайти певні лакуни в дослідницькому дискурсі та продовжити концептуалізацію «мистецтвознавчого поля», але, з іншого боку, виявляє додаткову інструментальну проблему: як зберегти «чистоту» основного методологічного підходу, його мету та кордони використання.

Виявлена інструментальна проблема постає доволі складною у вирішенні ще і тому, що, як вже зазначалось, урізноманітнення та прогресуюче ускладнення предмету дослідження вимагає від науковця-мистецтвознавця (та й культуролога) підшукувати (або конструювати) відповідно складний («гібридний») науковий інструментарій дослідження. Стало ясно, що існуючи методологічні дискурси «справляються» з вирішенням цих проблем у мистецтвознавстві лише частково (що, наприклад, довів постструктуралізм по відношенню до структуралізму та "некласичної" семіотики кінця XX ст.).

Відкриття наукової дискусії щодо зазначеної інструментально-методологічної проблеми вбачається корисним та необхідним, як з науково-дослідницької точки зору, так і с з точки зору розвитку мистецької освіти.

АПАНАСЕНКО Софія В.
магістрантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв (наук. кер. Соколюк Л. Д., доктор мистецтвознавства, професор, член-кор. НАМУ, професорка кафедри теорії і історії мистецтва ХДАДМ)
https://orcid.org/0000-0003-1344-4893

ОБРАЗ АКТОРА В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ XX СТ.: СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ

Початок XX ст. для українського мистецтва став періодом, який супроводжувався потужною хвилею національного піднесення. Перша третина цього сторіччя, коли українська художня культура відзначилась вражаючими здобутками у своєму розвитку, отримав назву українського національного відродження. У сфері образотворчого мистецтва — це змагання різних стильових напрямів, створення низки художніх асоціацій, широкий тематичний діапазон в художній творчості, жанрові та стильові зміни тощо. І, незважаючи на політику посиленої ідеологізації мистецтва з боку держави, коли, наприклад, у Червонозаводському театрі в Харкові представники школи М. Бойчука, під тиском владних структур, замість віками вживаної театральної символіки чи сюжетів, вимушені були створювати фрески на теми індустріалізації та колективізації, все-таки театральна тема зайняла своє досить помітне місце в українському мистецтві.

Мистцями, які приділили належну увагу новому українському театру, що народжувався, та його режисерам, акторам, композиторам, які створювали музику для вистав, були представники різних стильових напрямів — з одного боку, Михайло Жук, який працював в стилі модерн, з іншого — авангардист Анатоль Петрицький. Обидва відзначились як майстри універсального складу, що було досить типовим для тієї доби.

У першій половині 1900-х рр. М. Жук розпочинав свій творчий шлях в старовинному українському місті, яким був Чернігів з його особливою духовною аурою. Тут він зблизився із сім'єю видатного громадського, політичного і культурного діяча — І. Л. Шрага. Музично обдарованому Жукові духовно близьким виявився його син — Микола Шраг, який захоплювався грою на віолончелі. Митець зображує його в момент творчого зосередження, коли той перемагає якийсь складний акорд, що відображено лише у виразі обличчя, бо на портреті показано лише одну руку, не видно лучка. У кінці 1910-х рр. М. Жук мешкав у Києві. Тоді він створив образ зірки тодішньої української сцени — Марії Заньковецької, гра якої дорівнювалась до найкращих взірців світової класики. Другим став образ творця славнозвісного «Молодого театру», який спрямовував українську художню культуру в європейське річище, актора і режисера Леся Курбаса.

Переїхавши до Одеси в 1925 р., де починав формуватись український драматичний театр ім. Жовтневої революції, художнім керівником якого став сподвижник Л.Курбаса — Марко Терещенко, М. Жук створює і його портрет на символічному тлі та із зображенням вишуканої рами, що стало своєрідним коментарем до образу. Ще і ще раз мистець звертається до образу молодої актриси з Волині з її рідкісним обдаруванням, яка потрапила на сцену театру української драми в Одесі, — Наталії Ужвій. На одному з них, виконаному в техніці

туші й акварелі на папері, бачимо погрудне зображення натхненної актриси, яка промовляє якийсь монолог, простягнувши перед собою руки, до яких знизу тягнуться трави, а вгору відлітають пташки. На другому так само погрудному портреті на глядача проникливо дивиться молода тендітна жінка з оголеним плечем на тлі витонченого арабескового малюнку мережаних панно, а вся увага мистця зосереджена на прозорих озерах її очей, високому чолі, що відбивають глибину її душі і розуму.

Серед портретів одеського періоду в творчості М. Жука слід звернути увагу і на образ української актриси Олімпії Добровольської, яка в 1922 р. разом зі своїм чоловіком (актором Йосипом Гірняком) увійшла до творчого об'єднання «Березіль», створеного Л. Курбасом. На портреті вона зображена в ролі героїні якоїсь класичної драми. Цій чудовій акторці кузбасівської школи разом зі своїм чоловіком Й. Гірняком вдалося емігрувати і продовжити розвиток кузбасівської системи за океаном — в Нью-Йорку, у той час коли їхній вчитель Л. Курбас в колишньому СРСР був просто розстріляний, як і чимало видатних діячів української художньої культури. А серед створених тоді М. Жуком портретів акторів одеського українського драматичного театру, яким вдалося вижити під час сталінського кривавого терору, в різних колекціях зберігаються образи і Поліни Нятко, і Катерини Земгано-Вислоцької, і Василя Василька. В контексті найяскравішого втілення засад модерну звертає на себе увагу портрет балерини Катерини Вислоцької, яка згодом стала дружиною режисера І. Земгано і переїхала до Харкова. Але ще до того в критиці про цей портрет писалося і про втілення естетизму О. Уайльда та О. Бердслея, і про звернення Жука до витонченості елегантного японського мистецтва.

Протилежну позицію щодо витонченості, естетизму Михайла Жука, який впродовж всього життя, незважаючи на ідеологічний тиск, дотримувався засад стилю модерн, зайняв авангардист Анатоль Петрицький. Цей мистець так само вирізнявся універсальністю складу свого таланту і не просто полюбляв театр, але й працював як театральний художник. В живописі і графіці він створив серію із 100 портретів представників української творчої інтелігенції, включаючи акторів. Часом моделями Анатоля Галактіоновича стають ті ж самі актори й режисери, портрети яких створив М. Жук (Л. Курбас, В. Василько), але виконані вони або ж в стилістиці кубо-футуризму, або ж конструктивізму. Серед створених цим мистцем образів діячів українського театру — портрети «незрівнянної модернізованої парижанки», за висловом М. Хвильового, Валентини Чистякової (дружини Л. Курбаса), одного з провідних акторів театру «Березіль» Йосипа Гірняка, видатних акторів і режисерів славнозвісної доби 1920-х рр. Євгена Коханенка, Костянтина Кошевського, Мар'яна Крушельницького, Гната Юри, портрети акторок Ганни Мещерської, Валентини Варецької, Любові Гаккебуш, композиторів Михайла Вериківського і Пилипа Козицького, оперного співака Івана Паторжинського.

Утім, на відміну від портретів акторів, виконаних М. Жуком, майже весь цей доробок А. Петрицького було знищено після 1932 р., коли маховик сталінських репресій набував обертів: ворогами радянської системи вже розглядалися як «українські буржуазні націоналісти», так і «формалісти», до яких зараховувались і майстри конструктивізму.

В скульптурі української зірки світового рівня, яким став емігрант О. Архипенко, силою надзвичайної експресії вражає створений ним портрет диригента В. Менгельберга під час виконання 9-ої симфонії Л. Бетховена (1925, бронза). В його

жесті втілено внутрішній порив, драматизм боротьби, рух до світла, дух цієї надлюдської музики. І для цього знадобилась лише одна рука, що викликає деякі асоціації з художніми засобами М. Жука (портреті М. Шрага, де лише кисть руки).

Після запровадження в колишньому СРСР соціалістичного реалізму, коли мистцям з боку ідеологічних органів пропонувався набір тем для творчості, тема театру майже зникає. За цей час і до початку хрущовської «відлиги» своїми досить високими художніми якостями притягують увагу живописний портрет співачки Зої Гайдай П. Волокидіна (1935) і «Перебендя» І. Їжакевича, виконані в реалістичній манері.

У другій половині XX ст. тема українського театру, його діячів, потроху відновлюється. Це простежується в мозаїці С. Кириченка і Н. Клейн «Кобзар» (1964) в київському кінотеатрі ім. Т. Шевченка. Мистець К. Ломикін, вочевидь, надихнувшись Е. Дега, звертається до техніки пастелі і зображує балерин в роботі «Перед виставою» (1968). Портрет видатного українського скрипаля О. Криси (1968), який нині перебуває в еміграції в США, написав В. Білик, утім, офіційна репрезентативність цього образу видає мистецьку позицію автора. Особливою тендітністю, м'якою колористичною гамою притягує увагу портрет легендарної української співачки Євгенії Мірошниченко з її діамантовим голосом (1982), створений В. Виродовою-Готьє. Вибивається з цього кола своїми художніми засобами одеська нонконформістка Люда Ястреб в роботі «Арлекін» (1974), вдаючись до умовності, декоративізму.

АРТЕМЕНКО Андрій Павлович
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри методологій крос-культурних практик ХДАДМ
https://orcid.org/0000-0002-2445-5902

ЛОГІКА РОЗУМІННЯ КУЛЬТУРИ ЕПОХИ МЕТАМОДЕРНУ

В середині 2000-х актуалізувалась дискусія з приводу терміну «метамодерн», який мав позначити нові епохальні зрушення у культурі. Це не тільки проблема періодизації, але й акт саморефлексії суспільства, пов'язаний з усвідомленням змін якості життя. Нове технологічне середовище створило свої соціальні та комунікаційні практики, сформувало умови, де постмодерн втрачає свою критичну цінність. Проблема не в хибності постмодерного дискурсу, а в його невідповідності логіці сучасного життя. І тому метамодерн звертається до проблеми культурної логіки сьогодення.

Актуальність теми доповіді пов'язана з формуванням нового уявлення про роль та значення культури в умовах сучасної цивілізації. Традиційно культура розглядалася як відображення соціально-економічних процесів, структур, практик. Поява концепції креативної економіки, з одного боку, перетворила сферу культури на ресурс економічного розвитку, а з іншого — актуалізувала бачення культури як інструменту соціальної та економічної корекції суспільства. Культура стала розглядатися як особлива сфера конструювання емоційно-психологічного переживання реальності. Від так засобами культури формується атмосфера життя людини. Саме феномен культурної атмосфери відповідає за цілі та смисли людських вчинків.

Аналіз атмосфери підводить нас до цілої низки питань. Як сприймаються твори мистецтва у ситуації культури метамодерну? Як змінюються їх сенси в умовах метаксису — зависання між різними формами реальності? Як декодуються та рекодуються семіотичні моделі минулого у сучасній свідомості? Ці питання додатково ускладнюються умовами мережного комунікативного простору, нової щирості, метаіронії та інших обставин культури метамодерну.

Вивчення вербальних та візуальних образів культури ми розглядаємо як процеси декодування та рекодування художнього образу у нових культурних умовах. Дистанція в часі перетворює художні образи на самостійний матеріал для творчості. Колаж, асамбляж, техніка реді мейд — техніки, які мають додавати емоційну насиченість твору. Крім того це, з одного боку, варіант залучення повсякденності до кола мистецтва, а з іншого нагадування про естетичність буденного оточення, що випадає з поля зору людини. Колаж, цитатність, гіпертекстовість культури постмодерну актуальна і в умовах сучасної культури, але всі ці риси реалізуються в атмосфері нової щирості, метаіронії, нової чуттєвості, що прийшли разом з парадигмою метамодерну. За такого підходу художній образ перетворюється на результат складних процедур співвіднесення та трансформацій ментальних просторів та їх репрезентацій.

Чим більша часова дистанція з подіями минулого, тим більше змінюється сенс образів, рекодованих сучасною культурою. Сьогодні ми осмислюємо ці образи у ситуації культури метамодерну, постійно тримаючи у свідомості розуміння

культурної, смислової, історичної дистанції. Ми оцінюємо техніку письма та візуальні образи з позиції пост-знання. Звертаючись до теми історичного минулого, ми змушені проходити багатошарову процедуру декодування та рекодування образів. Так засобами сучасної культури формується переживання емоційно-психологічної атмосфери образів минулого. Фактично в мета модерній культурі відчуття ностальгії створюється. Це не пережитий досвід, який повертається через спогади та асоціації, а штучно емоційно сконструйоване відчуття. Стімпанк, дизельпанк, кіберпанк — явища в культурі, які цілком побудовані на цьому принципі, так само як і цілий жанр фентазі.

Для сучасної естетики естетичне переживання є частиною повсякденності і базовою основою сприйняття. Естетичне переживання розуміється в руслі хайдеггерівського екзистенціалу «турбота», яка виявляє буття. Завдяки їй світ стає видимим та осмисленим. Ця дія доповнює творіння і стає проявом естетичної екзистенції людини. Якщо екзистенційна аналітика призводить до усвідомлення себе, то естетична екзистенція розкриває онтологічну напругу між реальностями. Постмодерн відкрив нам одночасну присутність різних реальностей, а метамодерн подарував ідею «метаксису» — зависання поряд або серед різних структур відчуття. Ідея метамодерністського метаксису змінює ракурс та оптику оцінки образу. Тому для нас образ — це похідне від стійких множин та мереж відносин, які відображені у структурі почуттів та існують як їхнє продовження. Такий підхід знімає проблему каузальної першості мови опису чи фізичного об'єкта. Вони не конкурують, але і не рівнозначні, а взаємозалежні. Так естетична екзистенція постає як життя між спірним буттям та безперечною видимістю.

Висновки. Логіка культури метамодерну намагається зняти проблему відокремленості естетичного переживання та повсякденності. А від так, увага зосереджується навколо взаємовідносин між якостями навколишнього середовища та станами людини, тобі ж естетичного переживання (крок до побудови нової щирості, метаіронії та ностальгії). Проявляється структура атмосфери естетичного об'єкта як частини повсякдення і повсякдення, як умови самого естетичного.

Прояв художнього об'єкту створює особливу просторовість атмосфери, яка постає як емоційно заряджена комбінація предметів (образів). Таким чином, об'єкти стають акторами, просторовими носіями настроїв. Акцент на цих об'єктах вибудовує певну смислову модель переживання зустрічі з ними (автентичності, інакшості, унікальності). Поява витвору мистецтва розуміється як щаслива випадковість, тендітний ситуативний збіг, спільна реальність того, хто сприймає і того, що сприймається. Проблема вразливості естетичного — головна проблема культури метамодерну, — це страх втрати досвіду присутності, що відбивається у самому творі мистецтва.

АСТАЛОШ Габріела Ласлівна
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри камерного ансамблю
та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка
https://orcid.org/0000-0002-5539-2713

НАЦІОНАЛЬНА СКЛАДОВА МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Дослідження феномену національної ідеї та її проявів у культурній спадщині людства посідає надзвичайно важливе місце в історії будь-якої країни. Драматичні реалії сьогодення стають напрочуд яскравим твердженням невід'ємності ролі національної ідентичності у формуванні ідейної, ментальної, соціокультурної цілісності населення певної країни. Адже культурний код – надпотужний чинник консолідації народу, котрий навіть попри можливу етнічну множинність проявляється у синкретичності її складових, об'єднаних у монолітний пласт. Саме культура і мистецтво стають тим невичерпним джерелом, котре живить коріння, насичує національний ґрунт, сприяє усвідомленій самоідентичності її представників.

Національна ідентичність–це складне і багатовимірне поняття, яке включає в себе чимало компонентів. Спільнота людей, котрі визначають себе як єдина нація, взаємодіє між собою у складній системі взаємовпливів на різних рівнях: етнічному, територіальному, економічному, політичному, культурному. Проте саме культурний та мистецький фонд акумулює в собі її історію, самобутню базу ДНК нації, закодованого у мові, фольклорі, міфології, традиціях, типі мислення, філософствування, світосприйняття тощо. Народна творчість, зокрема і музичний фольклор, є безпосереднім відбиттям етнічних особливостей її носіїв, а відтак – важливим чинником у формуванні національної ідентичності. Професійна музична спадщина також в тій чи іншій мірі відображає культурні або етнокультурні орієнтири її авторів. Однак стилістичні вектори творчості конкретного представника вже визначають міру національного чинника в його мистецьких артефактах.

Весь багатовіковий досвід людства яскраво засвідчує той факт, що креативний доробок художників, скульпторів, письменників, поетів, архітекторів, композиторів тощо завжди з одного боку був віддзеркаленням подій певного історичного часу та сукупності настроїв суспільства в цілому, з іншого – нагромадженням культурних та мистецьких традицій нації, у лоні якої формується його постать. Таким чином, вивчаючи спадщину творчої постаті, часто можемо отримати своєрідний екстракт національних ідей, інтелектуальних уявлень того чи іншого періоду, типових рис та ознак, котрі синтезовані у загальних мистецьких традиціях та стають визначальними у самоідентифікації нації. В цьому контексті митець стає носієм культурної спадщини, центральною постаттю, котра вбирає в себе характерні ознаки часу, соціуму, ознак та архетипів, традицій, трансформуючи їх у власній свідомості, відтворює та інтерпретує шляхом своєї креативної діяльності.

Історія європейської культури рясніє чималою кількістю зразків звернення в тій чи іншій формі до феномену національної ідеї. Початки її формування прослідковуються ще у епоху Ренесансу, що було пов'язано із активним формуванням європейських держав та зростанням патріотичної самосвідомості.

Гіперактивним періодом, своєрідною кульмінаційною ланкою у проблемі національного на ниві музичної творчості став період XIX — початку XX ст. Упродовж XX ст. відбувались кардинальні зміни на ниві мистецтва, пов'язані як з бурхливими історичними подіями, так і з розвитком техногенної цивілізації. Все це спричинило зміну пріоритетів творчості, нівеляцію національного чинника, культурну асиміляцію. Відкидаючи будь-які зв'язки із традиціями, в тому числі із національним фондом, європейська культура пройшла серйозні випробовування раціоналізації мистецтва. Ці трансформації, як відомо, торкнулись й української професійної музики. Проте прогресивна діяльність композиторів-постмодерністів відновила (але на якісно новому рівні) етнічну оригінальність музичної творчості, знову наповнивши її змістовністю, апелюючи до першоджерел, характерних рис, типових ментальних ознак тощо.

Імплементація національної ідеї у спадщині митця відбувається, насамперед, через переосмислення народних джерел, котрі концентрують в собі культурний, філософський, історичний, геополітичний, психологічний багаж певного етносу. В більш абстрактній формі вона може проявлятись через зв'язок із традиціями професійного мистецтва тої чи іншої країни, наприклад шляхом звернення до типових жанрів, специфіки музичної мови, певної моделі музичних стилів чи навіть типі мислення. Послідовники національної ідеї в музиці зазвичай прикладають чимало зусиль для відродження традицій, їх мистецького переосмислення, актуалізацію та оновлення з проекцією на сучасне, переслідуючи високі духовно-естетичні цілі – створення культурної «матриці», своєрідного суто національного концепту музичної творчості.

Висновки. Національна складова творчості покликана інтерпретувати історію культури нації, життєпис народу крізь призму авторського світобачення та індивідуального стилю, однак в контексті збереження типових прототипів, музичних символів народу. Сутність національної ідеї музичної творчості – у збереженні та відродженні традицій, єднання їх у часі, формуванні характерних жанрів та їх національних різновидів з акцентацією на оригінальність, самобутність, яскраво виражену етнічну приналежність задля самоусвідомлення та самовизначення себе, свого народу, своєї країни.

Список використаних джерел:

1. Нагайко К. (2015). Національна ідея в «Українському відродженні» другої половини XIX ст. (до історії Київської громади). Український історичний збірник, 18, 186 — 194. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Nahaiko_Kateryna/Natsionalna_ideia_v_ukrainskomu_vidrodzhenni_druhoi_polovyny_KhIKh_st_do_istorii_Kyivskoi_Hromady.pdf?PHPSESSID=9lmjlltfvi4f2g07bnt0lk6j85
2. Корній Л. (2019). Проблема етнонаціональної ідентичності українського музичного мистецтва. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії, 19, 6-16. URL: http://um.etnolog.org.ua/zmist/2019/6.pdf
3. Bergamo M. (1993). Some ideas about the national in music. History of Europtan Ideas, 16, 4-6, 683-689. URL: https://doi.org/10.1016/0191-6599(93)90206-6

4. Lidskog R. (2017). The role of music in ethnic identity formation in diaspora: a research review. International Social Science Journal, 66, 219-220, 23-38. URL: https://doi.org/10.1111/issj.12091
5. Smith, E. D. (1991). National identity. Penguin Books. URL: https://pdfslide.net/documents/a-smith-national-identity.html

АСТАНІН Михайло Олександрович
аспірант кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА
https://orcid.org/0000-0002-7561-1274

УДК 72.01,72.012, 72.017

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОНЯТТЯ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМ В ПОЛЕ АРХІТЕКТУРНОГО КОНТЕНТУ

Вперше поняття деконструкція було оприлюднено на конференції «Мова критики і науки про людину» організованої в університеті Джона Хопкінса (м.Балтимор, США) в жовтні 1966 року. Французький філософ Жак Дерріда (Jacgues Derrida (1930–2004),) в доповіді «Структура, підпис і гра в дискурсі про гуманітарні науки» демаскував ієрархію цінностей, прийнятих в загальнофілософських поглядах того часу. Дерріда показав, що Автор створюючи Твір, не може побачити Твір таким, яким його сприймають реципієнти. Так само, як фізично людина не може побачити свій загальний образ таким, яким його сприймає оточення. Лекція була опублікована в 1967 році під назвою «Письмо та відмінність» («L'écriture et la différence») десятою главою в книзі «Про грамотологію» («De la grammatologie», 360 стор. (перероблений англійський переклад, 1967р.). Доповідь "Структура, підпис, гра…" визначила тенденцію філософів засуджувати один одного за спирання на проблематичний дискурс. Але водночас стверджувала, що така залежність до певної міри неминуча, оскільки людина за звичай висловлює думки мовою яку успадкувала. Виступ на конференції широко цитується, як відправний пункт із програмним текстом про процес деконструкції. Обговорюючи антропологічне вчення Клода Леві-Стросса, Ж. Дерріда стверджував, що людство користується підручними брикелами, як знаряддям та інструментарієм, що знаходиться навколо на відстані «витягнутої руки». Бриколаж — з французької bricolage «Зробити своїми руками» — це побудова або створення твору з випадкового різноманіття доступних предметів, речей слів і тп. Мистецтво творення у змішаній техніці. Деконструкція, як підхід до розуміння взаємозв'язку між текстом і значенням, виник у Жака Дерріди коли той визначив, що різниця між зовнішнім і внутрішнім "нерозбірлива", оскільки її неможливо розпізнати у повсякденному досвіді. Справжні форми або сутності мають перевагу над зовнішністю. Натомість деконструкція робить акцент на зовнішньому вигляді або принаймні припускає, що суть полягає у зовнішності, змішуванні, реконструкції та повторному використанні окремих матеріалів чи артефактів для отримання нових значень та розумінь. В архітектурі бриколаж вважається змішаним ефектом, що виникає в безпосередній близькості будівель різних періодів та різних архітектурних стилів. Це також термін, який застосовували Колін Роу та Фред Кеттер у своїй книзі «Колаж-Сіті». Якщо не розглядати гіпотезу про створення двох деконструктивних споруд в Німеччині в двадцятих роках XX століття архітекторами Вальтером Гропіусом та Місом ван дер Рое, до цього часу вважалось, що перший деконструктивний проект в Європі був реалізований в 1988 році. Це реконструкція мансардного поверху під офіс юридичної компанії в центрі Відня (Австрія) на вулиці Фалькенштрассе, 6 за проектом архітектурної групи «Кооп Гіммельблау», що запроектувала на горищі класичного

бідермаер будинку авангардну інсталяцію. В архітектуру деконструктивізм офіційно впровадив ікона стилю, архітектор Філіп Джонсон. Знакова особистість в архітектурі XX століття відкривав виставку «Деконструктивістська архітектура» (1988 р.) в нью-йоркському Музеї сучасного мистецтва. Символічним є той факт, що в 1932 році куратором виставки «Сучасна архітектура» теж був Філіп Джонсон. Таким чином через 56 років нова архітектурна реальність прийшла, щоб змінити пануючий до 80-х років інтернаціональний функціоналізм. В передмові до каталогу виставки Ф. Джонсон наголошував, що представлена на виставці деконструктивістська архітектура — це перетин творчості архітекторів які мають схожі методи. Результатом впровадження цих методів стала поява схожих форм, але на відміну від попередніх засновників нового стилю у деконструктивістів були відсутні об'єднуючі маніфести та правила, що зберігало індивідуальність авторського стилю кожного учасника і залишило розмитими контури ідентифікованості стилю як такого.

Висновки. Деконструктивізм, як спосіб мислення, існував протягом всієї мисленевої історії людства. Він не був винайдений в XX столітті. Цей спосіб присутній у різних галузях культури. Термін деконструкціонізм так само, як і термін деконструктивізм означає творчий метод, який характеризує явище. Жак Дерріда стверджував, що неможливо дати коротке визначеня терміну, як застиглій категорії. Інакше, за законами жанру, цю категорію теж можна деконструювати. За своєю сутністю деконструкція залишається не визначеною на кшталт лінії горизонту, що неможливо приблизити. Найширше поле діяльності відкриває для деконструктивізму архітекура, як мистецтво матеріалізованих артефактів. Архітектура деконструктивізму створила можливість ілюстрації філософії деконструктивізму. В архітектурну творчість було привнесено філософський зміст та інтелектуальну інтерпретацію. Поняття деконструктивізм стало узагальнюючим, коли говорять про споруди, що вийшли за рамки будденості та греко-римської консервативної ортодоксальності.

ФЕН БАОДЗЯН
аспірант КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого
冯宝江464080742@qq.com
uspenska@ukr.net

АСПЕКТИ РЕФОРМИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ГАЛУЗІ КИТАЮ

Актуальність. З кінця 1970-х років у Китаї почалася реформа в економіці, яка сприяла реформам у культурі. Із зростанням господарського будівництва, уряд приділяв все більше уваги культурному життю народу, збільшувалось будівництво театральних, концертних та інших закладів культури. Кульмінацією стало будівництво у 2007 році Національного центру виконавчих мистецтв у Пекіні, який є комплексом з декількох залів, що дозволяють представляти як театральні вистави, так і проводити концерти та інші заходи. Крім того, у зв'язку зі зростанням культурних обмінів між Китаєм і зарубіжними країнами було створено більше професійних театрів. Всеосяжна реформа системи культури не тільки призвела до змін в театральному будівництві, але також призвела до серйозних змін у моделях управління театром та його експлуатації. Тому набувають актуальності дослідження питань сучасного театрального менеджменту в китайських театрах, що будуть адаптувати міжнародний досвід у цій сфері.

Мета доповіді. Розглянути деякі аспекти реформи переходу від адміністративної моделі управління театром до ринково-орієнтованої фінансово незалежної моделі.

Тезис. На різних етапах розвитку Китаю театральна галузь відображала перебіг політичного, економічного та культурного життя Китаю. Дослідженню змін, пов'язаних з економічною реформою в Китаї присвячені праці багатьох вчених, зокрема Чжоу Синьчена (1997), який аналізує цілі та механізми її впровадження, вплив та наслідки для різних галузей господарства. Суть перетворень — докорінна зміна старої економічної системи, що стала перешкодою для розвитку продуктивних сил, і поступова заміна її на нову, здатну надати цьому розвитку динамічного характеру.

Дослідженню змін, спричинених економічною реформою в управлінні китайськими театрами, присвячені праці таких вчених як Чжан Жуйці (2011), Юй Сіньлай (2010), Чжай Цюнь (2011) та інших.

Фокус реформи театральної системи було спрямовано на реформу внутрішнього механізму роботи та управління театром, від адміністративної моделі управління до ринково-орієнтованої сучасної моделі управління підприємством, яка сприяла тому, щоб театр став незалежним та самостійним фінансовим оператором культурних послуг. Адже за жорсткої планової системи театр, як підприємство, був лише адміністративним придатком державних органів і повністю залежав від державного фінансування та ідеологічних директив. Запровадження нової системи зіткнулося з багатьма проблемами, зокрема з проблемою хронічної збитковості театрів, яка на думку ряду американських дослідників, пов'язана з особливостями виробництва культурного продукту та його споживання. Ця проблема призводить до повільного зростання продуктивності праці творчих працівників, а отже — до випереджального зростання витрат на послуги порівняно з

доходами. Однак доходи театрів не можуть бути збільшені шляхом підвищення цін на театральні послуги через низький або обмежений попит за ціною.

Але впровадження технічних засобів, що сприяють появі нових видів екранної та відеокультури, призвели до зменшення особистих контактів виконавця та глядача, безмежного розширення глядацької аудиторії, що дозволяє поставити під сумнів універсальність твердження про хронічну збитковість установ культури, так само, як раніше, можливість всеосяжного її ринкового розвитку. На цьому фоні реформа китайської театральної системи буде коригувати структурну схему управління та фінансування і фокусуватиметься на підтримку невеликої кількості національних міських чи провінційних представників національної культури, які, в першу чергу, мають історичну цінність.

На сьогодні були впроваджені пілотні проекти в 39 культурних установах у дев'яти провінціях та містах, у тому числі в Пекіні, Шанхаї, Чунціні, Гуандуні та ін., з метою підвищення конкурентоспроможності театру. Впроваджено внутрішній механізм управління персоналом та механізм розподілу заохочень громадських театрів для забезпечення рівня громадських культурних послуг; прискорено перетворення діючих державних театрів на підприємства, щоб підвищити їхню здатність протистояти ринку, і провести реформи акціонерного капіталу для створення сучасних підприємств, що мають незалежний бухгалтерський облік.

Висновки. Розвиток китайських театрів є важливим символом політичного, економічного та культурного розвитку Китаю. Процес змін в адміністративному та фінансовому управлінні театрів потребує подальшого дослідження для виявлення позитивного та негативного досвіду театральної реформи.

Посилання.

1. Чжай Цюнь (2011, 02.08). Преобразование предприятия для омоложения Китайского театра кукольного искусства. [N] Новости культуры Китая, вып. 08.
2. Чжан Жуйци (2011). Исследование пространственных изменений и управления эксплуатацией крупномасштабных объектов культуры с момента основания Китайской Народной Республики [D].Шанхай, 2011: 2014.12
3. Чжоу Синьчен (1997). Економічна реформа в Китаї: досягнення і завдання. Экономическая политика: стратегия и тактика. № 2.
4. Юй Сюньлай (2010). Процесс реформирования культурной системы Китая и эволюция пути ее развития [D] Докторская диссертация.

БЕЗГІН Олексій Ігорович
академік НАМ України, к. мист., професор, завідувач кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого (м. Київ)
rector@knutkt.edu.ua
https://orcid.org/0000-0002-0314-2157

МІЖНАРОДНА СПІВПРАЦЯ В СФЕРІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Актуальність. Інструментами європейської політики в галузі освіти, мистецтва та культури є спільні проекти і програми, реалізація яких має сприяти обміну інформацією, розширенню співробітництва, набуттю кращого досвіду, підвищенню якості та ефективності навчання. Зусилля у цій співпраці сприяють подоланню геополітичних і культурних бар'єрів, створюють умови для взаємодії культур і цивілізацій та укріплення демократії. У цьому контексті актуальності набуває досвід міжнародної співпраці мистецьких закладів вищої освіти, який дозволяє вдосконалювати освітні програми, за якими здійснюється підготовка фахівців та отримуються компетентності, потрібні для подальшої професійної діяльності.

Мета тезисів. На прикладі міжнародного співробітництва Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого проаналізувати позитивний досвід та розглянути можливості його використання для удосконалення підготовки фахівців мистецької сфери.

Тези. В Довгостроковій стратегії розвитку української культури (2016), яка покликана сприяти проведенню глибоких й конструктивних реформ у сфері культури, розглядається інвестування в культуру як інвестування в соціальний капітал. Зокрема, наголошується на необхідності розвитку вітчизняної системи мистецької освіти, інтеграції до світового мистецького процесу та просуванню позитивного іміджу України за кордоном.

Освітньою тенденцією у світі є урізноманітнення навчальних можливостей, в тому числі шляхом міжнародних обмінів, участі в міжнародних заходах, що дозволяють учасникам ознайомитися з досягненнями в мистецькій сфері, обмінятися досвідом, продемонструвати свої вміння та компетентності.

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого одним з пріоритетних напрямків у підвищенні якості навчального процесу вважає міжнародне співробітництво, зокрема при підготовці фахівців за спеціальністю «Сценічне мистецтво» освітньо-професійної програми «Акторське мистецтво». Саме тому університетом спільно з Міністерством культури був заснований Міжнародний фестиваль театральних шкіл «Натхнення».

Основними завданнями якого є:

- Ознайомлення учасників і суспільства з творчими роботами театральних шкіл України та світу;
- Сприяння реалізації найбільш цікавих проектів у галузі театрального мистецтва;
- Широкий обмін досягненнями в галузі мистецької освіти, новацій і моделей у професійній підготовці майбутніх майстрів сцени;

- Сприяння формуванню високої професійної майстерності студентської молоді, заохочення її до підтримки кращих національних і світових традицій театрального мистецтва;
- Налагодження і розвиток творчих зв'язків між мистецькими закладами вищої освіти України та світу;
- Сприяння популяризації театрального мистецтва серед молоді, презентація сучасних театральних шкіл;
- Сприяння зміцненню позитивного іміджу вітчизняної театральної школи як в Україні, так і за її межами.

На першому фестивалі, який відбувся у 2008 році, були представлені 14 театральних шкіл з різних країн світу. Глядачі та гості фестивалю змогли ознайомитися з кращими творчими роботами його учасників. Репертуар заходу був різноманітний. В межах фестивалю відбувалися майстер-класи, творчі зустрічі студентів, обговорювалися проблеми розвитку театрального мистецтва та вищої мистецької освіти. Наступні фестивалі, які відбулися у 2010 та 2012 роках підтвердили правильність вибраного шляху та дали поштовх у подальшому міжнародному співробітництву в інших формах співпраці, зокрема в заходах Глобального Альянсу Театральних Шкіл, створеного з метою забезпечення високого рівня мобільності у сфері театральної діяльності. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого як член Світового Консорціуму ЮНЕСКО та один із засновників Глобального Альянсу Театральних Шкіл бере участь у багатьох міжнародних мистецьких заходах у різних країнах світу, що дозволяє використовувати новації та позитивний досвід для удосконалення підготовки фахівців мистецької сфери.

Висновки. Розглянута форма міжнародного співробітництва мистецького закладу вищої освіти сприяє обміну досягненнями у галузі мистецької освіти, розвиває творчі зв'язки між мистецькими закладами України та світу. У молоді така форма викликає інтерес до всього різноманіття культур людства, виховує толерантне відношення до інших уявлень та шкіл, виховує потребу в доброзичливій культурній взаємодії, спілкуванні, подоланні національної відчуженості, сприяє вихованню демократичного і плюралістичного світобачення, дозволяє продемонструвати досягнення національної культури.

Посилання:

1. Довгострокова стратегія розвитку української культури — стратегія реформ. Кабінет Міністрів України. Розпорядження від 1.02.2016 р. № 119.
2. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Офіційний сайт. Відновлено з: https://knutkt.com.ua/home.html

БЕРЕГОВА Олена Миколаївна
доктор мистецтвознавства, професор,
заступник директора з наукової роботи
Інституту культурології НАМ України
beregova@ukr.net
+38 (067) 795-13-84
https://orcid.org/0000-0003-4384-9365

МУЗИКОЗНАВСТВО УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА УКРАЇНИ: АСПЕКТИ ІНТЕГРАЦІЇ

Вплив мистецької особистості на розвиток соціокультурного простору, особистості, яка становить «міру всіх речей» (Протагор) у континуумі цивілізації, відзначався в будь-яку епоху. Кожну національну еліту персоніфікували визначні діячі культури, науки, освіти, мистецтва, які впродовж певного історичного часу транслювали свій творчий, інтелектуальний потенціал, мистецький досвід наступним поколінням через особисту громадську, наукову, мистецьку діяльність.

Багатовікова історія музичного мистецтва явила світові чимало творчих особистостей, які сприймали, творчо переосмислювали і доносили до нащадків приховані імпульси та сутність своєї епохи. Їхня дивовижна чутливість, здатність іти в ногу зі своїм часом, іноді навіть випереджаючи або евристично пророкуючи у своїй творчості окремі події, явища чи тенденції духовного життя соціуму, демонструючи широту та універсальність творчого мислення, новаторський підхід до традиційних музичних жанрів і форм, завжди дивували й бентежили слухачів. Такі музиканти володіли великою притягальною силою завдяки вмінню накопичувати і транслювати унікальний культурний досвід, який, як писав А. де Сент-Екзюпері, «відкриває людині її внутрішню безмежність».

До сьогодні існує багато прогалин, перекручувань, неправди і замовчувань, які стосуються проблем вивчення української музичної культури в цілісному компендіумі всіх її складових, зокрема доробку представників як материкової України, так і української діаспори. Дослідження українських вчених-мистецтвознавців і культурологів, які жили і творили в різних регіонах України, а також і тих, які вимушено емігрували до інших країн, відкривають нові сторінки культурних взаємодій, збагачують наші уявлення про внесок митців, які ідентифікували себе з Україною, до скарбниці європейської і світової мистецтвознавчої думки.

Можемо констатувати відкриття і залучення до музично-концертної практики останніх десятиліть багатьох маловідомих і незаслужено забутих імен видатних композиторів української діаспори, серед яких — Федір Якименко (Франція), Мар'ян Кузан (Франція), Стефанія Туркевич-Лукіянович (Велика Британія), Антін Рудницький (США), Роман Придаткевич (США) та багато інших. Проте музикознавчі доробки представників української діаспори, їхні роль і значення для розвитку сучасної музикознавчої науки залишаються terra incognita як у самій Україні, так і за кордоном.

Наприклад, відомо, що Федір Якименко (1876-1945) був автором першого українського підручника з гармонії «Практичний курс науки гармонії», який був виданий Українським Громадським Видавничим Фондом у Празі в 1925-му році. Коротко характеризуючи цю працю, кандидатка мистецтвознавства, доцентка Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка Оксана Мартиненко зауважує, що «підручник Ф. Якименка і в наш час вартий застосування в педагогічній практиці» [1]. Проте до сьогодні не здійснено детального музично-теоретичного аналізу цього підручника, не оцінено по достоїнству оригінальність і методологічну новизну цієї праці.

Широку музикознавчу та музично-публіцистичну діяльність вів американський композитор українського походження Роман Придаткевич (1895-1980). У 1953 році Роман Придаткевич захистив докторську дисертацію в Рочестерському університеті (США) на тему «Бахові пасіони та їх музично-історичний підклад». Другу дисертацію на тему «Іван Франко і українська музика» Р. Придаткевич захистив у 1967 році в Українському вільному університеті в Мюнхені. Тривалий час Р. Придаткевич писав статті для американської преси (зокрема газет «Свобода», «Вісті», «Herald» тощо). Основна тематика його дописів була пов'язана з подіями сучасного для нього культурного життя (зокрема музичного життя українців у Нью-Йорку), соціологічних проблем української музики, питань методики скрипкового виконавства тощо.

Інший американський композитор українського походження Антін Рудницький (1902-1975) також був автором численних музикознавчих праць: „Українська музика: історико-критичний огляд" (1963), „Про музику і музик" (надрукована посмертно в 1980 р.), статей у пресі. Зокрема, в книзі „Українська музика" дослідник простежує розвиток українського музичного мистецтва від найдавніших часів до наших днів, включаючи представників української діаспори. Великий розділ роботи присвячений українському виконавському мистецтву.

Музикознавча та музично-публіцистична спадщина Р. Придаткевича і А. Рудницького також ще чекає своєї об'єктивної оцінки та актуалізації в сучасному мистецтвознавстві і науково-педагогічній практиці.

Однією з непересічних особистостей української еміграції повоєнної хвилі був Мирослав Антонович (1917-2006) — відомий співак (баритон), хоровий диригент і музикознавець. Наукові роботи Мирослава Антоновича формують нові уявлення про роль українських наукових студій у європейському контексті. Своєю багатогранною діяльністю цей митець створив новий образ українства в очах багатьох європейців, чим здобув повагу не тільки співвітчизників, але й культурно-мистецьких спільнот багатьох європейських країн. Особливої шани здобув на європейських і світових теренах започаткований Мирославом Антоновичем в нідерландському місті Утрехті «Візантійський хор», який складався з семінаристів-нідерландців та зосереджувався на літургійному співі за слов'янсько-візантійським обрядом. Діяльність цього мистецького колективу, який під проводом М. Антоновича виконував як літургійні, так і світські хорові твори, контрастувала з псевдоукраїнським стилем тогочасних радянських хорових колективів з їхньою показовою ефектністю і «шароварщиною». Прикметно, що Мирослав Антонович, котрий направду був музикантом-універсалом і щасливо поєднав у своїй особі іпостасі музикознавця, виконавця-хормейстера і організатора музично-концертного життя, одним із перших у світі сприяв становленню української медієвістики як окремої сфери наукових досліджень і виконавської практики. Прикметним у цьому плані був його виступ із

«Візантійським хором» 16 жовтня 1959 р. для Папи Івана XXIII. Цей виступ відбувся задовго до знаменної наукової конференції в польському місті Бидгощі (1966 рік), на якій видатна українська музикознавиця Онисія Шреєр-Ткаченко в своїй доповіді задекларувала перед усім цивілізованим світом високий рівень української хорової музики 16-18-го століть. Широка виконавська репрезентація саме української літургійної традиції і наукові рефлексії щодо неї стали поштовхом для розвитку української медієвістики материкової України.

Постаті Мирослава Антоновича присвячено ґрунтовну монографію докторки мистецтвознавства, професорки кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка Уляни Граб [2]. Дослідниці вдалося концептуалізувати як його виконавський тезаурус митця-хормейстера, так і маловідомий широкому культурному загалу музикознавчий доробок у контексті суперечливої епохи XX століття.

Збереження пам'яті, відновлення історичної справедливості щодо незаслужено забутих, репресованих, а також «вкрадених» і привласнених іншими країнами імен видатних діячів української культури відповідає найсуттєвішим потребам і музикознавства, і музично-виконавської практики.

Персоніфікована історія українського музикознавства з урахуванням здобутків представників української діаспори повинна стати повноправною складовою європейського мистецтвознавства, яке сьогодні виконує інтегративні функції, забезпечує поступальний розвиток національних культур у загальному культурно-історичному процесі.

Використані джерела:

1. Мартиненко О. «Практичний курс науки гармонії» Федора Якименка: до питання його застосування в педагогічній практиці: Матеріали VI Міжнародної науково-методичної конференції «Актуальні питання викладання музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін», Львів, 20 лютого 2021 року. С.98-99.
2. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2019. 456 с.

БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович
кандидат технічних наук, завідувач кафедри дизайну
Університету «КРОК», учений секретар відділення
образотворчого мистецтва НАМ України
https://orcid.org/0000-0003-2911-7504

ТРАДИЦІЙНІ НА НОВІТНІ МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ ПРОСТОРОВИХ УЯВЛЕНЬ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ

В останні десятиліття стрімко відбувається розвиток інформаційних технологій, які змінюють звичне уявлення про процеси проектування в архітектурі та дизайні. З'являються нові інструменти та програмне забезпечення, зростають апаратні можливості пристроїв обробки інформації, що дозволяє на якісно новому рівні виконувати ті завдання, які досі мали усталені впродовж багатьох років методи вирішення. Втім, традиційні засоби проектної графіки (рукотворні засоби візуалізації) не втрачають своєї актуальності, однак набувають нової ролі в процесі формотворення. Відтак, потребують аналізу і принципи використання новітніх технологій на усіх етапах проектування, а також в освітньому процесі.

Одним із ключових питань в сучасній проектній графіці є новий погляд на дисципліну 3d-моделювання, осмислення її ролі та основних завдань, зокрема упродовж становлення та реалізації професійних якостей дизайнера. Загалом 3d-моделювання — це спосіб побудови просторової форми на площині екрану за допомогою проекцій. Сучасні інструменти 3d-моделювання дозволяють будувати будь-які за складністю пластичної будови форми.

В основному, до спектру задач 3d-моделювання в архітектурі та дизайні входить створення об'єктивних візуально-ефектних зображень просторових форм: точність побудови перспективи, простота вибору ракурсу, засоби реалістичного моделювання сценарію освітлення та візуальних властивостей матеріалу надає 3d-моделюванню значення основного інструмента репрезентації. Серед інших завдань — створення комплексної параметричної моделі об'єкта, яка дозволяє тримати будь яку інформацію про геометричну структуру об'єкта, а саме його будь-якої проекції, розрізу, розгортки, тощо у точних розмірах, необхідних для процесів аналізу та реалізації. Окрім цих двох утилітарних задач 3d-моделювання стає інструментом пошуку та моделювання властивостей об'єкта на всіх стадіях проектування: оцінювати форму в процесі створення можна одночасно з багатьох ракурсів.

Слід також зазначати, що до числа завдань 3d-моделювання належить формування просторових уявлень в процесі роботи над різними задачами. Просторові уявлення відіграють важливу роль у формотворчій діяльності, адже розуміння взаємозв'язків елементів у просторі, а також принципів пластичного утворення форми значно збільшує спектр вибору об'ємно-просторових рішень у проектуванні. На думку вчених — уява, де відбувається більшість проектних перетворень, для дизайнера є головним інструментом пізнання та моделювання, а уявна модель, народжена в процесі мислення внутрішнім світом проектувальника, часто є первинною в процесі формоутворення і керівною щодо його роботи на усіх подальших етапах проектної діяльності. Формування і розвиток мисленої моделі в

дизайні відбувається за допомогою просторових уявлень, отриманих в результаті досвіду активного пізнання.

Традиційно, до широкого впровадження цифрових технологій у формотворчій процес, просторові уявлення формувались за допомогою вивчення таких засобів як рисунок, нарисна геометрія та креслення, скульптура, макетування та предметне моделювання. Наприклад, в процесі виконання рисунка з натури відбувається аналіз просторової форми, що дає змогу відображати її у проекції з точки погляду на площину паперу. Знання просторових закономірностей будови форми та її сприйняття, окрім володіння образотворчими засобами, є однією з основних умов виконання якісного, переконливого зображення. Вивчення натури як естетичного взірця, законів її краси та пластики є також однією з основних задач рисунка, що має, до того ж, виховний аспект.

Подібним чином просторові уявлення формуються в ході 3d-моделювання. Процес створення будь-якої 3d-моделі складається з чотирьох основних етапів. Перший етап — вивчення та аналіз форми, її складових, взаємозв'язків між компонентами. Другий етап — узагальнення до визначених елементів, під час якого відбувається формалізація наших уявлень про об'єкт за допомогою простих просторових складових, які можна програмно реалізувати. Третій етап передбачає вибір оптимальної стратегії моделювання, тобто максимально ефективної з погляду трудових ресурсів. І, насамкінець, четвертий етап — це реалізація моделі у середовищі певної програми. Слід зазначити, що перші етапи тут є ключовими у формуванні просторових уявлень, адже пов'язані із активним пізнанням форми.

Окрім просторового мислення, 3d-моделювання відіграє роль у формуванні таких важливих якостей, як логічне мислення, зорова пам'ять, композиційне мислення, цілісне сприйняття, конструктивно-пластичне мислення.

Для набуття потрібних вмінь та навичок, досягнення необхідного рівня володіння 3d-моделюванням потрібно переосмислити програму вивчення предмету. Послідовність та етапи освоєння дисципліни можна запропонувати за такою схемою.

1. Моделювання форм з вираженою ортогональною структурою. До таких форм належать предмети простих меблів, прості архітектурні об'єкти (зовнішня форма).
2. Моделювання форм, які мають геометричне описання. До таких належать жорсткі меблі, орнаменти та форми класичної архітектури.
3. Моделювання форм складної пластики (прості скульптурні форми, класичні рельєфи, м'які меблі, промислові вироби).
4. Моделювання природної пластики, «живих» форм та рослин.

Важливою умовою для ефективного пізнання будови форми є робота як з натурним оригіналом, так і з зображеннями й кресленнями предмету. На певних етапах навчання студент власноруч робить обмір предмету, його фотографії, необхідні для створення моделі отримання необхідної інформації.

Паралельно, під час виконання завдань, відбувається освоєння інструментів 3d-моделювання, які використовуються для моделювання, від найпростіших до складних:

1. Використання геометричних примітивів, простих (площина, паралелепіпед, циліндр, сфера, конус тощо) і складних (багатогранники, тор тощо), та їхні

поєднання. Булеві операції з просторовими формами (додавання, віднімання, перетин).

2. Робота зі сплайнами. Створення і редагування різних типів сплайнів та кривих. Перетворення лінійних утворень в просторову форму простими модифікаторами (тіло обертання, рух по траєкторії, складні операції типу «Loft»)
3. Полігональне моделювання і редагування полігональних структур. Перетворення низькополігональних моделей у високополігональні.
4. Інструменти просторової трансформації, деформації і симуляції
5. Основи 3d-скульптингу.

Слід додати, що такі аспекти як налаштування матеріалу моделі та накладення текстур на поверхню, а також рендер моделі не входять в завдання даного курсу, а розглядаються на дисципліні «Проектна візуалізація».

Отже, можна дійти висновку, що поряд з традиційними методами формування просторових уявлень (рисунок, креслення, макетування, скульптура) останнім часом набувають розвитку нові. Зокрема 3d-моделювання виконує окрім суто утилітарних завдань низку важливих функцій у становленні професійних якостей дизайнера, пов'язаних з просторовим мисленням. Набуття унікального «просторового досвіду» на заняттях з 3d-моделювання є тим результатом, який збагачує арсенал засобів художнього формоутворення, і важливий для вирішення проектних задачах. Історія впровадження тривимірного моделювання у навчальний процес студентів спеціальності дизайн є новим явищем, яке потребує досконалого дослідження, переосмислення усталених підходів та методики навчання.

ВАН ВЕЙКЕ
Аспірант ХДАДМ

КОМПОЗИЦІЯ В СИСТЕМІ ЗОБРАЖАЛЬНИХ ПРИНЦИПІВ КИТАЙСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТ.

У мистецтві Китаю зображальні принципи формують основу художньої системи, яка охоплює дві складові: формально-композиційну майстерність та образність мистецтва. Це поєднання матеріальних (фізично дійсних) властивостей мистецтва із своєрідною художньою філософією, що часто покликається на суб'єктивні та особисті відчуття художника чи глядача, широко представлена у межах сучасних мистецтвознавчих практик Китаю. Предметом нашої розвідки виступають дослідження, що вивчають композиційно-пластичні рішення в китайському образотворчому мистецтві. Водночас вони є елементами більш розлогої та універсальної системи зображальних принципів мистецтва.

Вкрай цікавою у межах такого підходу є типологія образотворчого мистецтва, що спирається на властиві природі китайського мистецтва критерії. Якщо в західноєвропейській градації домінує жанрово-видовий підхід, що декларує первинність сюжетно-образних змістів живопису, то китайська система вдається, передусім, до ранжування інтерпретацій та трактовок.

Наприклад, в статті Чжан Хандуна «Принцип композиції картини в практиці живопису» (2019), яку можна вважати типовою у межах дослідження зазначеної проблеми, визначається чотири типи живопису: (a) ментальний живопис, що ґрунтується на авторських моделях художньої комунікації; (b) абстрактний живопис, сутністю якого є особлива роль візуальних елементів: знаків та символів; (c) живопис «вираження життєвої образності», що узагальнює жанрову картину, сюжетні твори та мистецькі художні наративи; (d) інтелектуальний живопис, який репрезентує художні ідеї, для інтерпретації яких є необхідним співіснування раціональних та емоційно-чуттєвих контекстів [4].

Саме в межах зазначеної типології Чжан Хандун розглядає систему побудови композиції в образотворчому мистецтві, покликаючись на групу принципів (наприклад, балансу зображення або принципу золотого перетину), а також традиційні для китайського мистецтва формально-геометричні виражальні засоби (лінія, мазок, пляма, площина).

Для іншого китайського дослідника, Цзен Сянбіня (曾祥斌), система зображальних принципів китайського образотворчого мистецтва є моделлю рефлексій та трансформацій, які, у першу чергу, виявляються через взаємодію мистецтва Сходу і Заходу. Вчений вважає, що художня мова образотворчого мистецтва Китаю має використовувати універсальні композиційні принципи, що були сформульовані майстрами традиційного живопису у процесі актуалізації мистецтва гохуа та здобуття художнього досвіду в техніці олійного живопису [1, с. 61].

Викладені вище підходи можна розглянути на прикладі творчості Чэнь Юйминя (陈钰铭), китайського художника, що представляє покоління реалістів «сімдесятників» — майстрів т.зв. репрезентаційного живопису. Його манера роботи

є характерним прикладом художньої сублімації традиційних мистецьких підходів та жанрових інтерпретацій західноєвропейського мистецтва. Сам художник визначає свою стилістику як «еклектичну», що, з його точки зору, є ознакою якості мистецького синтезу та свідченням виходу на рівень універсальних образних узагальнень [3, с.35]. Наголошуючи на тому, що реалізм як художній принцип завжди є актуальним, Чэнь Юйминь активно поєднує прийоми китайської графіки та стилю «вільної руки» із досить традиційними західноєвропейськими багатофігурними композиційними схемами [2].

Висновки. Як засвідчують проаналізовані нами наукові роботи, для китайських дослідників зображальні принципи завжди становлять систему, вони узагальнені та осмислені в універсальному контексті сприйняття мистецтва. Саме цим, на наш погляд, можна пояснити практичну відсутність дослідження окремо взятих зображальних принципів.

В рамках такого підходу однією з центральних проблем виступає аналіз композиційно-пластичних рішень в образотворчому мистецтві Китаю другої половини XX — початку XXI ст. Композиція часто використовується як маркер художньої ідентичності, що засвідчує схильність митців до зображальних традицій живопису Китаю із одночасним вмінням працювати в «західній манері».

На рівні аналізу творчості конкретних китайських художників зазначена модель пошуку образності та визначення універсальності зображальних стратегій призводить до постійного унормування генезису та субординації митців і мистецьких шкіл. Досить часто аналіз конкретних творів — це намагання закріпити художника у рамках певної моделі репрезентації мистецтва, визначити його зв'язки із традиціями та пояснити генезис його творчості за допомогою виявлення художнього коріння.

Література:

1. Цзен Сянбінь (2009) Порівняння принципів композиції китайського та західного живопису та аналіз відмінностей Yihai / Іхай, (7), 60-63 / **曾祥斌**. (2009). **中西方**绘画构图原则比较及其差异性分析. 艺海, (7), 60-63.
2. Чень Юмін (2005) «Реалістичний живопис не має проблеми із застарілістю.» Образотворче мистецтво, 9 / 陈钰铭. (2005). 现实主义绘画不存在落伍问题. **美**术, 9.
3. Чень Юмін (2015). Живопис як пісня серця. Цзіньцю, (14), 33-35 / 陈钰铭. (2015). **画**为心歌. **金秋**, (14), 33-35.
4. Чжан Хандун (2019). Принцип композиції картини в практиці живопису. Журнал Юйсі педагогічного університету, 5 /张汉东. (2019). 绘画艺术实践中的画面构成原理. **玉溪**师范学院学报, 5.

ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна
доктор мистецтвознавства,
професор КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого
https://orsid.org/0000-0001-8882-3957

ОКРЕМІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

В умовах сьогодення, коли наша країна і відповідно — культура опинилася в трагічній ситуації, особливої ваги набуває визначення місії театру. Адже вимоги сучасного суспільства вимагають абсолютно інших підходів в осмисленні та зображенні тих реалій, що іноді не просто оточують, а й агресивно втручаються і кардинально змінюють наше життя. Відповідно до таких обставин, відбувається трансформація ціннісно-духовних підходів в осмисленні тієї чи іншої теми, проблеми. Напрацьовуються кардинально інші комунікаційні підходи у комунікаційному сполученні «театр — глядач». Невичерпний світ театральної культури пропонує нові форми з тими суспільними значеннями, що, або були зовсім відсутніми у попередні часи, або, з тієї чи іншої причини — відійшли на другий план.

У процесі пошуку нових форм та їхнього наповнення, перш за все, набули видозміни літературні джерела. Сьогодні однією з найбільш потужних форм у площині драматичного мистецтва виступає DOC. Драма, що обумовила виникнення й документального театру. Потрібно зауважити, що такий напрямок вже понад десять років має свою нішу в контексті розвитку української театральної культури. В окремих мистецьких осередках Києва, Львова, Івано-Франківська, Херсона періодично відбувалися читки п'єс, сюжети яких спиралися на конкретні документальні факти. Підкреслимо, що це були, головним чином — саме читки творів молодих авторів. В останні роки, особливо з березня місяці цього року, коли реалії війни не просто стали основою сюжету, а й реальним життям, існуванням багатьох митців, які беруть безпосередньо участь у військових діях, докорінно змінилося й змістовне навантаження цього жанру. DOC.Драма стала більш лаконічною, майже позбавивши лірично-романтичного наповнення і відповідно — більш жорсткою, вдаючись навіть до натуралістичних прийомів. І це цілком зрозуміло. Інша справа, коли DOC.Драма, як окремий жанр драматургії повністю нівелює її усталені закони, втрачає аргументованість, будується виключно на емоційному вербально-візуальному наповненні. Саме тоді стає доволі важко визначити її художньо-естетичну цінність, надати фахових пояснень та оцінок. Втім, ми розуміємо наскільки важко сьогодні вимагати звичного естетичного якісного рівня від будь-якого художнього продукта і вважаємо такі твори проміжною ланкою на шляху до більш ґрунтовних та всебічних узагальнень .

Як тимчасове явище, викликане об'єктивними обставинами, ми сприймаємо також і майже повну відсутність варіативності, а отже й динамічність у середовищі театральної культури. Враховуючи, що саме динамічність забезпечує різноманіття форм, вимушені констатувати, що так, дійсно, у кількісному відношенні їх стало менше. Але за наповненням та емоційною подачею вони набули абсолютно іншого рівня і виходять іноді на найвищий щабель чуттєвого сприйняття.

Сформувавши поле змісту в сучасних соціокультурних умовах, український театр поступово починає не тільки надавати художньої трансформації цим реаліям, а й пропонувати власні соціальні орієнтири та ціннісні домінанти. Особливо цікавим є те, що народжується й утверджується тенденція індивідуальної актуалізації людини, у якій домінують прагнення до глибинного психоаналізу, заглиблення в особистісні першопричини щодо конкретних вчинків та участі у подіях. Носій цих процесів — актор отримує можливість, нехай і в дещо обмеженому темарії, але більш укрупнено не лише виявити особливості індивідуальності свого героя, а у контексті художнього твору більш виразно висловити власне ставлення до героя або пропонованих ситуацій. Таким чином, особливого значення набуває форма індивідуальної актуалізації людини, її творчого потенціалу.

Торкнувшись тільки однієї складової українського театру в сучасних соціокультурних умовах існування — DOC.Драми, вважаємо за необхідне підкреслити, що сьогодні як ніколи важливо встановити межу можливостей театральнальної культури, процесів і результатів взаємодії соціальної і театральної систем. А також тих умов, за яких така взаємодія зберігає цілісність, динамічність, сталість взаємозв'язків.

У цьому контексті варто підкреслити значення чималої кількості театральних фестивалей, що всупереч трагічним обставинам сьогодення можливо вважати феноменом національної культури. Ще за часів жорсткого локдауну, позбавлені традиційних форм видовищного спілкування, у європейській спільноті були нароблені відповідні норми і правила проведення он-лайн фестивалей. До їхнього формату доволі активно і успішно долучилися й українські колективи, зберігаючи національну і культурну самобутність. В контексті нового політичного аспекту такий рух забезпечив ще більш потужну інтеграційну спрямованості театрального мистецтва до загальноєвропейського культурного простору, де мережа міжнародних фестивалів відіграє важливу об'єднуючу роль. Таким чином, українські митці за допомоги DOC.Драми використовують міжнародні фестивалі не лише як престижне поле для артистичного обміну, демонстрації кращих досягнень національної культури. Вони намагаються донести до європейської спільноти увесь відчай, біль, а головне — мужність народу, який, не зважаючи на трагічні обставини, відстоює національну гідність, національну культуру.

ВИННИК Святослав Йосифович
Аспірант творчої аспірантури
Кафедри академічного співу ЛНМА ім. М. Лисенка
https://orcid.org/0000-0002-1868-934X

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «ПІСНІ ПРО ПОМЕРЛИХ ДІТЕЙ» ГУСТАВА МАЛЕРА: ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ПОЕТИКИ ТА ДРАМАТУРГІЇ

Густав Малер написав перші три пісні протягом літа 1901 року у своїй новозбудованій садибі в Майерніггу на озері Вертер в південній Австрії. У цей час він також розпочав написання своєї П'ятої симфонії. Останні дві пісні композитор створив також на своїй садибі влітку 1904 року. Того ж року він створив свою Шосту симфонію. У 2016 році у приватній колекції анонімного Мюнхенського колекціонера антикваріату було знайдено оригінальний авторський рукопис першої пісні циклу «Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n» час написання якої датується 1880 роком. За словами колекціонера, ноти спочатку походили від родини Конрат із Відня, у музичному салоні якої гостював Густав Малер і його дружина Альма. Рукопис потрапив до Мюнхена через доньку родини, де він був переданий до приватної колекції і довгий час залишався там невиявленим. Прем'єра циклу відбулася 29 січня 1905 року у супроводі симфонічного оркестру Віденської придворної опери під орудою автора. Пісні виконував німецький баритон Фрідріх Вайдеман.

Поетичним джерелом майбутніх пісень стала однойменна поетична збірка німецького поета початку XIX ст. — Фрідріха Рюккерта, яка складалася з 488 віршів. Рюккерт написав цю збірку під приводом смерті власних двох дітей, які померли від скарлатини. Вперше збірка була опублікована у 1872 році. Ці вірші привернули увагу 41-річного Малера, адже той пережив подібну втрату: в дитинстві Малер пережив смерть від скарлатини п'яти своїх братів і сестер. Найтрагічнішою з цих подій для майбутнього композитора стала передчасна смерть улюбленого брата Ернста, який помер у віці 13 років (самому Густаву на той час було 14 років). Пісні написані пізньо-романтичною ідіомою Малера, і, як і тексти, відображають суміш почуттів: туги, фантазійного оживлення дітей, змирення. Остання пісня закінчується мажорною тональністю та настроєм трансцендентності.

Деякі дослідники вважають, що пісні не мають рис цілісності, їх об'єднує спільна тематика та загальний настрій. За сюжетною фабулою, ці пісні охоплені спомінами батька про власних померлих дітей та власне картання за можливу власну участь у цьому. В основному, ці пісні написані в тричастинній або двочастинній формі з куплетно-варіаційним розвитком. Вокальна інтонація пісень має спорідненість із людською мовою. В основному вона є декламаційною і пісенною, але також задля емоційного підкреслення сенсу поетичного слова, композитор використовує інтонації питання, зітхання, стогону. Стосовно фортепінної фактури, то тут використовується унісонність і підголосковість. Для створення вокального циклу Г. Малер обрав п'ять найбільш драматичних віршів зі збірки Рюккерта: Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n (Більш ніколи не зійде сонце) — Langsam und schwermütig, nicht zu schleppend (Повільно і меланхолійно, не мляво), d-moll; Nun

seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen (Тепер я знаю, чому полум'я таке темне) — Ruhig, nicht schleppend (спокійно, не мляво), c-moll; Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein (Коли твоя матінка входить у двері), c-moll; Oft denk' ich, sie sind nur aus gegangen (Часто думаю, що вони тільки що вийшли) — Ruhig bewegt, ohne zu eilen (спокійний рух, без поспіху), es-moll/ Es-dur; In diesem Wetter, in diesem Brause (У цю негоду, в цю люту бурю) — Mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck (З неспокійно болісним виразом), d-moll/D-dur. Чотири пісні написані у повільних темпах, тільки остання у швидкому. Також перші чотири пісні написані у динаміці piano або pianissimo, за винятком окремих динамічних спалахів на mf. Натомість остання пісня написана у динаміці forte і fortissimo. Деякі з цих пісень мають спорідненість із симфоніями Г. Малера. Так мелодія віолончелі в постлюдії до «In diesem Wetter, in diesem Braus» (тт. 129–133) натякає на першу тему фіналу Симфонії № 3 (1895/96), частину під назвою «Що мені розповідає кохання» ("Was mir die Liebe erzählt"), а інтонації вокальної мелодики пісень «Nun wie die Sohn' so hell aufgeh'n» і «Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen» мають спільне інтонаційне зерно з інтонаціями головної партії Четвертої симфонії (1901). Крім того, як і в симфоніях, у цих піснях ми відчуваємо деякий вплив інтонацій хасидськоно єврейського мелосу, з яким композитор був достатньо знайомим.

У першій пісні «Nun will die Sonn'so hell aufgeh'n» та третій «Wenn dein Mütterlein» використовується підголоскова поліфонічна фактура у партії фортепіано. Висхідний рух по півтонах у вокальній партії першої пісні на словах «Sonne» у Малера символізує просвітлення. У другій пісні «Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen» використано фригійський лад. Четверта пісня «Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen» побудована на основі вагнерівського мотиву запитання. У фактурі партії фортепіано останньої пісні використано звукозображальний ефект бурі і грому. Тільки в останній частині пісні спокійний характер нагадує стиль Ф. Шуберта.

Отже, у вокальному циклі «Пісні про померлих дітей» Г. Малер використовує цілу палітру музичних засобів задля досягнення драматургійної мети. Стильові риси попередніх епох і народних мотивів, які використані в піснях циклу, підсилюють філософський зміст і сприяють вираженню почуттів стражденного батька.

Список використаних джерел

1. Barham J. The Cambridge Companion to Mahler / First Edition. NY: Cambridge University Press, 2007. 437 p.
2. Fulker R. Originalnoten von Gustav Mahler aufgetaucht. Deutsche Welle. 10.04.2017.URL:https://amp-dw-com.cdn.ampproject.org/v/s/amp.dw.com/de/originalnoten-von-gustav-mahler-aufgetaucht/a-38369671?amp_js_v=a6&amp_gsa=1&usqp=mq331AQKKAFQArABIIACAw%3D%3D#aoh=16395836463433&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&amp_tf=%D0%94%D0%B6%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%BE%3A%20%251%24s&ampshare=https%3A%2F%2Fwww.dw.com%2Fde%2Foriginalnoten-von-gustav-mahler-aufgetaucht%2Fa-38369671

ГЛАДУН Ольга Дмитрівна
канд.мист-ва, доцент, заслужений діяч мистецтв України,
директор Черкаського обласного художнього музею (м. Черкаси, Україна)
gladunol@ukr.net

МІЖНАРОДНА МИСТЕЦЬКА АКЦІЯ ВОЛЬНАНОВА ЯК ДІАЛОГ СВІТОГЛЯДІВ

Культурно-мистецька спільнота України в умовах російсько-української війни створює акції і благодійні проєкти, в яких висвітлюються найбільш актуальні події, рефлексуються особливості сучасної української культури у стані «війна» і екзистенційні проблеми людини, яка зіштовхнулася з новими цивілізаційними викликами. Українське суспільство потребує засобів поширення українських світоглядних ідей на простір європейської і світової культури. Саме тому рішення організувати міжнародну акцію ВОЛЬНАНОВА було на часі та вкрай необхідним в умовах, що склалися.

У березні 2022 року Олексій Роготченко, відомий український мистецтвознавець, розпочав роботу зі студентською молоддю у рамках викладання лекційного матеріалу з образотворчого мистецтва (кафедра графіки, НН ВПІ КПІ). Це була творча співпраця, світоглядний діалог, результати якого було втілено в низці онлайн-зустрічей і круглих столів. Було розпочато Мистецький фронт.

Тема — війна в Україні, зміни в культурній ідентичності людини, ті особливості національної самосвідомості, які стали основою героїчного опору українського народу, розкриття джерел історичної правди, незламності Духу українців. Яскраві художні образи за задумом мають презентувати цінності української нації, передусім свободу і незалежність, увічнювати красу й силу, героїчну жертовність українців, розкривати глибинне значення архетипних символів українського світу в умовах війни, візуалізувати майбутній розквіт та відродження України.

Було прийнято рішення розширити кордони акції і запросити до співпраці Національну спілку художників України, провідні мистецькі виші та спеціалізовані кафедри, музейні установи. Черкаський обласний художній музей взяв участь в акції, а також надав візуальну онлайн-платформу для її реалізації, яку також було розміщено на популярній Behance-платформі.

Олексій Роготченко, Костянтин Чернявський, Інна Яковець і Ольга Гладун виступили в якості кураторів і координаторів цього проєкту.

Роботи, що надсилають учасники, є різними за формою і за змістом, багато з них є високопрофесійними і новаторськими. Тому прийнято рішення після війни провести масштабні виставки найкращих творів акції ВОЛЬНАНОВА в провідних музеях України. Тоді і буде оприлюднено імена учасників. ВОЛЬНАНОВА дає поштовх багатьом мистецьким акціям в Україні, які виконують окрім благодійної, дуже важливу функцію — реалізацію світоглядного діалогу між українцями, між Україною і світом.

Акція містить дві номінації: «Арт» і «Дизайн». Учасникам пропонується створити художні образи, візуальні меседжі, мікс-медіа щодо подій війни, розкрити візуально зміст понять «свобода», «національна гідність», «мир у світі», «цивілізаційний вибір

України», «героїзм», «жертовність», «історична правда», висвітлити сучасні контексти термінів «фашизм», «геноцид» тощо.

В процесі розвитку і вдосконалення проєкту з'явилася ідея створення окремого напряму акції — «ВОЛЬНАНОВА діти». Через залучення до співпраці обдарованих дітей є намір розширити візуальний простір акції, у дитячому вимірі актуалізувати українську реальність, з якою зараз змушені зіштовхнутись десятки тисяч українських дітей через повномасштабне вторгнення підступного ворога, розпочати формування образних основ нового візуального світу. Ідея виникла з досвіду співпраці з вимушеними переселенцями, тимчасово переміщеними дітьми та черкаськими школярами з центру «СпівДія заради дітей», з якими науковці музею вже традиційно проводять екскурсії, творчі зустрічі, реалізують арт-проєкти.

Учасники акції звертаються до різних тем, хронологічно не лише до теперішнього, а й до минулого, в якому джерела нашої козацької сили, а також до майбутнього — в якому відродження України відбудеться вже на оновленій ціннісній платформі, на основі справжньої історії України-Русі, усвідомленні важливої ролі України у розбудові сучасної цивілізації.

Особливістю акції є режим швидкого реагування, завдяки якому стає можливим в динамічному комунікаційному середовищі доносити правду про те, що відбувається, ділитися почуттями і думками, брати участь у підриві інформаційної політики та послабленні моральних сил країни-агресора, усвідомлювати стратегію і тактику подальшої боротьби. Як відомо, візуальна мова є універсальною, для неї не існує лінгвістичних бар'єрів. Тому часто влучний яскравий образ передає більше інформації, ніж фото з документальним описом. Акція утворює поле динамічної взаємодії естетичних форм, яке насичене актуальними емоційними та інтелектуальними змістами і формує нову чуттєву культуру, яка нині нас усіх об'єднує та через мову образів є доступною до розуміння в інших країнах і культурних світах.

Акцію створено для привернення уваги усього цивілізаційного світу до проблеми війни в Україні. Важливі завдання акції полягають в тому, щоб укріплювати віру в перемогу, плекати людяність і небайдужість, розвивати метафоричне мислення, яке звертає нас до символів і архетипів української культури, до джерел мудрості і сили нашої нації.

В акції спостерігаємо діалог різних світоглядів — студентської молоді і досвідчених художників. Їх візуальні світи можуть різнитися, проте їх поєднує спільна ідея відродження України. Незважаючи на те, що багато робіт присвячено трагічним моментам війни, в більшості вони вирізняються оптимізмом, сповнені нашими українськими символами віри. В діахронії роботи демонструють, як укріплюється дух нації в динаміці розгортання подій, тому в майбутньому акція потребує окремого дослідження як цілісна візуальна система, в якій поступово змінюється образний код і ми дійсно стаємо іншими, виборюючи свободу не лише для України, а й для усього світу.

ГОРБАЧОВА Валерія Вадимівна
аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(наук. кер. Соколюк Л. Д., доктор мистецтвознавства, професор,
член-кор. НАМУ, професорка кафедри теорії і історії мистецтва ХДАДМ)
https://orcid.org/0000-0002-1338-9639

ОРХЕНДРА ГАНГОЛІ ЯК РЕДАКТОР ЖУРНАЛУ «RUPAM» ТА ЙОГО РОЛЬ В МОДЕРНІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА ІНДІЇ

Перша половина XX ст. була позначена в Індії стрімким розвитком мистецького середовища та переосмисленням власного культурного надбання, недооцінене протягом декількох століть колонізації. Джерелом значних зрушень у мистецькій сфері стали періодичні видання і новоутворені товариства, діяльність яких була зосереджена на зростанні національної свідомості через різноманітні медіа.

В 1907 р. митці Гаганендранат Тагор і Абаніндранат Тагор засновують Індійське товариство східного мистецтва. На той час вони мали певну підтримку європейських діячів, а також налагоджені зв'язки з японськими митцями-орієнталістами. Діяльність товариства була спрямована на популяризацію культурного фронту Бенгальського Відродження, а також посиленню уваги до мистецтв та ремесел сусідніх азійських країн. За їхньої підтримки проводились регулярні мистецькі виставки в Індії та за кордоном, друкувались кольорові репродукції картин студентів Сантінікетану — заснованого Р. Тагором університету, А. Тагора, його учнів — Сурендраната Ганголі, Нандалала Боса, а також старих майстрів мистецтва Моголів і Раджпутів [3, с. 76].

В 1920 р. Товариство вперше видало журнал під назвою «Rupam» («Рупам»). Концепцію видання в 1919 р., а також фінансову підтримку допоміг сформувати лорд Роналдшай — губернатор Бенгалії під час британського правління. Він організував видавничий грант від уряду Бенгалії та рекомендував Орхендру Ганголі як редактора журналу. У ролі редактора О. Ганголі писав вступні статті до кожного номеру, досліджуючи мистецькі практики в Індії та Азії. Його робота також полягала у пошуку нових імен і оригінальних творів серед митців Сходу, наданні майданчика для дебатів культурних діячів [2].

Щоквартальні випуски журналу мали важливе значення для зміцнення позицій Бенгальської школи в модерністському та національному рухах у країні. Кожен випуск «Rupam» був надрукований на папері ручної роботи. Номер зазвичай включав щонайменше чотири статті з супровідними ілюстраціями — публіцистика, мистецтвознавчі есеї, дослідницькі записки істориків, археологів і культурознавців. Журнал також часто публікував роботи та дебати членів Бенгальської школи — сестри Ніведіти, С. Крамріш, Е. Гавела. Саме в «Rupam» вперше зазвучали слова про нове сприйняття індійського мистецтва та звільнення його від стереотипів «сільського» або «стародавнього і неактуального».

Однак робота в «Rupam» була не єдиним досвідом О. Ганголі, дотичним до вивчення мистецтва Індії. Він також автор багатьох мистецтвознавчих досліджень, присвячених окремим індійським регіонам та династіям — мистецтву Паллавів, Раштракутів, Оріси, Андгра-Прадеш тощо.

О. Ганголі докладав чимало зусиль для підтримки та відповідної репрезентації національного індійського мистецтва. Сім'я Тагорів відзначала його неоціненний внесок в проект журналу, однак із його закриттям у 1931 р. редакторська кар'єра Орхендра Ганголі на деякий час стала на паузу. Між тим він ще відзначився в графіці, кіноіндустрії і рекламі. За визнання його досконалості у сфері мистецької діяльності він вісім разів був нагороджений престижною Президентською медаллю в Індії. Його роботи високо оцінені в міжнародній сфері мистецтва і дизайну.

Два ілюстровані рекламні ролики, створені ним для бренду «Dunlop» («Данлоп») і «Lipton's Tea» («Ліптон Ті») в 1940-х роках, стали переломним моментом в історії індійської реклами [1, с. 156]. У цих двох компаніях О. Ганголі вперше представив власну графіку, на яку вплинули його вчителі А. Тагор і Д. Рой. Свою дизайнерську кар'єру митець розпочав в 1937 р. в «Stronach Advertising» («Стронак Адвертайзінг»), де йому переважно доручали формувати дизайн портфоліо для клієнтів. Ця монотонна і безглузда за згадками самого митця робота вплинула на його моральний стан. О. Ганголі довго не міг створювати власні неповторні та репрезентативні проєкти. Ситуація змінилася в 1945 р., коли він приєднався до рекламного агентства «Keemer» («Кімер»), де познайомився з митцем та режисером Сатьяджитом Реєм. Вони обговорювали мистецькі проблеми та обмінювалися ідеями у вільний час.

Саме в той період О. Ганголі відчув потребу досліджувати нові шляхи роботи з візуальними медіа. Однією з таких робіт, яка виділялася, була ілюстрація «Durga Puja» («Дурга Пуджа»), яку він зробив для спеціального випуску альбомів «His Masters' Voice» («Хіз Мастерс Войс») великого британського звукозаписувального лейбла. Далі О. Ганголі звернувся до кінематографу, знявши фільм за мотивами роману Сантоша Кумара Ґоша «Kinu Gowalar Goli» («Кіну Говалар Голі») [3, с. 98].

Роботи О. Ганголі завжди відображали його гостру спостережливість, новаторство, своєрідність форми та врівноваженість. Однак талант художника був затьмарений його професійним успіхом і славою у сфері дизайну та кіно. Водночас опубліковані мистецтвознавчі роботи О. Ганголі стали важливою базою для сучасної індології. Сформована ним редакційна політика журналу «Rupam» та інші форми власної мистецької діяльності відіграли важливу роль в модернізації індійського мистецтва та змінили його сучасний образ у світі.

Список літератури:

1. Mitter P. The Triumph of Modernism. India's Artists and the Avant-garde, 1922-47. London: Reaction Books Ltd, 2007. 272 p.
2. RUPAM (1922). URL: https://archive.org/details/rupamind10indi (Дата звернення: 21.09.2022)
3. Sangeeta Dr. Development of Modern Art Criticism in India after Independence. London: Notion Press, 2017. 154 p.

ДЕМУРА Алла Анатоліївна,
аспірантка кафедри кінознавства, КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого

РОЛЬ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО КІНО У ФОРМУВАННІ ЗОВНІШНЬОГО ПОГЛЯДУ НА МЕНТАЛЬНУ СУТНІСТЬ УКРАЇНЦІВ

Ментальна сутність спільноти проявляється через архетипи та стереотипи своєї культури: її створення, осмислення, усвідомлення, радіус транслювання, ступінь інтеграції чи відмежування від світового контексту та масштаб її впливу на інші культури. Перейшовши у віртуальний простір, левова доля міжкультурної комунікації XXI століття базується на аудіовізуальних мистецтвах, що суттєво змінює уявлення і про місію кіно.

Як епоха відлиги 60-х в соціалістичному таборі слугувала потужним поштовхом для розвитку чехословацького кіномистецтва, так за п'ятдесят років потому Революція Гідності та подальша національно-визвольна боротьба дали початок новій хвилі українського кіно.

Єдиний шанс для молодого національного кінематографу досягти успіхів одночасно у місцевого та закордонного глядача — це бути оригінальним, триматися власних коренів та піднімати універсальні теми.

«Знаєте, хто такі чехи? Глузливі бестії!» — словами героя стрічки Їржі Менцеля «Потяги особливого призначення» можна охарактеризувати режисерів чехословацької нової хвилі, а також їх роботи. Найкращі з них були здатні привернути увагу світового глядача як оригінальністю та самобутністю образів, так і промовистим описом глобального стану речей, особливо зрозумілим для народів, представники яких зазнали політичного тиску, цензури та національного приниження. Звідси випливає розуміння метафор, гумору, гіпербол і невисловленої позиції, гри з цензурою, та, в першу чергу, іронічний погляд на власне місце в історії та світі.

Спробуємо виділити три дихотомічні характерні особливості кінематографа чехословацької нової хвилі, які були сформульовані в результаті зовнішнього аналізу кінотекстів і можуть стати основою для тлумачення ментальної сутності чехословацької спільноти в міжкультурній комунікації:

- комбінація трагічного та комічного,
- сплетіння сакрального та світського,
- балансування між універсальними темами та приватними стосунками.

Було би помилковим вважати, що стрічки Мирослава Слабошпицького, Валентина Васяновича, Нарімана Алієва, Дар'ї Онищенко, Наталки Ворожбіт, Марини Ер Горбач є результатом співпраці єдиної спільноти, як це було, наприклад, у творців французької нової хвилі. Проте, в роботах українських кінематографістів починаючи з 2014 року можна виділити схожі риси:

Антропоцентризм і увага до складних переживань героїв. Ця характеристика є притаманною і для фільмів чеської нової хвилі, вона наділяє фільм універсальністю, яка, в свою чергу, сприяє кращій міжкультурній комунікації.

Документальність. Носії травматичної унікальної інформації пропонують свіжий і правдивий матеріал. Саме з їхніх свідчень народжуються нові ідеї, нові сцени, нові історії.

Залучення непрофесійних акторів. Автор «Атлантиди» та «Відблиску» Валентин Васянович, вважає, що обличчя професійних акторів часто гублять індивідуальність через постійні зйомки у кіно. Більшість ролей у його фільмах зіграні непрофесіоналами. Те саме можна сказати про фільм «Плем'я» Мирослава Слабошпицького.

Мінімізація діалогів. Некомунікабельність героїв. Це стосується, зокрема, травматичного кіно. У своїй праці «Народження трагедії» Ніцше доводив більшу поверховість саме промовляння героями у порівнянні з їхньої дією у грецьких трагедіях та у трагедіях Шекспіра: «Побудова сцен і наочні образи розкривають глибшу мудрість, аніж та, яку сам поет може охопити словами та поняттями: те саме простежується й у Шекспіра, чий Гамлет, наприклад, у такому ж сенсі говорить більш поверхово, ніж діє, тож не зі слів, а з заглибленого вглядання й оглядання цілого можна зробити висновок про гамлетівське вчення [Ніцше Ф. Народження трагедії// Фрідріх Ніцше. Народження трагедії. Невчасні міркування I-IV. — К. Астролябія, 2022. — 623 с., 137-138].

Переважання візуальних рішень над музичними в кінорозповіді. Найбільшу кількість інформації в сценах дають фактури, глибина кольору і звук.

Балансування часу і енергії сцени. Довгі плани. Увагу глядача при цьому тримається прихованими атракціонами. Наприклад, в «Атлантиді» довжина планів складає від 3 до 7 хв. Режисер таким чином «переконує» глядача, що це великий шматок життя героя. Також в «Атлантиді» немає крупних планів. Натомість є дуже широкі загальні, середні плани, які вписують людину у «контекст» кадру. Камера може бути статичною або рухомою, але вона не шукає в кадрі людського обличчя.

Травматичність. Надмір агресії, насилля, брутальності в сценах і контексті розповіді все більше характеризує сучасне українське кіно як суворе. Зокрема, в еротичних сценах присутні надмірна реалістичність і побутовість, або робиться акцент на неординарність, недоречність чи небезпечність місця, підкреслюється «неромантичність» атмосфери, сцени сексуального характеру межують з насиллям («Атлантида», «Забуті», «Плем'я»).

Нерідко буває, що погляду зовні довіряють більше, ніж погляду зсередини. «Знаєте, хто такі українці?» — іноземний глядач найближчим часом сформулює відповідь на це питання, відшукавши її в новітньому українському кіно.

ЗУБАВІНА Ірина Борисівна
доктор мистецтвознавства, професор,
учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України,
академік НАМ України, г.н.с. відділу історії і теорії культури ІПСМ НАМ України
http://orcid.org/0000-0002-0816-0207

БАЛКОНИ МОГО ЖИТТЯ. МНЕМОНІЧНИЙ ПІДХІД ЯК МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ

Передслово. Для мене, корінної киянки з багатьма генераціями киян в «анамнезі», Київ — це не просто місце проживання, а й символічний вимір пам'яті, пов'язаний з оповідями батька й дідуся, а також з моїми особистими спогадами, до яких я поринаю, пригадуючи різні періоди свого життя, щільно пов'язані з Печерськом, Русанівкою, Шевченківським та іншими районами столиці. Тому, ідучи пішки (а упродовж 2022 року пересуватись пішки стало звичкою за зрозумілою необхідністю), постійно намагаюсь дещо змінювати маршрут, яким прямую на роботу, чи повертаюсь додому, аби помилуватись по дорозі скверами й домами, насамперед тими, що постають «старими знайомими» ще з часів дитинства. Йду вулицями історичного центру й мимоволі шукаю очима своєрідні «якорі» — характерні елементи оздоблення будинків, ще не знівельовані «новоробом» коштовних реконструкцій.

Окремі деталі викликають дорогі серцю, іноді — запаморочливо щемливі спогади: підворіття, прикриті вишуканим мереживом кованих решіток, скульптурні зображення, ліпні прикраси, інші елементи оздоблення, характерні для київських прибуткових будинків доби розквіту архітектурного модерну, коли прагнення до розкоші і комфорту поєднувалось з використанням в будівництві нових матеріалів — скла і металу. Вишуканість зовнішнього декору слугувала своєрідною рекламою прибуткових будинків (забезпеченням успішної «монетизації» житлових площ) й певною мірою — елементом самоствердження власників цих споруд. І хоч нині фасади багатьох домів, особняків з давньою історією спотворені сучасними скляними балконами, вивісками, кондиціонерами тощо, з-під цього новітнього «функціоналу» прозирає неповторність будівель, створених за індивідуальними проектами (а саме так будували в Києві від останньої третини XIX століття й до Першої світової війни).

Все частіше ловлю себе на думці, що переміщення Києвом раз у раз перетворюються на «віртуальну пригоду» метафізичних заглиблень в історичне минуле міста. Водночас ці прогулянки щільно пов'язані з поринанням у мої власні спомини.

Як відомо, тригером спогадів може слугувати що завгодно — запах, слово, ситуація або будь-яка річ предметного/уречевленого світу. Всі органи почуттів (синестезія) поставлені на службу Мнемосини (так греки йменували богиню пам'яті). Дотик, випадковий звук, цілком матеріальний предмет — і … у свідомості спливають/постають, ніби прокручуються у «внутрішньому кінематографі» окремі події, елементи буттєвого світу того чи іншого часу; особистісні, навіть «інтимні» флеш-беки, раз-у-раз повертають до видій індивідуальної життєвої практики.

Та чи правомірним є запровадження мнемонічного підходу як методу дослідження цілком матеріальних артефактів? Якою мірою образи, послужливо надані пам'яттю релевантні при осмисленні «прообразів» з минулого (фактів, актів, корпусу об'єктів тощо), проекції яких закарбувались у запасниках особистісного досвіду?

Обґрунтування правомірності запровадження методу «через/крізь себе». Правомірність запровадження такого «не стандартизованого» інструменту досліджень як мнемонічний підхід має кілька підстав/обґрунтувань.

Насамперед, варто зауважити: оптика індивідуального досвіду була гранично актуалізована постнекласичним дискурсом, що сприяло її легітимізації в системі принципів і методів пізнання. Зокрема, ствердження «позитивного сенсу суб'єктивного досвіду» визнано одним з головних положень феміністичних студій, уґрунтованих у постструктуралістській методології, де Особне начало відіграє виняткову роль, з необхідністю відбиваючи унікальність духовного світу, індивідуальної долі автора. Отже, постнекласичні стратегії вивчення предмету через «досвід пам'яті», проявлений у комунікативних актах, історіях життя, писемних свідченнях тощо, визнають правомірність інтерпретації фактів, відповідно до власного досвіду та переконань дослідника, коли саме суб'єктивні значення надають знанню ціннісного забарвлення.

Балкон як тригер споминів. Застосовуючи мнемотехніку мисленнєвого перетинання межі між минулим й сьогочасним, не бачу перешкод для довільного обрання тригера, здатного продуктивно актуалізувати пам'ять. Ідея про динамічну причинність такого «інтелектуального зусилля», увагу якому приділив Анрі Бергсон у трактаті 1896 року «Матерія і пам'ять», спирається на концепцію філософа про взаємодію сприйняття і спогаду. Образи минулого, і ті, що виникають у свідомості «спонтанно», і породжені в процесі спрямованого пригадування, цілком закономірно можуть живитися суто матеріальними тригерами, елементами атрибутики повсякденності, зокрема елементами життя в урбаністичному просторі.

Обираючи умовний «тригер», тобто об'єкт, фокусування уваги на якому викликає в емоційно забарвлені спогади, орієнтуюсь на свій досвід проживання в київських будинках, що їх було зведено в різні роки XX століття. Гадаю, логічно зосередити увагу на інваріантній практично всім цим будовам архітектурній формі — балконі як елементі архітектурної спадщини — межовому локусі між внутрішнім простором квартири та зовнішнім виміром вулиці, що цілком органічно вписується в соціокультурний образ міста.

Обрання екстраординарних балконних топосів за точку конденсації моїх особистих флешбеків у дитинство, роки юності й зрілості має кілька підстав. По-перше, ковані решітки балконів та інші конструкції, обмежуючи простір, який не є, ані цілковито внутрішнім, ані остаточно зовнішнім, у дитячому сприйнятті створювали реакреативно-перехідний «адаптаційний шлюз», що забезпечував вихід на вулицю, водночас не позбавляючи захисту оселі. Видозміна балконних конструкцій у будівлях різних періодів забудови була обумовлена як тенденціями в архітектурі, так і кореляціями з економічним, політичним, соціокультурним контекстом часу. До того ж, оздоблення балконів щільно пов'язане з топонімікою Києва. Гадаю, металеві візерунки балконних огорож здатні розповісти про час більш образно й промовисто, ніж сухі літописи.

В житті нас повсякчасно оточують/супроводжують огорожі. Йдеться навіть не про метафізичні межі та обмеження, а про цілком реальні паркани, ворота, решітки, що убезпечують сходи, обмежують території, прикрашають будинки, вулиці, сквери. Виблиски пам'яті вихоплюють з минулого образи балконів, кожен з яких був пов'язаний з оселею, що ставала осередком мого буття в той чи інший життєвий період. Балкони мого дитинства, а саме їхні решітки, запам'ятались насамперед на дотик — металеві, надійні.

Металеві композиції, являючи художню єдність із супутніми й рівночасними архітектурними спорудами, в непрямий спосіб свідчать про ціннісно-смислові орієнтації доби.

Ковані решітки балконів із модерними вигинами (які у фахівців називається «удар батога»), візерунками необарокових «пузатих» ґрат або графічні витвори ковальської майстерності короткого періоду конструктивізму в особняках із солідним «бекграундом» виразно протистоять суто функціональній мінімалістиці балконних огорож у будинках забудови 1960-х (точніше — 1958–1972), що їх в народі пойменували «хрущобками», а архітектори умовно відносять до «періоду Шелеста».

Виблиски спогадів. Перший мій спогад стосується будинку по вул. Левандовській (нині — вулиця Аніщенка), що був споруджений 1910 року як «прибутковий» і оздоблений у стилі модерн. Мені, малій дитині наприкінці 1950-х, цей двір у серці затишного Печерська видавався майже колодязем. Над двориком нависали балкони, прикрашені міцними й дуже гарними металевими огорожами, що мали самостійну мистецьку вартість. Залізне мереживо утворювало дивні геометричні орнаменти: здавалось, трикутник перетинає три концентричних кола, поєднані у верхній точці — зразки «київського» модерну в кованому металі. Грати висотою близько півтора метри були значно вище мого дитячого зросту. Тому мені дозволяли гратися на балконі, коли у дорослих не було часу вивести мене не прогулянку. Тоді балкон ставав моїм місцем спілкування зі світом, радше — зручним пунктом спостереження. Я з цікавістю визирала через доволі вишукані і водночас надійні ковані лаштування з високого другого поверху. Часом з подвір'я доносились голосні вигуки майстра з заточки ножів: «Ножі точимо!», або лахмітника який кричав на повний голос: «Беремо-купуємо ганчір'я, кістки, старі речі». Як дитину, мене дивувало, що комусь потрібне старе ганчір'я, а ось згадування про якісь кістки — не просто насторожувало, а відверто лякало. Пам'ятаю, як цупко я трималася за міцні квадратні прути балконної огорожі, радіючи, що знаходжуся під їх надійним захистом.

Любила ходити з батьком в гарну оселю його тітоньки на вулиці Івана Франка. Кімната зі стелею понад 5 метрів заввишки здавалася невеликою, затишною, щільно наповненою цікавими статуетками, елегантними порцеляновими чашечками, з яких вона пригощала нас гарячим шоколадом. Втім, до заповітного гостинного помешкання на четвертому поверсі треба було ще дістатися довгими сходами, що було непросто, коли ліфт не працював (а не працював він дуже часто). Оскільки я була мала, сходинки старого будинку могла здолати лише за два кроки. Але саме внаслідок маленького зросту, було дуже зручно роздивлятися вигнуті металеві перила під відполірованими дерев'яними поручнями. Тягнутися до поручнів було незручно, тому на батьківські зауваження/нагадування: «Обережно, тримайся!», я радо хапалась за прохолодний кручений метал сходової огорожі, і це тактильне відчуття чітко закарбувалося в дитячій пам'яті.

Наступна «п'ятирічка» мого життя пов'язана з будинком по вул. Григорія Чупринки (тоді — Чудновського). Проект 1960 року — зразок «пізнього радянського модернізму». Під балконними поручнями — лаконічні перила: чергування хвилястих й рівних пласко розкатаних металевих смуг зі спіралевидними гачками по периметру для підтримки балконних квіткових ящиків — єдиної прикраси цих уніфікованих конструкцій. Саме в такому пересічному будинку поблизу Дарницької (тоді — Ленінградської) площі минулось кілька щасливих років мого дитинства. Ігри на подвір'ї не припинялися до самого вечора, аж доти, як з вікон і балконів батьки починали гукати дітей на різні голоси, закликаючи одного за одним додому. Попри свою невиразність, а можливо, саме внаслідок типовості, будинок потрапив на кіноекран. П'ятиповерхівка і балкон мого дитинства закарбувалися в кадрах відомої драми Юлія Райзмана «А якщо це кохання?» 1961 року.

У 1967-му наша родина переїхала на Русанівку. Невеличкий, цілком типовий балкон (з горизонтальними рейками, частково закритими хвилястими пластиковими панелями) квартири на вулиці Ентузіастів мав суттєву перевагу — він виходив на канал — штучну протоку, що огортала «київську Венецію». На початку 1970-х, до встановлення на каналі популярних нині фонтанів, просто під балконом знаходилася прокатна станція човнів і катамаранів. З балкону можна було зайняти чергу й стежити, коли звільняться весла, а тоді вже спуститися до пірсу, не гаючи часу на тривалу бездіяльність в очікуванні заповітного човника.

Наступний виблиск моїх спогадів — старий двоповерховий будинок по вул. Фрунзе (сучасна назва вулиці — Кириллівська), де балкону взагалі не передбачалось. Натомість була засклена веранда площею 14 кв. м, що виступала з площини стіни внутрішнього фасаду, спираючись на арку підворіття. Коли цю будівлю зі стінами завтовшки майже півтора метри визнали «ветхою» (нині там здає під оренду шикарні офісні приміщення якась «фірма»), мені «покращили» умови проживання — виселили за межі старого Києва в спальний район міста — на Троєщину. Чи не єдиною перевагою стандартного помешкання в будинку по вулиці Архітектора Ніколаєва був довжелезний балкон уздовж усієї квартири. Типовий будинок забудови 1980-х, «періоду Щербицького», не вирізнявся вишуканістю оздоблення. Лаконізм і конструктивна функціональність балкону підкреслювалася ґратками з пласких металевих смуг. Незатишний балкон виходив на подвір'я з дитячим майданчиком, що виглядав якимось сірим на тлі різнокольорових висоток Троєщини. Їхнє майже психоделічне різнобарв'я Петро Тодоровський обрав за тло/декорацію до фільму «По головній вулиці з оркестром» (1986). Особисто в мене ці будівлі, розфарбовані в біло-сині, жовтогарячі, бордовий та інші кольори, викликали виразні асоціації з колірним розмаїттям казкового містечка, де проживали літературний персонаж Незнайко та його друзі-коротуни. У Сонячному місті (своєрідна іронічна пародія на утопію Томмазо Кампанелла «Місто Сонця») вулиці були пойменованими назвами квітів — «Вулиця Дзвіночків», «Вулиця ромашок»… Щоправда, на Троєщині дощі доволі швидко змили яскраве офарблення з будинків, втім, я переїхала до іншого району Києва ще до того, як це сталось.

Повернення до історичного центру міста сталося на початку 1990-х, коли я оселилась в одному з будинків на бульварі Лесі Українки. Час забудови — початок 1970-х збігся з хвилею «дефіциту», у тому числі — з нестатком будматеріалів. Можливо, з цієї причини стіни-перегородки трималися на чесному слові та шпалерах, що не дозволяли висипатись наповненню — суміші піску з камінцями. І

балкони дісталися далеко не всім помешканням. На щастя, у моїй квартирі був доволі просторий балкон. В оздобленні огорожі балконної решітки функційність (не дати випасти господарям) однозначно переважала над дизайном. Тому поступово всі балкони дворового фасаду будинку виявились обшитими — у кого деревом, а в кого й пластиком зі склопакетами. Нині в будинку практично не залишилося балконів, де можна побачити неприховані «ребра» аутентичних балконних ґрат.

ІВАНОВА Олена Олександрівна
аспірантка ІПСМ НАМ України
https://orcid.org/0000-0002-1856-8038

УКРАЇНСЬКІ КОНКУРСИ ТА ФЕСТИВАЛІ У ПЕРІОД ВІЙНИ РОСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ

Події, пов'язані з пандемією COVID-19 у 2020 році стали причиною кардинальних змін у соціокультурній сфері всього світу. Вони стимулювали організаторів мистецьких подій до швидких та креативних рішень. Здатність адаптуватись до нових реалії стала умовою для збереження вже відомих щорічних заходів з багаторічною історією.

Російсько-українська війна, розпочавшись 24лютого 2022 року, стала ще одним складним викликом для України, зокрема й для її культурно-мистецької спільноти. Адже, окрім попередніх завдань пов'язаних з необхідністю зміни форматів, на користь їх віртуалізації, за останні кілька місяців зросла необхідність у проведенні патріотичних, волонтерських, гуманітарних проєктів задля підтримки морального духу різних верств населення а також з метою допомоги Збройних сил України. Окремої уваги заслуговують події, покликані до промоції культури та мистецтва України за її кордонами. Останнє видається ключовим зважаючи на агресивну інформаційну війну, спрямовану на дискретизацію України у світі.

Організатори мистецьких фестивалів змогли досягти реалізації означених завдань різними шляхами. Через безпекову ситуацію, деякі заходи вдалося провести у традиційному форматі. Частина мистецьких фестивалей була проведена у відносно безпечних регіонах. Так, одеський проєкт "Два дні й дві ночі нової музики в гостях у Контрастів" а також херсонський фестиваль «Мельпомена Таврії» пройшли у Львові.

Команди організаторів фестивалю сучасного мистецтва «ГОГОЛЬFEST» та Нью-Йоркського літературний фестивалю, започаткований минулого року на Донеччині, поставивши фестивалі на паузу до перемоги, активно включились у волонтерську діяльність, спрямовану на збір коштів на підтримку ЗСУ та гуманітарну допомогу.

Тематика війни стала невід'єсною складовою майже всіх культурно-мистецьких заходів різних жанрів та форм. Більше того, започатковано окремі проєкти, присвячені означеній тематиці. Так, Асоціація Нова Музика реалізувала серію концертів, що пройшли в різних містах України в рамках проєкту «Українські мисткині зі своєю зброєю». Центр сучасного мистецтва «ДАХ» започаткував проєкт «Щоденник війни», де у відеоформаті зафіксовані роздуми учасників команди про події війни. Міжнародний фестиваль-конкурс «Україна єднає світ», що зазвичай проходив у Києві, у 2022 році відбувся у Польщі, м. Торунь. Презентація української культури на міжнародних мистецьких подіях, згуртування української діаспори в різних країнах світу, привертає увагу світу до України що вимушена захищати власну свободу та дозволяє консолідувати зусилля всього цівілізованого світу для протидії агресії.

КЛЕКОВКІН Олександр Юрійович
доктор мистецтвознавства,
завідувач відділом естетики ІПСМ НАМ України
https://orcid.org/0000-0002-3481-2790

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО VS ВИДАТНОЗНАВСТВО

Одним із синонімів пізнання є диференціація — від розрізнення найзагальніших понять і відчуттів (смак — несмак, гарно — погано) до тисяч відтінків кольорів, звуків тощо. Здатність тонко диференціювати відрізняє аматора від експерта, а також усі інші людські типи і форми соціальної поведінки. Звуки, запахи і ще тисячі невідомих людині ознак набагато краще розрізняють тварини, і чим краще вони — люди і тварини — диференціюють, тим більше мають шансів на виживання, на плідну працю, на успіх в обраному виді діяльності. Щоправда, відомі і протилежні приклади — коли спрощення картини світу стає запорукою успіху (Гітлер і Геббельс, Жириновський і Путін спиралися і спираються саме на ефект спрощення: в усьому винні євреї, світова змова, НАТО, кожній жінці — чоловіка, кожному чоловікові — пляшку горілки і т. ін.). Отже, й види діяльності, котрі вимагають тонкого налаштування (мікрони), слід диференціювати від тих, яким тонке налаштування протипоказано, вони вимірюють життя у метрами, кілометрами або невизначеними прикметниками на кшталт гарний, поганий, великий, малий тощо. У цьому і полягає різниця між мистецтвознавством, з одного боку, і політичною журналістикою (Геббельс), художньою пропагандою або рекламним бізнесом, з іншого.

Мистецтвознавство — це сукупність об'єктивних методів диференціальної і функціональної діагностики, що базується на послідовному виокремленні, аналізі, зіставленні, трансформації, виключенні ознак різних рівнів та їхніх функцій у художній системі. Отже, й рух мистецтвознавства — це удосконалення інструментарію, точності його налаштування і функціональності (отже, потрібна сучасності відповідь на питання про завдання мистецтва і мистецтвознавства, про мету і завдання конкретного дослідження, а також мінімізація суб'єктивних чинників).

На відміну від медицини, де існує поняття здорового і хворого організму, здорового або хворого мистецтва і художньої культури не існує, таке уявлення існує лише у політичному дискурсі (прикладом чого є виставка «звиродніlого мистецтва» у нацистській Німеччині). Натомість існує інша категорія — ремесло, якість створення і функціонування штучного світу за правилами, запропонованими самим митцем, його замовником і споживачем, а далі — похідні категорії: механізми просування на ринку, взаємодії з іншими формами громадської свідомості, впровадження нових технологій (структур, прийомів, жанрів), тем, персонажів, конфліктів тощо. Різниця між дискурсами про мистецтво, отже, і напрямами мистецтвознавства, саме у налаштуваннях інструментарію, що залежить від завдань, що їх обслуговує мистецтвознавство або його окремі напрями.

На початку XX століття багатьма мистецтвознавцями (М. Геррманн, В. Перетц, П. Рулін, О. Гвоздєв та ін.), незалежно один від одного, було висунуто приблизно одну й ту саму ідею — про те, що популярний твір мистецтва (шлягер, бойовик) має для історії мистецтва більше значення, ніж твір видатний. Ця ідея могла би відіграти

революційну роль, якби вдалося втоптати її достатньо глибоко у мистецтвознавчу свідомість, адже пропонувалося замінити суб'єктивний інструментарій (видатний твір) на інструментарій об'єктивний (популярність, що може бути виміряна хоч би й кількістю проданих квитків, примірників тощо), який можна було би точніше налагоджувати, шукати валідніші методи діагностики тощо.

Однак революційний переворот здійснити не вдалося, радянська влада охрестила згаданих мистецтвознавців форсоцами (мікс формалістів і соціологів), репресувала і, таким чином, поставлені ними питання і запропоновані методи виявилися непотрібними не лише в СРСР і Німеччині, а й, у цілому, мистецтвознавству, котре, як і раніше, продовжило досліджувати видатні явища, хоча «переваги» мистецтвознавчого видатнознавства над точнішими методами дослідження були лише в одному — у такому наборі інструментів, який завжди дозволяє отримати бажаний висновок і завірену довідку про стан здоров'я — геній, видатний, талановитий, залежно від використаних замовником делікатних прийомів впливу на експерта. Відбувся, отже, крок назад, повернення культурних фактів (загального) і об'єктивних методів дослідження до явищ одиничних (феномен — твір, митець), та ще й з надто рухомими (суб'єктивно забарвленими), отже, фальшованими висновками і дискусіями про те хто був більшим генієм.

Прикладом переходу зі сфери мистецтвознавства у сферу видатнознавства є сьогоднішнє, політично забарвлене ставлення до Станіславського та його системи, отже, недиференційований підхід до особи і створеного нею методу, який став сьогодні практичним інструментом, у ставленні до якого театральні діячі демонструють сьогодні різні підходи: одні — і вже давно — радикально заперечують; інші — пропонують відокремити Станіславського від руского міра. Але метод Станіславського, його філософія і репертуарна політика — це одне , а його інструментарій — дійовий аналіз, метод фізичних дій — це інше. Звісно, метод обслуговує естетику психологічного театру, а той, у свою чергу, підтримує і класові, і національні і будь-які інші аспекти масової психології, однак цієї відповіді недостатньо.

На жаль, українське театрознавство не ставило цих питань раніше, здебільшого через те, що не надто переймалося дослідженням технологій, що, з одного боку, виправдано. Але саме таким чином Станіславський перетворився на знак, замінник, емблему. Як у Маяковського: «Ми говорім Лєнін — подразумєваєм партія, Ми говорім партія — подразумєваєм Лєнін». Так і Станіславський — в одних випадках він став емблемою соціалістичного реалізму (хоча насправді до соціалістичного реалізму не має жодного відношення), в інших він уважається ледь не винахідником психологізму і реалізму (і це теж маячня), хоча, насправді, те, що ми називаємо сьогодні методом Станіславського, давно вже перестало бути методом саме Станіславського. Сьогодні це метод колективного Станіславського, до якого долучилися і німець Всеволод Мейєрхольд, і Марія Кнебель (донька книговидавця Осипа Кнебеля, який народився у Бучачі нині Тернопільської області), і грузин Георгій Товстоногов, і американець Лі Страсберг, і ще десятки й сотні інших майстрів з різних кінців світу. Тому, підходячи до Станіславського та його системи, передусім мусимо поставити лише одне питання: який з елементів системи колективного Станіславського неприйнятний для нашої театральної культури — метод дійового аналізу, метод фізичних дій, якийсь із запропонованих ним елементів психотехніки — можливо, сценічна увага, уява, пристосування, надзавдання і

наскрізна дія? Без цих уточнень усі балачки навколо методу Станіславського стають безпредметними, а сам Станіславський перетворюється на емблему чогось самі не знаємо чого. Це не захист Станіславського, не заклик до його скасування, це заклик до аналізу і пошуку відповіді на просте питання: що краще — знищити ворожий танк чи взяти його трофеєм на озброєння власної армії і для захисту власного храму?

Не лише сон розуму породжує чудовиськ, ще у більшій кількості їх породжують неправдиві методи й отримані за їхньої допомоги результати досліджень. Міф про те, як ледь не з початку радянської влади метод Станіславського нав'язували українським митцям, і досі залишається на озброєнні малоосвічених діячів театру. Однак, зіставляючи історію входження Станіславського у театральний простір України, побачимо іншу картину, в якій була емблема Станіславського, однак методу, як такого, практично ніколи не було. Були лише якісь друзки методу. Достатньо придивитися до викладацького складу українських мистецьких вишів 1960–1980-х років. Невже й справді саме систему Станіславського викладали в українських вишах Володимир Неллі (учень Мейєрхольда), Михайло Верхацький, Мар'ян Крушельницький, Володимир Скляренко (учні Курбаса) та інші майстри?

Справа, звісно, не у Станіславському. Якби це був одиничний випадок і проблема стосувалася лише його, можна було би заплющити на неї очі (на певний час) або й узагалі забути. Однак ту саму проблему маємо і з іншими майстрами та їхніми технологіями: недостатньо вивченими залишаються технології театру корифеїв, Леся Курбаса та його школи, Гната Юри, Сергія Данченка, не кажучи вже про сучасних українських митців — режисерів, сценографів, акторів…

Повертаючись до Станіславського й усвідомивши, що насправді його метод, за виїмком окремих вкраплень, в Україні так і не було впроваджено, доведеться поставити інше питання: а що було? Але відповідь шукати доведеться не у видатнознавстві, а в аналізі технологій — якщо, звісно, дозволить дослідницький інструментарій. Усвідомивши це, доведеться щось відкинути — або спокусливе завдання, або засвоєні на кафедрах радянського (колоніального) театрознавства навички. Це той самий випадок, коли, всупереч бажанню прогресивного обивателя оголосити мистецтво поза політикою, мистецтвознавство кричить (верещить!) про свою залежність від колоніального минулого і геополітики. Це той самий випадок, коли доведеться визначитися: мистецтвознавство це про те, як зроблено (отже, про технології) чи про власні (нав'язані колоніальними сценаріями) смаки й уподобання? Це той самий випадок, коли роз'яснивши суспільству чому українські заклади культури й освіти не повинні носити імена видатних поневолювачів, мистецтвознавство може скасувати видатнознавство і тим самим довести своє право на існування.

КОСТЕНКО Олена Олександрівна,
Кандидат філологічних наук,
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя,
провідний бібліограф Гоголезначвого центру
https://orcid.org/0000-0003-3048-1995

ЛЮДИНА ТА СВІТ У ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Кожна історична епоха є репрезентантом гранично окресленої структури, формальним утіленням якої в широкому значенні можна вважати поняття «картина світу». Її незмінним «складником» є людина, бачення місця якої в межах уявної світобудови з часом змінювалося. Дослідження є спробою визначити характер трансформації концептуальної й художньої моделей світу на межі різних культурно-історичних епох (у полі зору – українська література зламу XIX–XX ст.).

Зорієнтована на пошук причино-наслідкових зв'язків позитивістська свідомість, по-суті, позиціонувала суб'єкт в ролі об'єкта, такого складника структури, що підлягає загальним законам пізнання. Панувала думка, що «кожна свідомість творить світ за однаковими правилами і світ усім даний однаково» [7, с. 189]. Виразною формою позитивістського типу мислення постала ідеологія натуралізму, концептуальною базою якої був природничо-науковий монізм. Згідно з цією світоглядною системою, «всі форми існування об'єктивної реальності є природою (натурою)», де людина — лише органічна «частина, що розвивається за її законами та відношеннями» [6, с. 128]. В основу натуралістського осмислення дійсності лягли принципи детермінізму, документалізму, фактографічності, біологізму, інтегровані домінантою об'єктивного з тяжінням до редукції активного особистісного начала. У цілому присутність героя в літературі натуралізму відобразила існування слабкої людини в усепоглинущому агресивному світі (творчість І. Франка).

Установка на об'єктивність передбачала дотримання загального епістемологічного принципу як базового для реалістичного типу творчості, за яким «наявний світ являє собою субстанційну реальність із властивими їй іманентними законами й відносинами, у систему котрих включена людина, і ця реальність піддається як науковому, так і художньому пізнанню» [5, с. 265]. Це вимагало від митця «зображення дійсності як такої, що ніби сама себе розгортає і себе розповідає, без самовияву автора, котрий постулюється позасуб'єктивно, як свідомість епохи» [5, с. 314]. Перед письменником постала потреба оприявлення деякої домінантної свідомості, «абсолютного суб'єкта», який репрезентував існування об'єктивно існуючої (незалежного від свідомості персонажа) дійсності. Вираженням такої свідомості став усезнаючий розповідач, голос якого відображав загальну громадську думку, суспільну мораль. Такий вияв авторської присутності передбачав певну «запрограмованість» і «передбачуваність» поведінки героя й насправді цілковито обмежував видиму активність персонажа, самостійність його вибору, життєва доля якого виглядала «закономірним завершенням попереднього прогнозу». Дослідниця прози І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного О. Майдан зазначає: «Активність персонажа стала своєрідною традицією роману XIX ст. Та домінування свідомої дійової особи в окремих епізодах не заперечує традиційної

«всеобізнаності розповідача …» [3, с. 30]. Його погляд на світ був нічим іншим, як, послуговуючись термінологією М. Бахтіна, «споглядаючою свідомістю» «я», відносно якої герой — це деякий «інший». Так, «ретельно спостерігаючи навколишній світ», розповідач І. Нечуя-Левицького «і внутрішню (чуттєву та інтелектуальну) сферу діяльності персонажів зображує як результат власних споглядань. Тому розповідачева свідомість домінує, а внутрішній світ персонажа залишається об'єктом для стороннього дослідження й коментування» [4, с. 23]. Це визначило вторинну позицію героя відносно світу (соціуму). Епіцентром художньої дійсності в реалістичному творі став суспільний тип, соціально й історично детермінований суб'єкт, учинки якого оцінювалися крізь призму визначених етичних норм, його «морального вибору». Характерний акцент на взаємодії людини і середовища, утім «центр тяжіння» переноситься з «особистості на обставини», що її формують [2, с. 11]. Домінуючою «формою вираження героя» став характер у розвитку. Тяжіння до масштабного охоплення соціальної дійсності, пошук зовнішніх детермінант характеру героя сприяли зверненню до великих епічних жанрів.

Оскільки внутрішній світ персонажа виявився «закутим» у його тілі, непрямі форми психологічного аналізу не втрачали своєї ваги, визначальною залишалася зовнішньоподієва сюжетність. Свідомість героя сприймалася як обмежена власною суб'єктивністю (такою, що не володіє абсолютним знанням) відносно свідомості всевідаючого автора-деміурга.

«Антипозитивістський злам» реанімував ідеї попередників, ірраціоналістів С. К'єркегора та А. Шопенгауера, що склало базис якісно нової інтелектуальної парадигми (Ф. Ніцше, А. Бергсон, В. Дільтей, З. Фройд), знаменної поворотом до живої, природної особистості. Викриття обмеженості розуму, звернення до реалій земного життя зумовили процеси деміфологізації та десакралізації суспільної свідомості, актуалізували зорієнтованість особистості на власну чуттєвість як орієнтир у світі «без абсолюту». Відмінною якістю нової людини виявилася глибинна «вкоріненість» в індивідуальний чуттєвий досвід, що стало базовим джерелом осягнення світу.

Доба раннього модернізму утверджувала право на самобутність кожної особистості, яка мала стати центром і вершиною всесвіту. Новітній світогляд деформував усталений образ світу, виходячи із принципу індивідуалізації, згідно з яким дійсність, що «замикається» на окремому суб'єкті, виявляється не об'єктивною даністю, а «продуктом» його сприйняття, іншими словами, «досвід реальності дається невідривно від свідомості цього досвіду» [9, с. 60–61]. Новий підхід до зображення героя виразно окреслився в літературі імпресіонізму (проза М. Коцюбинського). Узявши за критерій розрізнення співвідношення об'єктивного та суб'єктивного, В. Агеєва відзначила проміжне («порубіжне») положення імпресіонізму щодо міметичних стильових напрямів (реалізму, натуралізму) та власне модерністських «суб'єктивних стилів». Відштовхуючись від об'єктивної дійсності перш за все, імпресіоністи особливої ваги надавали «суб'єктивному началу», коли «світ постає пропущеним через чиєсь індивідуальне сприйняття, побаченим з точки зору конкретного спостерігача, а не всезнаючого автора чи оповідача. Кожним із героїв світ бачиться інакшим. І кожна індивідуальна картина світу може вважатися істинною, так само, як будь-яка інша, ніхто, в тому числі автор, не володіє якоюсь винятковою прозірливістю» [1, с. 155].

З огляду на завдання, які ставив перед собою письменник, літературі доби раннього модернізму властива різна міра вияву суб'єктивного, позначена зміщенням вектору в системі протиставлень «людина — світ». Найвищий ступінь суб'єктивного виявляється у втраті зв'язку героя з об'єктивною дійсністю та, як наслідок, «зниканні» її самої, коли центром авторської уваги стає самоцінність деякого символіко-метафоричного простору (творення нової реальності) як проекції гіпертрофованого Я героя (В. Винниченко, В. Стефаник). Одним із характерних проявів «оновленого» психологізму слід вважати «розширення фокалізації одного персонажа на все оповідуване й одночасно … розширення кількості точок зору для репрезентації об'єкта у різних ціннісних площинах» [8, с. 20–21].

Висновки. На рубежі XIX–XX ст. українська література знаменувала характерний зсув у системі фундаментальних опозицій світ – людина зі зміщенням домінант у бік останньої, що цілком змінило підхід мітців до зображення художньої дійсності: від змалювання соціально детермінованого героя в дійсності, яка підлягає загальним законам пізнання, до зображення світу, який постає відображенням унікального світовідчуття персонажа, виявом його внутрішнього Я.

Список літератури:

1. Агеєва, В. (1994). Українська імпресіоністична проза. Київ: ВІПОЛ.
2. Денисова, Т. Н. (1985). Экзистенциализм и современный американский роман. Київ: Наукова думка.
3. Майдан, О. (1999). Психологічні спостереження Панаса Мирного в жанрі роману. Слово і час, № 10, 28–32.
4. Михальчук, О. (1994). Об'єктивний тип романного мислення (роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»). Слово і час, № 4–5, 22–26.
5. Наливайко, Д. (2006). Теорія літератури й компаративістика. Київ: КМА.
6. Наливайко, Д. (1985). Искусство: направления, течения, стили. Київ: Мистецтво.
7. Причепій, Є. М., Черній, А. М., Чекаль, Л. А. (2007). Філософія: підручник. Київ: Академвидав.
8. Ткачук, О. (2003). Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі к. XIX — п. XX ст. Слово і час, № 11, 17—24.
9. Яковенко, С. (2006). Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. Київ: Критика.

КОТЛЯР Євген Олександрович,
кандидат мистецтвознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, професор кафедри монументального живопису
https://orcid.org/0000-0001-7698-418X

«ЄВРЕЙСЬКІ НАДГРОБКИ» ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО: ДОСВІД УКРАЇНСЬКОГО ДОСЛІДНИКА, ЯКИЙ ВИПЕРЕДИВ ЧАС

Велика наукова спадщина Данила Михайловича Щербаківського (1877-1927), яка зберігається у Науковому архіві Інституту археології НАН України (Фонд 9) містить численні матеріали з єврейського мистецтва, які стали висвітлюватися в публікаціях з 1990-х рр. Серед них польові матеріали: світлини, малюнки, щоденники, нотатки, а також бібліографічні картки та наукові етюди, присвячені традиційній забудові єврейських містечок колишньої смуги єврейської осілості, архітектурі і розписам синагог, а також різьбленим єврейським надгробкам.

Зацікавленість єврейським мистецтвом виникла у вченого ще в період його вчительства в Умані, де він вперше як дослідник відкрив для себе мистецькі пам'ятки сусідньої з українською — єврейської культури, почав їх фіксувати та вивчати. Цей інтерес вчений зберігав протягом всього життя, що відбилося лише в одній прижиттєвій публікації, що вийшла друком у 1926 р., за рік до трагічної загибелі вченого. Це була єдина стаття довоєнного радянського часу з єврейської спадщини, в якій автор давав загальну характеристику багатовіковій матеріальній культурі євреїв. Він також зосереджував увагу на тому, що ця культура зникала на очах. Подібно до своїх колег Ф. Ернста, П. Жолтовського та ін., він сприймав художню культуру євреїв органічною частиною українського мистецтва та залучав до неї своїх численних учнів. Ще за його життя, а потім після загибелі вченого в працях та польових дослідженнях його вихованців Л. Левитської, М. Новицької, М. Вязьмітіної, Н. Коцюбинської, К. Кржемінського та ін. (більшість з них були згодом репресовані) було зроблено багато цікавих розвідок щодо окремих пам'яток єврейського мистецтва, які невдовзі зникли з лиця землі, а також регіональних традицій єврейського художнього ремесла. Сам Щербаківський, який проповідував у якості дослідницького методу «наукових екскурсій» вивчення пам'яток у природному історичному середовищі їх побутування по ходу своїх подорожей у щоденниках і нотатках фіксував найбільш цікаві об'єкти єврейської культури. Ці матеріали стали безцінним фондом пам'яті цього зниклого шару єврейської художньої традиції, а також базою для сучасних досліджень.

Серед цього шару окреме місце займають дослідження єврейських надгробків — мацев, що відклалися в його архіві у вигляді численних підписаних та анонімних світлин та замальовок окремих стел і сюжетів різьблення в щоденниках і бібліографічних картках, аналітичних таблицях та порівняльних малюнках. Усі вони демонструють прагнення вченого вникнути в типологію форм і сюжетів. За часом ці матеріали охоплюють два десятиліття, починаючи з 1906 року — уманського періоду «вчительства» Д. Щербаківського, коли він почав досліджувати Київщину, потім Поділля (1908) й Волинь (1910). Надалі вони доповнюються матеріалами, зібраними

під час його мобілізації і перебування на Буковині і в Галичині в роки Першої світової війни. Верхня межа пов'язана з часом останньої експедиції 1926 року на Поділлі і Волині, куди Щербаківський поїхав вже авторитетним і визнаним вченим. Вищезазначена стаття Д. Щербаківського, як раз і підсумовує результати цієї експедиції. Саме в цьому році вчений приділив єврейським пам'яткам та надгробкам зокрема, особливої уваги: серед 120 світлин, зроблених з цих пам'яток, більше 90 репрезентують надгробкі з єврейських окописьк Славути, Шепетівки, Ізяслава, Ямпіля, Корниці, Білгородки, Озаринців та Могильова-Подільського.

В своєму архіві Д. Щербаківський також залишив рукопис «Уривки з роботи "Єврейські надгробки"» (НАІА. Ф. 9. С. 74), який складається з плану роботи і змістовних частин. Причому, в самій справі окремі сторінки пронумеровані невпопад, а деякі сюжети написані автором неодноразово з численними правками і варіаціями. Все це змусило чітко структурувати «уривки» у відповідність з планом і логікою викладу матеріалу, що в результаті сформувало зв'язний текст та відобразило дослідницький підхід автора. Він включає: опис значення надгробків, традицію та історіографію вивчення, аналіз форм стел, сюжетів і стилістики зображень. Вчений обмежується дослідженням іконографії окремих мотивів і частково їх ґенези, не занурюючись у семантику сюжетів та їх регіональні особливості. Для науки того часу, тим більше українських вчених, відрізаних від глибоких основ розуміння єврейської культури, герменевтика цього мистецтва була недоступною. За словами вченого, навіть самі єврейські майстри вже не розуміли походження і значення багатьох архаїчних сюжетів крім обмеженого набору найбільш поширених мотивів.

Дослідження семантики зображень на мацевах почалося лише через півстоліття після Щербаківського. Тоді вчені стали встановлювати зв'язок між епітафією, ім'ям і статтю небіжчика, сюжетом декору і традиціями регіону, користуючись вже поширеним іконологічним методом. Це був зовсім інший етап досліджень, який сягнув свого апогею на зламі століть. Але саме Щербаківський випередив цей час на багато десятиліть, намагаючись вперше вибудувати типологічний розбір пам'яток єврейської меморіальної пластики. Цінність його напрацювань заснована на великому корпусі світлин, зроблених вченим з пізніше втрачених оригіналів. Ідентифікувати ці світлини здебільшого проблематично: із загальної кількості у 170 одиниць нерідка зустрічаються дублікати різної якості; лише невелика частина знімків підписана та ідентифікується за записними книжками вченого. Це містечка Умань (Черкаська обл.), Липовець (Вінницька обл.) Коломия, Ланчин і Снятин (Івано-Франківська обл.), Грозинці (Чернівецька обл.). Географію надгробків можна доповнити з тексту, де згадуються Станіславів (Івано-Франківськ), Новоселиця та Садагура (Буковина). Стара нумерація знімків чітко відповідає тієї сигнатурі, яку сам Щербаківський використовує у своєї чернетці та малюнках надгробків.

Датування тексту рукопису встановити важко, але можна припустити, що він був заснований на ранніх експедиціях Щербаківського 1906-1910-х рр., зроблених до і під час Першої світової війни. Матеріали експедиції 1926 р. було опрацьовано пізніше, однак, очевидно, що загальна картина була накладена на той досвід, який вчений отримав у попередній період. Окрім рукопису та світлин Щербаківський додає до тексту чотири аркуші з замальовками, які можна вважати аналітичними таблицями. У першому з них автор наводить понад 30 схематичних зображень

форм стел: прямокутних, напівциркульних, зі скошеними або заокругленими краями. Зауважимо, що вченого цікавить не тільки форма каменю, а й також співвіднесеність верхньої частини надгробка з сюжетною різьбою і нижньої — з епітафією. Ця частина оформлялася як бордюр з архітектурно-орнаментальним декором, на який закцентовано увагу у замальовках. Вчений фіксує форми колон і капітелей, характерну рослинну або плетену орнаментику. Другий аркуш присвячений переважно формі менор — семисвічників, де автор відображає різноманітне сплетіння канделябрів, намагаючись простежити складне витончене плетиво, а також форми чашок та полум'я. Серед зарисовок зустрічаються не тільки менори, але й восьмисвічник і потрійні світильники, нерідко з птахом, левом або оленем, зображеним з одного з боків. У більшості випадків автор малює тільки одне з парних зображень, які фланкують світильник. В такий спосіб він замальовує і менори, економлячи власний час. На третьому аркуші панують різноманітні зображення вазонів та кошиків з в'юнкими квітами, біля яких часто зображені птахи і тварини. Частий мотив малюнків — це птах, що сидить на квітці або клює її пагони. Останній, четвертий аркуш знов збирає воєдино різні форми надгробків і типи зображень у верхній частині стели. Тут бачимо птахів навколо вазону, рослинні розетки, поодинокі та парні фігурки левів, різні за абрисом поля для епітафій та орнаментальні мотиви. Усі надгробки пронумеровані, і ці числа відповідають старої сигнатурі на світлинах, проставленої безпосередньо вченим.

Висновки. Наукову працю Данила Щербаківського щодо вивчення єврейських надгробків важко вважати завершеною. Вчений зробив спробу осмислити в малюнках і текстах цілу галузь єврейського традиційного мистецтва на підставі зібраної ним колекції, передбачаючи майбутні дослідження. Незважаючи на те, що він був далеким за своїм походженням від глибокого дослідження єврейського мистецтва, він вдало застосував власну методику «наукової поїздки», яку розробив для багатьох інших своїх досліджень з українського мистецтва, і яка стала чудовою базою для його послідовників.

КОЧЕРЖУК Денис Васильович
Заслужений артист естрадного мистецтва України,
доцент кафедри музичного мистецтва
Навчально-наукового інституту театрального та музичного мистецтва,
ПЗВО «Київський міжнародний університет»
https://orcid.org/0000-0002-9280-7973

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В АСПЕКТІ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ: ПРАКТИКА ЗВУКОЗАПИСУ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Одним із надзвичайно важливих питань сьогодення, у галузі музичного мистецтва, постає практика звукозапису творчого матеріалу виконавців, що здійснюється в умовах воєнного стану на території України. Наразі, для досягнення значної популярності співака та популяризації його музичних творів, за умов щодо логістичної та патріотичної відповідності для населення та вимогам смаку соціальних спільнот, є проблема розвитку україномовного репертуару, зокрема: поєднання художніх якостей композиції, яскравість твору, територіальна відповідність та доступність для населення в мережах мас-медіа простору. В зв'язку з цим, особливості вище зазначених вимог, у свою чергу, диктують певні теоретико-практичні правила щодо інтонаційної основи у розвитку популярних пісень в Україні.

Мультимедійні технології, зокрема — звукозапис, стали провідними формами у мультимедійній глобалізації світу та розповсюдженням українського музичного контенту. Однак, інтенсивний розвиток процесів аудіовізуальної продукції та широке використання засобів мультимедійних програм, у різних видах музичної творчості, ознаменувало комплексний ряд науково-творчих проблем, що потребують поглибленого обґрунтування та практичного вирішення поставлених завдань, завдяки сучасними дослідженнями у галузях аудіовізуальної та музичної продукціях.

Процеси звукозапису поширилися завдяки інформаційно-комп'ютеризованій системі у період XX-XXI ст.. Розвиток звукозаписуючого обладнання надав поштовх до масового виробництва мультимедійної продукції та використання музикознавчих баз у різних галузях музичної творчості. Сучасна естетика звукозапису — це зміна живого виконання на штучне, враховуючи те, що переважна більшість слухачів сприймають музику в цифрових зразках, що стає очевидною відповідальністю звукорежисера у формуванні естетичних смаків населення. Необхідно зауважити, що генеза звукозапису та звукозаписуючого обладнання, незважаючи на величезну фонографічну палітру можливостей, є всього лише новим етапом еволюції музично-виражальних засобів. Вони не замінюють творчість, талант і культуру композиторів, музикантів, виконавців та звукорежисерів. Проте, в умовах війни, мультимедійні процеси є вагомим помічником у популяризації української творчості сучасних артистів. Наразі в масове виробництво естрадних творів, потрапляє значна кількість фольклорного (народного) матеріалу, зокрема це пісні як: «Ой у лузі червона калина», «В вже літ більш двісті», «Балада про мальви» тощо. Завдяки

студійним процесам, означені твори отримали нове життя у суспільстві, зайняли свою нішу серед молоді та активно ознаменовуються у творчих програмах музичних шкіл, ЗВО та інших мистецьких закладів.

Звукозапис у ракурсі практичних аспектів сьогодення, що виходять за рамки технічних рішень, має найбезпосередніше відношення до створення, зберігання та відображення культурних фонографічних цінностей (результатів творчої спадщини України в галузях музичного мистецтва та культурології). Важко уявити, але на початку свого існування структура звукозапису була лише породженням технічного прогресу.

Системи використання сучасного звукозапису, безумовно, впливають на розвиток українського музичного мистецтва. Мова тут йде не тільки про запис або ж відтворення твору на цифровому носії, але й про формування нового музичного продукту кількома особами, які значною мірою створюють та моделюють композиції. Тому фахівці мистецьких галузей повинні з'ясувати етапи використання музичних технологій на студійному обладнанні солістами та звукорежисерами. Проте, в наукових журналах з музикознавства, мало відомо про освоєння та дотримання якості музичної процедури, що є складовою частиною впливу звукозаписуючих процесів на формування фонокомпозиції. Досить дивним є те, що ніхто з наукових діячів не звернув уваги на дану проблематику. В результаті програмування музичних творів прослуховуються уявні емоції вокалістів у поєднанні з музикою. Солісту необхідно відчувати кожен музичний інструмент під час його відображення у фонограмі для більш точної передачі характеру, метою якого є максимально наблизитися та осягнути художній задум автора. Задля осягнення ролі технологій у мистецтві необхідно здійснити аналіз роботи під час звукового запису: парадигма рішень запису голосу; історичні процеси створення компонентних складових до студійних приміщень; обов'язки звукорежисера та виконавця, що пов'язані з процесом створення пісні; можливості психоакустичних спрямувань та процеси пізнання явищ звукозапису фахівцями в галузі звукорежисерського напряму; усвідомити засвоєння концепції практики запису в студії на основі сучасних популярних музикознавчих досліджень.

В 2022 році змінилися культурологічні погляди соціальних спільнот в українському суспільстві. За допомогою засобів комунікацій та розповсюдження інформації створюється демократизація культурних течій та відбувається порушення послідовності дій у духовній сфері. Українська музична культура почала активно витісняти музичні течії інших країн, зокрема країни-агресора. Концертні організації, продюсерські центри стають на захист та розвиток національної культури. Багатьма діячами культури, зокрема меценати мистецького профілю, починають виділятися кошти на створення українських музичних творів, таким чином народжуються нові вокально-виконавські колективи, надаються концерти вітчизняних артистів в межах деокупованих території, популяризується українське мистецтво за межами держави, а також — проводяться благодійні концерти на підтримку ЗСУ. В зв'язку з цим, можливість використання компонентів аудіовізуальної галузі надали змогу активно розповсюдити культуро-творчі цінності українського суспільства як: записувати, відтворити та запустити у ротацію музичний матеріал як для української публіки, так й для європейського суспільства.

Здійснені нами дослідження, вкотре зазначило, що виконавці-солісти, колективи та студійні корпорації під новим кутом розглянули процеси роботи

звукозапису та аудіовізуальної продукції, чим забезпечили значний успіх розвитку українського патріотичного контенту, а також заснували нову форму відтворення естрадного напряму в музиці. Діяльність течій: звукорежисерської та виконавської, впевнено крокує у майбутнє, постійно знаходячись у процесі пошуку нових фонографічних звуків, мистецьких жанрів та культурологічних стилів. Така спорідненість між процесами відтворить принципово якісний, універсальний та індивідуальний музичний контент, що стане першопочатком повномасштабного розвитку галузі естрадного співу України. А інтенсивний процес роботи над створенням україномовних пісень, надасть виконавцю більше простору для власних вокальних експериментів та використання українських зворотів й фонетики, що дозволить відрізняти його твори поміж інших артистів, надаючи при цьому слухачеві нових відтінків звуку та аранжування, а також можливість закріпитися українській музичній культурі в світовому інформаційно-культурному просторі.

КУПРІЙЧУК Василь Михайлович,
доктор наук з державного управління, професор,
провідний науковий співробітник відділу
екранної культури та інформаціоналізму
Інституту культурології НАМУ, м. Київ
https://orcid.org/0000-0001-7229-1749

НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРА — ОБСЯГ ПОНЯТТЯ

Пошуки відповідей на питання: що таке українська культура, в чому її осібність, яке її місце у світовій культурі? — важливий чинник національного самоусвідомлення українства. Комплексне дослідження цих проблем стало можливим лише у часи політичного втілення ідеї української державності. Але річ у тім, що українська культура майже не мала своїх наукових історій — узагальнених і синтетичних концепцій історії культури. Були капітальні праці з історії української літератури (О. Огоновського, М. Грушевського, М. Возняка, С. Єфремова тощо), з фольклористики (М. Драгоманова, І. Франка, Ф. Колесси, В. Гнатюка), з історії окремих галузей мистецтва, кілька узагальнюючих праць про окремі періоди українського мистецтва або коротких нарисів його загальної історії (В. Модзалевський «Украинское искусство» [1], Ф. Шміт. «Мистецтво старої Руси-України» [2] та «Пам'ятки староруського мистецтва» тощо). Але праць, які охоплювали б та інтерпретували всю національну культуру в цілості, у взаємодії всіх її ланок, — не було [7].

Причина полягала, напевно, не так у методологічній чи «суб'єктивній» непідготовленості української науки, як в об'єктивних обставинах українського життя: відсутності наукових інституцій, які б зосереджували інтелектуальний потенціал і генерували відповідну роботу, нагромаджували джерельний матеріал; а головне — у самій неповноті соціально-культурної структури українського суспільства за умов колоніального становища, і відповідно, — неповноти структури української культури, в якій тривалий час переважали гуманітарні галузі і недостатньо були розвинені інші аспекти культури та культурного самоусвідомлення. Україна мало коли перебувала в стані оптимального (чи просто нормального) національно-культурного розвитку, більше ж — у стані боротьби за національно-культурне виживання, яка протягом майже всього XIX ст. зосереджувалася на проблемах мови, літератури, школи, мистецтва, історичної самоідентифікації. Це впливало на теоретичну модель управління національною культурою та модель її історії. І хоч наприкінці XIX ст., особливо в перші десятиліття XX ст., ця "гуманітарна" модель була вже вочевидь завузькою, вихід за її межі та конструювання ширшої, адекватнішої відбувалися повільно. Крім того, завжди існувала небезпека розчинити історію культури в історії "загальній", переважно суспільно-політичній. Втім М.Грушевський у монографії "Культурно-національний рух на Україні в XVI — XVII віці" [2] уник цього, — можливо, тому, що широка культурна діяльність у цей період зосередила в собі енергію національно-консолідованого руху.

Якщо зазирнути за ширму сторічної давнини, то саме проголошення Української Народної Республіки (далі УНР) надзвичайно актуалізувало потребу в

синтезі досягнень українського етносу в усьому історико-географічному обсязі його існування.

Не випадково саме 1918 року в Києві побачив світ перший загальний нарис розвитку і здобутків української культури — праця професора і міністра народної освіти УНР Івана Огієнка "Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу" [3]. Це була перша спроба такого узагальнення з національних позицій. Попри свій популярний характер і адресованість до малообізнаної аудиторії вона подавала добре продуману загальну картину розвитку національної культури, бодай у схематичному окресленні. Науковий продукт підготовлено і видано в той час, коли зусилля свідомого українства були зосереджені на національному самоствердженні — політичному та культурному, коли треба було надати переконливості образові української культури в очах усього суспільства, аби він став чинником консолідації і мобілізації волі народу на боротьбу за власну державу. Тому автор послідовно і підкреслено обґрунтовує саме уявлення про українську культуру як цілком окрему, а не частину чи периферію російської; наголос зроблено на відмінності її від російської та на тих історичних обставинах, що гальмували її розвиток; багато уваги віддано фактам, що засвідчують антиукраїнську політику російських царів. Тому наукова праця набула виразного полемічного і "політизованого" на той час характеру, і постала теоретико-методологічною базою для подальших консолідуючих напрацювань українських культурологів [6].

Поділяючи культуру на матеріальну і духовну, в жодному разі їх відмінності не можна перебільшувати хоча б тому, що предмети духовної культури завжди так чи інакше уречевлюють, матеріалізуються, а матеріальна культура несе в собі людську думку, досягнення людського духу. Саме матеріальна культура є результатом матеріальної діяльності людини, а духовна культура — результат духовної діяльності. Вона відображає досягнення, які показують рівень і глибину пізнання природи і суспільства, ширину світогляду, втілення в суспільне життя ідей і знань [4].

Духовна культура, є вищим проявом і спрямовуючим чинником у системах цілісної людської культури, оскільки саме вона орієнтує, мотивує, формує, визначає, надає сенсу всім сферам діяльності людини, в тому числі сфері матеріального виробництва. Саме духовна культура сучасної європейської України має культивувати гуманність сутнісних сил людини — почуттів, розуму, волі, освітлюючи їх вищими духовними цінностями: добром, правдою, красою та любов'ю, яка є вищим проявом і реалізацією духовної людини.

Таким чином, культура — це не тільки виробництво речей та ідей в їх відірваності від людини, це виробництво самої людини, її чіткої конструктивної громадянської позиції у всьому багатстві і багатосторонності її суспільних зв'язків і відносин, у всій цілісності її суспільного буття. Безумовно, такий «генератор» високорозвинених членів суспільства людського капіталу є одним з визначальних чинників консолідації та інтеграції українського суспільства [5].

Висновки. Передумовою подальшого удосконалення та розвитку культурного процесу є комплексне використання історичних здобутків як теоретико-методологічного характеру так і практики культурної політики українського суспільства. Нині, важливого значення набуває врахування і творчо-критичне поєднання світового і національного історичного досвіду розвитку культурної складової.

Список використаних джерел

1. Шміт Ф. Мистецтво старої Руси-України. / Ф. Шміт. — Харків., 1919.
2. Грушевський М. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII віці : монографія / М. Грушевський. — К., 1912.
3. Огієнко Ів. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу / Ів. Огієнко. — К., 1918.
4. Ситник П. К., Дербак А. П. Проблеми формування національної самосвідомості в Україні : Монографія, / П. К. Ситник, А. П. Дербак — К. : НІСД, 2004. — 226 с.
5. Соціальна і гуманітарна політика: підручник/ [авт. кол.: В. П. Трощинський, В. А. Скуратівський, М. В. Кравченко та ін.]; за заг. ред. Ю. В. Ковбасюка, В. П. Трощинського. — К.: НАДУ, 2016. — 792 с.
6. Купрійчук В. М. Гуманітарна політика українських урядів у добу національної революції (1917–1920 рр.) : монографія / В. М. Купрійчук. — К. : Вид-во Європ. ун-ту, 2014. — 378 с.
7. Абрамович С. Культурологія : Навчальний посібник/ Семен Абрамович, Марія Тілло, Марія Чікарькова,; Київський нац. торговельно-екон. ун-т, Чернівецький торговельно-екон. ін-т. — К.: Кондор, 2005. -347 с.

КУРБАНОВ Георгій Олександрович
Аспірант творчої аспірантури
КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна,
2722806@gmail.com

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ФАНТАСТИКИ ТА ФУТУРИСТИКИ КРАЇНИ СОНЦЯ ЩО СХОДИТЬ

Введення. Як і вся японська культура, кінематограф країни сонця що сходить неймовірно колоритний і багатогранний. Особливою самобутністю відрізняється його художньо-образна кіно мова; система жанрів і під жанрів вражає як своєю кількістю, так і й різноманітністю. Яскрава та багата на події історія японської кінематографії є об'єктом інтересу та дослідження теоретиків кіно вже багато десятиліть. Серед значних робіт можна відзначити "Японський кінематограф" Пола Дункана, "Сто років японського кіно" Дональда Річі, "Сучасне японське кіно" Акіри Івасакі, "Японське кіно" Тадао Сато. Водночас проблемі самоствердження японської культури у контексті виявлення визначальної ролі самобутності світоглядних основ не приділяється достатньої уваги. Кінематограф, як продукт національно-культурної ідентичності, що базується на системі цінностей даного суспільства, традиціях, морально-етичних установках, загальної історії, специфіці гумору, етнографічній екзотиці тощо, є ефективним механізмом самоідентифікації культури. Наявність національних кіно шкіл з ознаками, що чітко розпізнаються, як правило, є показником успіхів на шляху культурного самовизначення та розгляду можливостей і шляхів майбутнього розвитку культурної, наукової та гуманістичної складової суспільства.

Ціль роботи. У той час як проблема втілення національно-культурної ідентичності та самоствердження у просторі західноєвропейського кінематографа досить активно вивчається, розвиток східно азіатського кіно у цьому проблемному контексті залишається на периферії наукового інтересу або поривах ентузіастів. Наростаючим уніфікаціям світоглядних та мистецьких процесів, завжди успішно протистоїть тенденція збереження культурної самобутності. Ціль даної роботи, це виявлення особливостей розвитку такої локальної жанрової області у просторі сучасного японського кінематографу та інших видах мистецтва як кіберпанк формування методів та аналіз і уніфікація його різних під жанрів та особливостей даного жанру, демонстрація сили та важливості національно-культурної традиції у мистецтві.

Матеріали і методи. Шляхом методів аналізу та порівняння робіт різних режисерів від періоду 1950х років, та так званого періоду «зимового розквіту» 1980-1990р були проаналізовані періоди та розвиток національної свідомості мистецтва та кінематографу Японії, а також виділення певних жанрових особливостей жанру кіберпанк та дочірніх до нього. Варто зазначити, що японське кіно перебуває у досить специфічному становищі. У Японії немає державної структури, що займається кінематографом, і у справах управління культурною політикою спостерігається певне відставання від Заходу. Сьогодні основна проблема, що хвилює японських кінематографістів, пов'язана із відсутністю державної кіношколи. До того ж режисери не отримують жодних авторських відрахувань, оскільки ще з довоєнних часів авторські права належать кінокомпаніям. Система обов'язкового

надання державі копій також бажає кращого, а якість діяльності кінозалів для показу художнього та експериментального кіно абсолютно незадовільна. Таким чином, можна сказати, що японську кіноіндустрію, за великим рахунком, підтримує дуже висока ціна на квитки. Іншою формою підтримки можна вважати невгамовну енергію та уяву талановитих режисерів. Варто зазначити що дослідження не обмежується аналізом таких творів як відзначити "Японський кінематограф" Пола Дункана, "Сто років японського кіно" Дональда Річі, "Сучасне японське кіно" Акіри Івасакі, "Японське кіно" Тадао Сато, проаналізовані кіно стрічки такі як "Примара в обладунках" (Kokaku Kidotai, 1989-1991) деміурга і класика японського кіберпанку Масамуне Сіро та «Вибухне місто» (Bakuretsu toshi, 1982) Сого Ісія, а також «Тецуо, залізна людина» (Tetsuo, 1989).

Результати і обговорення. Головною відмінністю японського кіберпанку є те, що основні персонажі проходять крізь монструозні, незрозумілі метаморфози тіла на тлі урбаністичного похмурого пейзажу. Більшості картин притаманні насильство, інвазивні модифікації тіла, химерні сексуальні переживання, злиття життя і смерті — сцени та прийоми, традиційні для експериментального кінематографа, сповнені суто візуального абстракціонізму та символізму без найменшого пояснення того, що відбувається із сюжетом чи персонажами. . Жанр не дуже близький до кіберпанку у традиційному західному його розумінні. Основний акцент тут робиться на індустріальність і сюрреалістичність, а не на високих технологіях та науковості. Комп'ютерна тематика як така відсутня, проте варто зазначити, що основна ідея комп'ютеризації суспільства і під'єднання всіх до головної мега корпорації та створення іншої реальності яка як ширма буде відділяти основний світ від нового присутня, тобто виходить симбіоз.

На початку ж « кібернетичної революції» у мистецтві кіберпанк — це (від англ. cybernetics; кібернетичний та punk; сміття) під жанр наукової фантастики. Зазвичай твори даного жанру описують світ технологічно розвиненого недалекого майбутнього, у якому інформаційні технології та кібернетика поєднуються з глибоким занепадом чи радикальними змінами у соціальному устрої. Типовими елементами кіберпанку є: кіберпростір; віртуальна реальність; штучний інтелект; кіборги, біороботи; міські нетрі у постапокаліптичному стилі; найвпливовіші великі корпорації (в Японії це дзайбацу); кримінальні синдикати, мафія; хакери; кіберзлочинність; кібертероризм; нанотехнології; біоімплантати; квантова фізика; генна інженерія; наркотики та необхідні для виживання ліки».

Здебільшого твори кіберпанку орієнтовані на молодіжну, протестну аудиторію. Серед головних героїв у кіберпанківських творах зазвичай є комп'ютерні хакери-одинаки, що уособлюють ідею боротьби проти несправедливості. Набагато частіше це безправні, аморальні, «негероїчні» люди, які опинилися у надзвичайній ситуації, ніж чудові вчені чи капітани космічних кораблів, які шукають пригод. Одним із прототипів персонажів кіберпанку став Кейс із роману американського письменника-фантаста Вільяма Гібсона «Нейро-мант» (Neuromancer, 1984).

Висновки. Фактично одночасно з американською революцією в науково-фантастичній літературі кіберпанк пустив своє коріння в Японії. «Але втілився він не в книгах, а в популярній манзі (японські комікси) та аніме (японська анімація). Побачивши в кіберпанці прогноз розвитку навколишнього техногенного суспільства, японські художники і аніматори взяли активну участь у конструюванні моделі реальності, привносячи в ці моделі величезну дещицю етико-філософських

проблем. Отже, вступивши в еру кінематографічного кіберпанку, японські режисери трансформують ідейний та художньо-образний зміст даного жанру відповідно до специфіки світосприйняття власної культури. Особливості національно-культурної ідентичності, саме схильність до ірраціонального, до філософічності сприйняття світу, до естетизації дійсності іт. п., перетворять розроблену європейською традицією техногенну тему. Крім того, важливою складовою інтерпретації даної теми «по-японськи» стає її специфічне художньо-образне та ідейне рішення, в основі якого особливе ставлення японського мислення до технопрогресу, що його межує зі страхом, його наслідків, видимих і невидимих загроз. Цей жанр не уникає національних кінотрадицій, що ще більше віддаляє його від західної традиції кіберпанку, надихаючись монстрами з кайдзю-ейга, а також композицією та висвітленням старих картин у жанрі кайдан1. Таким чином, можна виявити, що незважаючи на принципову новизну даного жанру, його розвиток у просторі японської культури має унікальний характер і дає творчий заряд наступним кінематографічним десятиліттям.

КУЦИР Тетяна Василівна
кандидат мистецтвознавства,
Інститут народознавства НАН України, науковий співробітник
https://orcid.org/0000-0002-6522-0640

МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ТА ЛИТОВСЬКИХ ТРАДИЦІЙНИХ ПОЯСІВ

Під час реалізації міждисциплінарного науково-дослідного проєкту «Унікальні технології етнографічного текстилю: досвід збереження в Західній Україні та Литві», фінансоване Міністерством освіти на науки з українського боку та Науковим комітетом Литви було здійснено дослідження західноукраїнських та литовських традиційних поясів. Застосований структурний аналіз до предмету дослідження дозволив проаналізувати його на декількох взаємопов'язаних та взаємозумовлених рівнях: технологічному, художньо-стилістичному, практичному та обрядовому (Рис. 1)

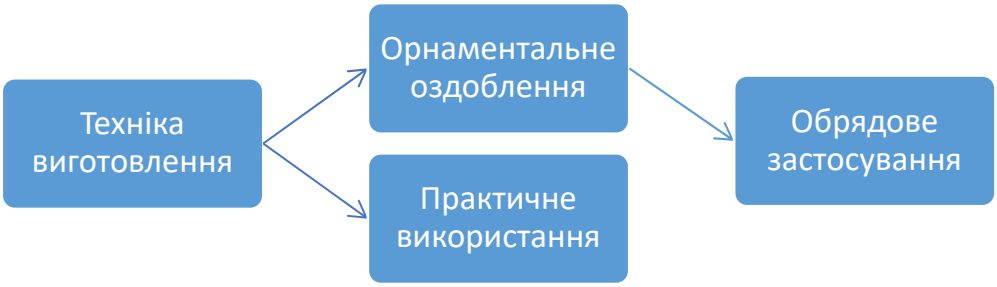

Рис. 1. Рівні вивчення західноукраїнського та литовського етнографічного текстилю та взаємозв'язки між ними

На першому рівні було з'ясовано, які техніки виконання були традиційними для виготовлення стрічкових тканих виробів обох країн. В обох країнах застосовували

Взористі домоткані та плетені пояси крім основної утилітарної функції — підперізування, естетично доповнювали комплекс жіночого й чоловічого вбрання, підкреслювали його святковість і були ознакою майнового стану власника. За декоративним вирішенням вони значною мірою були споріднені з усіма компонентами вбрання того чи іншого регіону і, в поєднанні з ними, становили єдине ціле. Крім естетичного наповнення, литовські ткані чи плетені пояси-юости мали широке утилітарне застосування: ними підв'язували спідниці, фартухи, панчохи, сорочки, верхній одяг, оздоблювали дівочі та жіночі головні убори, використовували як зав'язки для взуття, оперізували кошики та дерев'яний посуд, застосовували як святкову упряж для коней тощо.

Для виготовлення однотонних та загальнопоширених широких поздовжньосмугастих поясів та вужчих крайок з двостороннім візерунком в Західній Україні використовували ткацькі верстати з двома-чотирма підніжками або невеликі верстатики («ниченичні кросенця», «драбинка»). Однак, при створенні поясів зі складнішими односторонніми «однолицевими» чи двосторонніми «дволицевими» геометричними взорами застосовували чотириремізний верстат більших розмірів, а перебір робили з допомогою «перебирки», «глички» чи «прутика». Таким чином, виділяємо два основні способи створення візерунків на домашній верстатах: за

допомогою кольорових заснівок і чотириремізного верстату та переборки ниток у ремізки; ручним перебором по утку.

Наступну групу становлять вироби, орнамент яких створений чергуванням двох мотивів. Комбінацій таких поєднань є дуже багато в поясах обох країн. Напростішим у цій групі і доволі популярним було перемежування ромба із косим хрестом в Західній Україні, чи половини ромба з половиною косого хреста — у Литві (іл. 8). На відміну від останніх, кольорове вирішення яких будувалося на співставлення контраснтих за тоном (світле тло — темний орнамент: червоний, синій, зелений тощо) кольорів, гама українських виробів була різноманітнішою із включенням однакових за тоном але різних за кольором ниток. Наприклад, у шовковій крайці із с. Дубівці — жовтого і світло-охристого із синім, зеленим та коричневим в одному тоні.

Начисельнішими в обох країнах є пояси із багатомотивними композиціями. Простішим варіантом цього типу виробів є повтор різних мотивів у кожній із багатьох стрічок. Такою є оздоба покутських поясів. Серед поперечносмугастих поясів можна виокремити три варіанти розташування смуг на площині. В одних — дрібнорапортні стрічки рівномірно заповнюють усе полотнище виробу. В інших — різні за величиною рапортів і послідовністю чергування стрічки неоднакової ширини (в межах рапорту) розташовані на протилежних кінцях крайки. Треті — характерні тридільним симетричним і асиметричним поділом взористого поля. У них вся площина крайки розділена на три неідентичних за величиною і декором площини. Центральна найменша — однотонна чорна, а бічні, значно довші й заповнені різними за композицією смугами. Незважаючи на певну відмінність у величині рапортів, кількості залучених кольорів та послідовності розташування стрічок тієї чи іншої ширини їх об'єднує симетричність, рівновага й строга ритмічність розташування споріднених елементів декору.

Центральна, традиційно найширша площина заповнена зазвичай більшими й складнішими за абрисами геометричними фігурами. Це переважно видовжені по вертикалі ромби, внутрішні частини яких заповнені невеличкими симетрично укладеними ромбиками, розділеними тоненьким перехрестям «розквітлий хрест». Зовні ромби розмежовані одинарною чи подвійною хрещатою фігурою або симетрично укладеними трикутниками «розклиння», вершини яких спрямовані до середини. Оскільки такий пояс двосторонній, то один і той же орнамент з лицьового боку сприймається як позитив, а з виворітного — як негатив.

В західноукраїнських крайках крупніші ромби з гачкоподібними відростками інколи вписували іще в більші ромби завершені скісним зубчастим силуетом. Внутрішня частина одного чи двох таких, укладених поруч ромбів, (які ритмічно повторюються вздовж пояса) розділена зазвичай скісним перехрестям, внаслідок чого утворено чотири невеликих ромбики (давній символ засіяного поля). Проміжки тла між домінуючими фігурами ромбів заповнені найчастіше дрібнішими ромбами чи півромбами. Їх зовнішні сторони завершені здебільшого скісними зубчастими виступами, утвореними з трикутників, а середина — заповнена сіткою ромбиків, шахового укладу. Останні — перекликаються зі спорідненими мотивами центральної фігури та доповнюють їх. Бічні краї традиційно завершені тридільними вузькими стрічками, сформованими із споріднених мініатюрних ромбиків. Середня стрічка — в основному дещо ширша й виразніша за декором. Вона утворена переважно невеликими поодинокими червоними ромбами концентричної будови,

або дещо крупнішими ромбиками розділеними перехрестям, які монотонно повторюються по вертикалі. Їх підсилюють вузькі стрічки вертикально укладених таких же, але мініатюрних білих мотивів. Вони відділяють центральну взористу площину від бокових, підкреслюють тридільність композиції та формують цілість візуального її сприйняття. Застосування тонального контрасту теж є вагомим засобом досягнення завершеності художнього вирішення попружок.

Висновки. Застосування структурного аналізу для дослідження етнографічного текстилю, зокрема поясів, Західної України та Литви допомогло виявити складні взаємозв'язки між технологією виготовлення, принципами оздоблення та способами їхнього застосування у традиційному вбранні та в обрядовій сфері. Цей метод дозволив також продемонструвати предмет дослідження як об'єкт нематеріальної культурної спадщини двох народів, що увібрав у себе технологічні знання, естетичні уявлення та світоглядні позиції своїх творців.

ЛАСТОВЕЦЬКА-СОЛАНСЬКА Зоряна Миколаївна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії музики ЛНМА ім. М. Лисенка
zoriana0705@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-6606-9831

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ СЬОГОДЕННЯ

Українське музичне мистецтво сьогодення демонструє відкритість до актуальних світових соціокультурних тенденцій та суголосність новітнім художнім практикам. Завдяки зростанню міжкультурної комунікації у різних сферах музичного життя, спостерігається активізація та засадниче збагачення форм буття мистецького процесу.

Особливостями розвитку українського музичного мистецтва на теперішньому етапі є як переосмислення попередньо усталених музично-аксіологічних категорій, так і продукування нових мистецьких сенсів, що часто апелюють до нагальних культуротворчих та націєтворчих процесів.

Міжкультурна комунікація, яка значною мірою трансформує та розширює тезаурус національної музичної культури, сприймається, як своєрідний маркер глобалізованого простору сучасності, в якому конструюються, реконструюються та деконструюються розмаїті смислові, комунікаційні та жанрово-стильові парадигми. У дисертаційному дослідженні «Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця XX — початку XXI століття» дослідник О. Злотник, підкреслюючи гостру актуальність означеного наукового вектору, зазначає: «Процес глобалізації відкрив нові можливості розвитку музичної культури — глобальний інформаційний простір збільшив поле її поширення, та можливість залучення потенційних споживачів, оптимізував процес консолідації членів музичної спільноти, відкрив додаткові можливості для посилення комунікативних взаємодій у музичному середовищі і стрімкого прискорення обміну інформацією та знаннями» [1, с. 5].

Пульс вітчизняного музично-мистецького життя сьогодення тяжіє до інтенсифікації та корелює суспільним та соціокультурним зрушенням. Його міжкультурні вектори у руслі глобалізацій них тенденцій спрямовані на засвоєння на адаптацію чужорідних архетипів, етнічних і національних дискурсів. Водночас, гостре увиразнення отримали етнонаціональні первні у художній творчості, в тому числі, й у музичній.

При компаративному зіставленні української та зарубіжної музично-мистецької практик спостерігаються як точки перетину, так і розмежування, що пов'язано із специфікою становлення та розвитку національного музичного мистецтва у контексті українського соціокультурного простору, який дослідник М. Рогожа тлумачить, як «структуру соціальних полів і практик, об'єктивованих у фізичному просторі, що має свою специфіку, визначену як географічними, так і часовими особливостями» [2, с. 89].

Нині з боку світової спільноти спостерігається підвищений «спалах» інтересу до українського «культурного контексту». Це пов'язано із відкритим воєнним нападом росії на Україну, який розпочався 24 лютого поточного року й триває досі. Він

спричинив, з-поміж іншого лиха, вимушений виїзд за кордон великої кількості наших співгромадян, з яких значний відсоток становлять представники мистецьких професій.

У зв'язку з цим, міжкультурна комунікація набула нових форм та ознак, позаяк безпосередні носії українського ментального та культурного коду почали масово здійснювати місію, на зразок «культурного експорту». В результаті, «червона калина» розквітла у різних інтерпретаційних варіантах не лише в «рідному лузі», а на всіх континентах, а «Український Славень» наповнив могутнім звучанням площі багатьох міст світу та престижні концертні зали й майданчики. І таких міжкультурних прикладів вдосталь, причому, у різних видах мистецтв.

Висновки. Міжкультурна комунікація успішно відбувається на різних рівнях та в розмаїтих соціокультурних вимірах глобалізованого простору сьогодення. Українське музичне мистецтво, з його багатою спадщиною, колосальним потенціалом та завдяки самовідданій праці великої кількості сподвижників, демонструє високий щабель екзистенціального виміру. Його міжкультурна комунікація особливо динамізувалась останнім часом, в координатах активного засвоєння та трансформації чужорідних музичних та соціокультурних практик. Це пов'язано як з культурно-історичними, часовими, естетичними, духовно-моральними, так і суспільно-політичними й економічними параметрами, обумовлених стратегією подальшого цивілізаційного та соціокультурного розвитку.

Список використаних джерел

1. Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця XX — початку XXI століття. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ, 2019. 254 с. URL: http://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2289/Zlotnyk-disser.pdf?sequence=1&isAllowed=y [дата звернення 21.09.2022]
2. Рогожа М. М. Селянський етнос як феномен соціокультурного простору: український контекст. Мультиверсум: філософський альманах / Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. Київ: Центр духовної культури, 2006. No 58. С. 88–91.

ЛЕВЧЕНКО Катерина Олександірвна
аспірантка кафедри ТІМ НАОМА

МОЛОДІ МИТЦІ: ПРОБЛЕМАТИКА ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО АПАРАТУ У ВІТЧИЗНЯНІЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ НАУЦІ

Ключові слова: молоді митці, сучасне українське мистецтво

В Україні існує низка приватних та державних ініціатив для розвитку сучасного мистецтва та молодих митців, зокрема премія ПінчукАртЦентру, конкурс молодих художників від Щербенко Арт Центру, гранти для молодих митців від Президента України, конкурс для молодих художників від галереї Димчука, Бієнале молодих митців від міністерства культури та інформаційної політики України, гранти Українського культурного фонду на розвиток дебютів.

В західній мистецтвознавчій науці прийнято вважати, що молодий митець — це митець, який перебуває на ранніх стадіях свого творчого розвитку, з досвідом роботи від двох до десяти років, і має цілеспрямований напрямок і цілі розвивати власну художню практику. Розвиток його художньої практики має бути відображений в засобах масової інформації серед широкого кола поціновувачів мистецтва, а також визнаний професійним експертним середовищем як такий, що має прогрес та передає унікальну перспективу, запрошує глядачів відкривати та досліджувати нові ідеї, кидає виклик та переосмислює традиційні художні форми. Термін «молодий митець» в такому дискурсі також означає нове імя на сучасній арт-сцені, жодним чином не вказуючи на обмеження стосовно віку художника.

На відміну від західної мистецтвознавчої науки вітчизняні дослідження не мають чіткого визначення термінологічного поняття «молодий митець». Науково не осмисленим і не проаналізованим вітчизняними дослідниками залишається поняття «молодий митець». В українському мистецтвознавчому дискурсі прийнято вважати, що молодий митець — український художник віком до 35 років. Звідси варто звернути увагу на ефективність вітчизняних ініціатив з розвитку сучасного мистецтва за відсутністю термінології та чітко окреслених критеріїв.

ЛІСОВА Наталія Леонідівна
здобувач освітнього рівня доктор філософії, НАОМА
Науковий керівник: Гамалія Катерина Миколаївна
доцент, доктор мистецтвознавства, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури Україна
https://orcid.org/0000-0003-2490-113X

СПАДКОЄМНІСТЬ ЛЕНДАРТУ ПО ВІДНОШЕННЮ ДО САДОВО-ПАРКОВОГО МИСТЕЦТВА

Історія зародження садово-паркового мистецтва налічує тисячоліття і впродовж свого тривалого формування, від часів розквіту культури Месопотамії та Єгипту й до XX століття, певною мірою отримала вплив кожної епохи, з її стилями, філософією, літературою, музикою, живописом, архітектурою, традиціями, екологією та іншими науками. Поєднуючи в собі природні матеріали у цілісну композицію, даний вид мистецтва народжує об'єкти високого естетичного рівня, водночас відображаючи ставлення людини до природи, яке по всяк час змінюється [1].

Садово-паркове мистецтво є синтезом ідейно-художніх концепцій і прийомів від об'ємно-планувальних принципів, законів перспективи, кольору, композиції до семантики та імітації природи. Виходячи з концепції проєкту «Сади» Павла Макова, це мистецтво піклування про зелений світ планети, яке поєднує в собі всі види академічного мистецтва, а також перформанс і лендарт. Тобто, людині, як органічній істоті притаманно контактувати, доглядати, співпереживати з навколишнім середовищем, бути його частиною [2]. Оскільки ідея мистецтва довкілля передбачає роботу в середовищі з використанням природних матеріалів, проєкти лендарту, як і сад східних культур, невіддільні від свого місцерозташування — це мистецтво, створене на конкретній місцевості (Рис. 1).

Рис. 1. Тетяна Саєнко. Мотанки. 2014. Фестиваль «Весняний вітер». Піщаний берег озера Тягле, Київ. Світлина з архіву Наталії Лісової.

Художник лендарту, як і садівник східних країн, Китаю та Японії, упевнений, що в природі вже є все: і краса, і розумність, і натхненність. Потрібно побачити це, відкрити і зрозуміти. Не змінити чи переробити, а тільки виявити те, що в ній закладено. Природа сама повинна говорити, а людина — лише допомагати їй в цьому [3].

Тяжіння митців довкілля на початку 1960-х років до східної філософії у своїй творчості, де була своя ідеологія, кристалізувалась у специфічну та невід'ємну рису лендарту, як сучасного виду мистецтва, в його вільній від музейного простору та комерційної складової, в споглядальній та відкритій до взаємодії формі.

Якщо раніше садово-паркове мистецтво було елітарним привілеєм та вимагало суттєвого бюджету, величезного фізичного вкладу, запрошених зарубіжних майстрів, то сьогодні, за рахунок його осучасненої форми — лендарту, воно набуло вираженої демократичності. Тепер кожен може не лише споглядати, взаємодіяти, а й створювати власні мистецькі природні об'єкти. В той же час лендарт, як земляне мистецтво, набув більше змістовності та концептуальної навантаженості, високої ідейності і свободи. За рахунок того, що для реалізації твору більше немає необхідності у великих площах та витратності, задум автора може бути втілений протягом одного дня чи години, і навіть одним жестом, в залежності від контекстуальної складової проєкту (Рис. 2).

Рис. 2. Володимир Бахтов. Тунель. 2014. Геліографіті. Фотофіксація. Фестиваль «АртПоле», Селезнівка, під Алчевськом. Світлина з архіву фестивалю.

Лендарт — це мистецтво для всіх, і для заможних, і для бідних. Співучасник сприйматиме його незалежно від статусу та освіти, але розмірковуючи та аналізуючи, він сягає справжнього задуму, і навіть ладен поглибити і розвинути його у співвідношенні із власними базовими культурними засадами.

Перелік цитованих джерел

1. Гамалія К. М. Синтетичний характер садово-паркового мистецтва // Вісник Львівської національної академії мистецтв. — Вип. 24 — 2013. — С. 368-380.
2. Приватний архів Н. Лісосвої.
3. Gamaliia K. The Embodiment of the Chinese Garden Arrangement Traditions in Ukraine in the XVIII-XIX Centuries / K. Gamaliia // American Internationa(l Journal of Research in Humanities, Arts and Social Sciences. — 2018 — Issue 21. Vol. 1. December 2017 — February 2018. — P. 125-129; [Website]. Available at: http://iasir.net/AIJRHASSpapers/AIJRHASS18-142.pdf

ЛУКОВСЬКА Ольга Ігорівна
професор Української академії друкарства,
заступник директора Львівського палацу мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-4074-7454

ПУКОЧ Войцєх (Pukocz Wojciech)
професор, ректор Вроцлавської академії мистецтв ім. Є. Гепперта
https://orcid.org/0000-0002-4405-4778

«ІНВАЗІЯ. ДО І ПІСЛЯ». ВИСТАВКА ЛЬВІВСЬКОЇ ГРАФІКИ

Митці — особливо чутлива й емоційна категорія суспільства та інтелектуальна еліта нації. В часи особливих потрясінь в них загострюються інтуїтивні, підсвідомі начала, які спонукують до творчості як реакції на суспільні події. За допомогою образотворчих засобів художники передають свої внутрішні переживання та емоції.

Щось подібне відбувається сьогодні, в час війни проти України, коли навколо руйнується весь звичний світ, а прості речі стають найважливішими. Від початку повномасштабного російського вторгнення художники активно включилися в боротьбу на культурно-мистецькому фронті, адже мистецтво — це також зброя і воно є одним із засобів, через які ми можемо впливати на оточення. Кожен художник має свій власний досвід теперішнього, проте для усіх особливого значення набуває поняття ідентичності. Мистецтво, створене в часі війни, демонструє хто ми, чого прагнемо та куди йдемо.

Від лютого місяця 2022 року в Україні та за її межами відбулися численні мистецькі акції, виставки, події, які в той чи інший спосіб продемонстрували ставлення українців до війни. Мистецтво воєнного часу приковує увагу політичних діячів, впливових людей, а також звичайних людей, адже немає жодного українця, якого б ця тема не хвилювала.

Творчі рефлексії на події зображаються у різних видах мистецтва. Це і малярські твори, у яких бачимо алегоричні образи, трансформовані крізь авторську призму сприйняття світу, і фотомистецтво як реалістична фіксація дійсності, яку неможливо до кінця осмислити. Ефективним лаконічним способом реалізації творчих концептів є також графічне мистецтво.

Серед інших, особливої уваги заслуговує виставка львівської графіки «Інвазія. До і Після», ініційована Львівським палацом мистецтв в рамах проєкту «Мистецтво — зброя!» та підтримана для показу у Польщі головним партнером — Вроцлавською академією мистецтв ім. Є. Гепперта.

Мистецька виставка зосереджена на графічних роботах професійних львівських митців. Її мета — через твори графічного мистецтва не дати забути й відвернутися світу від України у цей важкий воєнний час та показати, що ми не лише сильна й мужня нація, але надзвичайно талановита, креативна та ерудована. Проєкт має довготерміновий та мандрівний характер: виставка змінює авторів, роботи, назву, місце експонування. Проте незмінними залишається декларація впевненої позиції художників, які переконують у миролюбності українців, водночас стверджуючи, що нація буде боротися за свою незалежність до останньої миті життя.

Своїми роботами митці борються за свободу, ідентичність, цілісність кордонів, незалежність Батьківщини. Їхня зброя — мистецтво!

Чому саме львівська графіка? Графічна школа Львова є особливим мистецьким явищем, у якому простежуються впливи європейських шкіл. Вона має давні традиції розвитку, які на високому професійному рівні продовжує розвивати сучасне покоління. Через свою унікальність та філософсько-інтелектуальне наповнення львівська художня графіка завжди була предметом уваги дослідників. Авторські твори демонструють багатство культурних надбань та відкритість українського мистецтва для світу.

Засобами графічного мистецтва митці передають свої емоції, враження, рефлексії на події. Умовно-асоціативні композиції створені на фокусуванні й осмисленні власної свідомості. Тематика творів найрізноманітніша, проте умовно вона поділяється на дві основні категорії — до і після початку війни. Тут присутні болючі реакції на сучасні воєнні події, але бачимо також настроєві й ліричні роботи на тему рідної довоєнної України. Графічні композиції виконані у різноманітних техніках — офорті, лінориті, літографії, монотипії, туш, перо, акварелі, комбінованих техніках.

Експозиція налічує близько 40 творів відомих львівських художників різних поколінь, імена яких добре відомі не лише в Україні, але й за кордоном. Це Микола Опанащук, Іван Остафійчук, Богдан Пікулицький, Сергій Іванов, Остап Гончар, Ігор Біликівський, Сергій Міхновський, Олексій Косатий, Маргарита Журунова, Богдан Локатир, Ігор Колісник, Олександр Коровай, Марія Пляцко, Михайло Дрімайло, Анна Войтюк, Вероніка Михалик.

Виставка експонувалася у Польщі в престижних артпросторах за підтримки важливих суспільних діячів та дипломатичних установ. Зокрема, у Музеї Міста Ченстохови (під патронатом президента Ченстохови Кшиштофа Матіящика), в Генеральному Консульстві Німеччини у Вроцлаві (за підтримки генерального консула Мартіна Кремера), Вроцлавській академії мистецтва Е. Гепперта (під патронатом ректора професора Войцеха Пукоча). Попереду ще багато мандрівок, а кінцевим місцем проєкту стане Львівський палац мистецтв, звідки виставка отримала старт.

Виставка львівської графіки «Інвазія. До і Після» показала європейським глядачам, якою була та якою стала наша країна після російського вторгнення. Багато робіт було продано, а митці значну частину коштів віддали на допомогу ЗСУ. Успіх експозиції показав, що кожна робота знайшла свій відгук у серцях глядачів, адже крім мистецької цінності твори містять у собі впевненість, що Україна була, є і буде!

ЛЮТКО Наталія Віталіївна
Хмельницький національний університет, доцент
https://orcid.org/0000-0002-8792-5035

ДІАЛОГ КУЛЬТУР ЯК ФОРМА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Культурне різноманіття сучасного світу, міграція населення (у тому числі збільшення кількості емігрантів, біженців, вимушених переселенців), розвиток туристичної сфери, створюють ситуації зіткнення культур, загострення протиріч і розбіжностей, міжетнічних та міжкультурних конфліктів. Власне, за таких умов діалог культур розглядається як ефективна форма міжкультурної комунікації і інструмент, що використовується для згладжування міжнаціональних, міжетнічних, міжконфесійних протиріч і напруг. Крім того, діалог культур розглядається як інструмент руху до миру і стабільності, сталого розвитку, вирішення завдань збереження природно-культурного середовища і культурного різноманіття, а також як стратегія культурної політики держав у сучасному мультикультурному світі.

Для подальшого розгляду механізму діалогу, його характеристик та особливостей як форми та інструменту міжкультурної комунікації важливо визначитися із сутністю діалогу. Діалог — двосторонній обмін інформацією (розмова, спілкування) між двома або більше людьми (або у технічній мові — людиною та ЕОМ) у вигляді питань та відповідей. Діалог — складний, багатогранний та комплексний процес. Він виходить далеко за рамки традиційного обміну інформацією та думками з використанням традиційних комунікативних засобів мислення. Діалог внутрішньо притаманний усім сферам соціальної практики людства.

Діалог культур — це одночасно і форма культури («діалогічна культура») сучасного глобалізованого суспільства і форма комунікації.

Вирізняють ієрархію рівнів діалогу культур:

1) особистісний рівень міжкультурного діалогу передбачає зміни особистості індивіда-носія культури під зовнішнім впливом чужих йому культурних традицій;

2) етнічний рівень характеризує відносини між етнічними групами, у тому числі у складі одного соціуму;

3) міжнаціональний рівень охоплює взаємодію державно-політичних утворень та їх політичних еліт;

4) цивілізаційний рівень має на увазі взаємодію принципово різних типів соціальності, систем цінностей та форм культуротворчості. Фахівці наголошують, що на цивілізаційному рівні діалог культур найбільш драматичний, оскільки сприяє розмиванню традиційних форм культурної ідентичності.

Цілком прийнятним уважається трактування діалогу культур як комунікативної дії, орієнтованої на взаєморозуміння, що досягається в інтерактивній взаємодії і передбачає відтворення культури, а також — особистісних якостей індивіда. Привертає увагу позиція науковців (Ю. Дешерієва, Н. Паперна, Л. Харченкова та ін.) щодо виокремлення таких аспектів діалогу культур:

- білінгвістичний, який включає розробку проблем інтерференції (лінгво- і соціокультурної), кодового переключення, мовного дефіциту, конвергенції і дивергенції культур тощо;

- прагматичний, що передбачає розробку лінгвопрагматики при дослідженні міжкультурної комунікації (специфіка взаємодії різнонаціональних комунікантів, особливості реалізації інтенцій учасників діалогу культур тощо);
- когнітивний — дослідження когнітивних особливостей шляхом сприйняття і розуміння мови й культури різними національними контингентами суб'єктів учіння;
- аксіологічний, спрямований на виявлення оцінювальних характеристик, які «приписуються» явищам мови і культури, що вивчаються представниками різних національних культур;
- естетичний, що розкриває шляхи естетичного осягнення мови і культури різних національностей. На нашу думку, такий підхід створює передумови для всебічного вивчення комунікативної взаємодії мовних партнерів, які належать до різних культур(Козак, 2013, с. 108).

Одним із чинників, які розкривають характерні ознаки діалогу культур є культурно-комунікативна сумісність, що виражає соціокультурну спрямованість спільної діяльності людей у їхньому прагненні досягти згоди і забезпечується відповідною базою дискурсу: ціннісно-нормативна орієнтація, загальноприйняті етикетні норми поведінки, суспільна оцінка соціокультурного досвіду народу, спільність духовних спрямувань щодо здійснення діалогу. Як можливий варіант міжкультурного діалогу розглядається розгортання двох суперечливих типів відносин — «ситуація розуміння» і «ситуація нерозуміння», межа між якими відносна, динамічна й умовна, де нерозуміння слугує поштовхом, підґрунтям для розширення меж розуміння, де варіанти пристосування власного внутрішнього світу до можливостей вираження смислу і значення іншої культури збільшуються в міру виходу особистості у раніше недоступну предметність культури на основі вже наявних настанов і орієнтацій. Саме в діалогізмі виявляється цілісність позиції, цілісність особистості через відкритість суспільства, взаємозбагачення «інформаційного поля» (мова, знання), постійну взаємодію (Козак, 2013, с. 107).

Діалог культур — це незмінний чинник прогресивного розвитку усієї людської культури, адже під час діалогу культур відбувається не тільки процес пізнання іншої культури, взаєморозуміння, існування суспільства, а і його постійна актуалізація, оновлення, постійний розвиток завдяки безперервному збагаченню однієї культури іншою, що і становить основу людського життя (Щербина, 2009, с. 86). Міжкультурний діалог робить внесок у політичну, соціальну, культурну та економічну інтеграцію та згуртування культурно-різноманітних суспільств. Він сприяє досягненню рівності, людської гідності та почуття спільної мети, спрямований на розвиток більш глибокого розуміння різних світоглядів та практик, розширення співробітництва та свободи вибору, створення умов для особистісного зростання та трансформації, просування толерантності та поваги до «іншого».

Висновки.

Діалог культур як форма та інструмент міжкультурної комунікації постійно розширює простір свого застосування. Проблеми діалогу культур у сучасному світі, що глобалізується, розглядаються не тільки у сфері геополітики, дипломатії та міжнародних відносин, а й у таких галузях, як культура, екологія, освіта, туризм тощо. Для існування українського суспільства та для подальшого об'єднання української нації актуальною є проблема діалогу культур. Подальші дослідження чинників,

процесів та факторів, які обумовлюють ведення діалогу культур в Україні, буде сприяти виробленню ефективної державної політики в етнонаціональній сфері.

Список використаних джерел

1. Козак, А. (2013). Міжкультурна комунікація в контексті діалогу культур. Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка., (118), 106–110. https://core.ac.uk/download/pdf/153578979.pdf
2. Щербина, В. (2009). Комунікація в контексті діалогу культур. Культурологічна думка, (1), 80–86. https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD1_Shcherbyna.pdf

МІЩЕНКО Марина Олексіївна
кандидат юридичних наук, Інститут культурології НАМ України,
завідувачка відділу культурної спадщини та пам'яткоохоронної справи
https://orcid.org/0000-0002-2066-8097

ПОНЯТІЙНИЙ АПАРАТ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТКООХОРОННОЇ СФЕРИ В УМОВАХ НОВИХ ВИКЛИКІВ СУЧАСНОСТІ

Важливою складовою у структурі сучасного дослідження культурологічного виміру пам'яткоохоронної діяльності в Україні є наукова розвідка особливостей відповідного понятійного апарату.

Актуальність означеної тематики обумовлена багатьма факторами, однак найвагомішими з них можна вважати такі:

- названі питання, з огляду на дати прийняття та внесення змін до галузевих нормативно-правових актів, які регулюють діяльність пов'язану з охороною об'єктів національної культурної спадщини (зокрема, Законів України «Про охорону об'єктів культурної спадщини» від 8 червня 2000 року, «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» від 21 вересня 1999 року, «Про культуру» від 14 грудня 2010 року) не переглядались вже досить тривалий час — понад десять та двадцять років відповідно;
- у національному науковому дискурсі та практичній сфері наявні неточності тлумачення окремих термінів, які було «легалізовано» у контексті впровадження конкретних заходів з охорони об'єктів культурної спадщини — занадто розширене/звужене, їх необґрунтоване ототожнення, підміна тощо;
- повномасштабне агресивне воєнне вторгнення росії на територію України, окрім власне дійсних загроз для всіх без виключення сфер життя нашого суспільства, вплинуло також і на зачатки формування нових елементів пам'яткоохоронної термінології, яку нині вже розпочали використовувати в публічному медійному просторі.

Варто зауважити, що на нормативному рівні систему базового понятійного апарату закріплено у загальних положеннях вище згадуваних галузевих законів. При цьому, поза сумнівами, першочергово можемо виокремити такі його складові: «культурна спадщина», «об'єкт культурної спадщини», «пам'ятка культурної спадщини», «культурні цінності», «національне культурне надбання», «нерухомий об'єкт культурної спадщини».

Власне щодо тих ризиків, які існують у контексті дослідження та практичного використання названої термінології, то, на перший погляд, вони не очевидні. Відповідна проблематика оприявлюється за умов більш детального розгляду сутності кожного з понять при формуванні загального розуміння культурної спадщини.

З цього питання, у ході дослідження особливостей розвитку термінологічного апарату правової охорони культурної спадщини, було наголошено на наявній практиці використання різних понять на означення культурної спадщини. Це безпосередньо культурна спадщина, культурні цінності, культурні надбання,

пам'ятки тощо. При цьому авторка зауважила, що їх використовують як у міжнародних, так і національних правових актах (Мазур, 2019).

Вважаю, що ґрунтовний аналіз особливостей понятійного апарату сучасної пам'яткоохоронної сфери може бути здійснений лише у межах фундаментального наукового дослідження. При цьому, якщо формувати узагальнене бачення відповідної теми, то до основних питань належить неузгодженість термінологічного апарату, яка виникає в процесі здійснення правової оцінки злочинних посягань на окремі складові культурної спадщини; відсутність єдиних підходів щодо розуміння культурної спадщини з огляду на попередньо ратифіковані положення міжнародного права, спрямовані на охорону відповідних об'єктів; неточності, допущені при визначенні сутності національного культурного надбання, виходячи з видового поняття його складових — культурних цінностей та об'єктів культурної спадщини.

Незважаючи на те, що від початку війни чинне пам'яткоохоронне законодавство не зазнало вагомих змін, у публічному просторі сформувалися передумови для творення нової термінології. На підтвердження цієї тези варто ґрунтовно проаналізувати інтернет-сайт Міністерства культури та інформаційної політики України.

Зокрема, в контексті висвітлення воєнних злочинів російських окупантів на території нашої держави, починаючи від березня цього року в стрічці новин та офіційних повідомленнях представників уповноваженого органу періодично використовуються тотожні поняття, як-от: «воєнні злочини росіян проти культурної спадщини», «воєнні злочини росії проти українських об'єктів культурної спадщини та закладів культури», «воєнні злочинів росії проти української культурної спадщини». При цьому чинні нормативно-правові акти, включно з Кримінальним кодексом України, не містять відповідної «спеціальної термінології».

Разом із цим, згідно з положеннями національної кримінально-правової доктрини кваліфікація фактів знищення та/або пошкодження об'єктів національної культурної спадщини охоплюється ст. 438 «Порушення законів та звичаїв війни» і за об'єктивними ознаками належить до кримінальних правопорушень проти миру та міжнародного правопорядку. Однак на вищезгаданому ресурсі наявне нагадування стосовно того, що «руйнування об'єктів культурної спадщини — воєнний злочин за Гаазькою конвенцією 1954 року» (Міністерство культури та інформаційної політики України, 2022), хоча в означеному документі поняття «об'єкт культурної спадщини» не використовується, а було вжито «культурні цінності», яке фактично охоплю собою не лише рухомі та нерухомі цінності з притаманним їм великим значенням для культурної спадщини кожного народу (пам'ятки, архітектурні ансамблі, твори мистецтва, їх колекції тощо), але й будівлі та центри, призначені для їх зберігання чи тимчасового перебування.

Отже, нині відсутня як внутрішня — у межах чинних галузевих нормативно-правових актів відповідної сфери, так і зовнішня узгодженість складових понятійного апарату пам'яткоохоронної діяльності з положеннями ратифікованих норм міжнародного права. Тому варто не лише зосередити увагу на вирішенні названих проблем, але й додатково дослідити потребу змін/удосконалення аналізованої термінології, які необхідно запровадити саме в контексті належного реагування на характер та масштаби злочинних посягань держави-агресора на українську культуру.

Список використаних джерел:

1. Mazur, T. (2019). Rozvytok poniatiino-terminolohichnoho aparatu pravovoi okhorony kulturnoi spadshchyny v Ukraini. Naukovyi visnyk Natsionalnoi akademii vnutrishnikh sprav, 3, 36-44. doi: https://doi.org/10.33270/01191123.36
2. Міністерство культури та інформаційної політики України. (2022, 4 вересня). МКІП зафіксувало півтисячі епізодів воєнних злочинів рф проти українських об'єктів культурної спадщини та закладів культури. Відновлено з https://mkip.gov.ua/news/7646.html

МОЛЧАНОВА Тетяна Олегівна
професорка, докторка мистецтвознавства,
ЛНМА ім. М. Лисенка
e-mail:prof@molchanova.pro
https://orcid.org/0000-0002-2152-7341,

НАВЧАННЯ МИСТЕЦТВУ СПІЛЬНОГО ВИКОНАННЯ МУЗИКИ У ФОРМУВАННІ ДИТИНИ: ОСОБИСТИЙ ПОГЛЯД

Світова парадигма сучасної освіти орієнтується на необхідність всебічного розвитку інтелектуального й творчого потенціалу зростаючого покоління. Така векторна спрямованість має на меті виховати здатність швидкої соціальної адаптації дитини у світі, що змінюється. І саме музичне мистецтво покликане сприяти цьому, оскільки володіє потужними адаптаційними можливостями та психологічними факторами. Відомий піаніст і педагог Генріх Нейгауз стверджував, що «вивчення музики так само обов'язкове для культурної людини, як вивчення мови, науки про суспільство, математики, історії, природничих наук і т.д.» [2, 73]. Початкова школа (як загальноосвітня, так і музична) постає першою ланкою у виховній системі держави, що несе на собі відповідальність за формування юної особистості, координує виховні й творчі процеси її розвитку. Ось чому спільне (колективне) музикування (фортепіанний дует, камерних ансамбль, акомпанування), як один з різновидів навчання юних піаністів у дитячих музичних школа/школах мистецтв, має стати важливим елементом музичної освіти вже на перших етапах розвитку дитини. Саме у цих формах спільної гри роль спілкування зростає до рівня особистісних комунікативних стосунків, що у кінцевому варіанті дає позитивні результати. Адже спільна гра володіє особливими розвиваючими можливостями та є однією з найдоступніших форм ознайомлення дитини зі світом музики, захоплює несподіваними можливостями, новими тембровими поєднаннями, яскравою динамікою, спільністю творчих завдань, об'єднує і скеровує музичні емоції.

Як засвідчує досвід, коли дитина навчається грі на головному інструменті (фортепіано), предмет «спільна гра» не завжди є обов'язковим навчальним курсом у багатьох початкових музичних школах/школах мистецтв. Спираючись на власну педагогічну практику, моніторинг навчання дітей у музичних школах України та ступеня інтересу дітей до цього різновиду виконавства, участь у якості члена журі багатьох конкурсів, які оцінюють різні форми спільного музикування, дійшла висновку, що існує нагальна потреба впроваджувати у навчання дітей у музичних школах спільне музикування як обов'язковий предмет, що дозволить учням розвиватися, розширювати горизонти музичного репертуару, а у майбутньому допоможе багатьом з них обрати саме цей різновид виконавства як професію.

Спільна гра — одна з найкращих форм навчання дитини, завдяки якій вона отримує такі переваги:

- набуває сформованого комплексу духовно-моральних якостей, естетичного ставлення до мистецтва, системи музичних понять,
- формує вміння співпрацювати у команді (дуеті/ансамблі) та чути інших,
- розвиває комунікативні здібності, основи культури спілкування, відчуття дружнього плеча, надії, опори, яке не дозволяє дитині залишатися на самоті,

- сприяє реалізації однієї з найважливіших потреб підліткового віку, необхідної для повноцінного формування його особистості — потреби в спілкуванні з однолітками, толерантності,
- роль спілкування (а надто у дитячому віці) зростає до рівня особистісних комунікативних взаємин і в кінцевому варіанті духовних,
- слугує вихованню співучасті у спільній роботі у процесі музикування, співпереживанню, радості перемог і творчого зростання,
- поглиблює виконавські навички та долає проблеми, що виникають при сольній грі на інструменті,
- удосконалює процеси музичного мислення, стимулює художню уяву, розвиває увагу, музичний слух, вміння грати у точному темпоритмі та чути окремі голоси,
- поглиблює знання про камерну літературу різних епох,
- виховує прагнення до саморозвитку,
- допомагає оволодіти навичкою читання з листа, при якому процес розучування нового твору проходить з інтересом, наповнюється сенсом.

Початкова форма навчання спільній грі — коли викладач виконує музичний твір разом з учнем (партію правої руки виконує учень, партію лівої — викладач, абож навпаки). Це перший крок до створення фортепіанного дуету. Учні спостерігають за виконанням свого викладача, краще розуміють завдання спільної гри, відчувають форму твору та музичну фразу, набувають більшої впевненості у собі. Спільне переживання музики — найважливіший контакт, який стає вирішальним для успіхів учня.

Другий етап такої форми навчання — коли діти грають один з одним. Це можуть бути учні з одного класу, у найкращому варіанті — ті, що товаришують між собою. У цьому випадку це вже стає справжнім «музичним спілкуванням», в якому немає місця нездоровій конкуренції. Як варіант такого навчання — вивчення обох партій кожним з учасників дуету, що дозволить періодично мінятися партіями між собою.

Один з найбільш дієвих прийомів, який корисно застосовувати у практиці — це спільне програвання на одному або на двох інструментах нескладного поліфонічного твору окремо по голосах. З часом включати в репертуар дуету фортепіанні транскрипції пісень і мелодій з сучасних мультфільмів та дитячих художніх фільмів, що сприятиме розвитку образного та сюжетного мислення.

Третім етапом буде навчання гри учня-піаніста з учнем-інструменталістом чи вокалістом. Цим різновидом спільної виконавської практики слід починати займатися з четвертого класу. Це також розширює погляд на музику, навчає співвідповідальності за гру з іншим музикантом, розумінню специфіки того чи іншого інструмента, голосу, їх динамічного співвідношення. Репертуар для навчання дуже широкий і слід правильно розподіляти твори для їх зростання. До цієї форми спільної гри можуть бути залучені й викладачі-інструменталісти, або учні старших класів музичної школи. Важливо, щоб викладачі-керівники такої форми навчання сприймали учнів як команду, де один одному допомагає, ніколи не намагалися поставити акомпаніатора на рівень допоміжного музиканта.

Четвертим етапом постає навчання гри у камерному ансамблі (тріо/квартеті). Це можуть бути групи різних складів, однорідні та змішані, створені навіть на півроку, щоб реалізувати окреслену ідею. Цією формою спільної гри

можна займатися вже з п'ятого класу, що буде надзвичайно цікаво дітям. Навіть менш здібні діти отримають своє місце у колективі, завдяки чому почуватимуться важливими. Найчастіше групи потрібно створювати таким чином, щоб слабшого учня поєднати разом з більш сильними колегами. Для слабшого учня це стане стимулом отримати шанс підтягнутися до їх рівня та навіть виступати на сцені.

Планування роботи з усіх форм спільного музикування має стати ґрунтовно продуманим відбором навчального матеріалу, який сприятиме грамотній організації учбового процесу, у залежності від виконавських, індивідуальних особливостей учнів, у зв'язку з метою і завданням його навчання на конкретному етапі. Серед методів роботи над матеріалом можуть бути конкурси у класі на краще виконання твору/творів, концертні виступи, виконання обох партій зі зміною партнерів, спостереження за виступом інших.

Спільне музикування — величезний капітал, який є необхідною умовою розвитку та збагачення кожної дитини як особистості. Різноманітні форми спільного музикування виконують важливу роль в процесі формування музичної свідомості, інтелекту, мислення підростаючого покоління.

Отож маємо усвідомити, якщо не рушимо на крок вперед, не створимо умови для навчання дітей спільному музикуванню, офіційно не впровадимо цей предмет у навчальний процес дитячих музичних шкіл/ліцеїв, втрачатиметься комунікація як один з варіантів встановлення контактів між дітьми, поступово зникнуть аудиторії слухачів камерної музики, родинне музикування.

Використана література:

1. Молчанова Т. (2015). Мистецтво піаніста-концертмейстера: історія, теорія, практика. Львів: Ліга-прес. 558 с.
2. Нейгауз Г. Г. (1987). Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. М.: Музыка. 240 с.

МОСКВІТІН Роман Володимирович
аспірант кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА
https://orcid.org/0000-0001-7502-542X

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗНО–ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ У ТВОРЧОСТІ Т. ЯБЛОНСЬКОЇ: МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Постать Т. Яблонської є однією з ключових в історії розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини 20 століття. Творчий шлях художниці видався насиченим та дивовижно плідним. Художня спадщина вражає високою мистецькою цінністю та багатогранністю. Інтенсивність пошуків нових форм виразності та образотворення обумовили динамічність трансформації образно-пластичної мови творів. Зазначені особливості при дослідженні творчості мисткині вимагають вироблення певного комплексу наукових підходів, в тому числі й в методологічному аспекті.

У загальному сенсі розв'язання питання методології дослідження полягає в окреслені індивідуального комплексу методів на основі аналітичного зіставлення можливостей загальнонаукового методологічного інструментарію та специфіки його практичного застосування у відповідності до поставленої наукової мети та особливостей творчого шляху Т. Яблонської. В даному контексті виникає питання виокремлення характерних рис творчості мисткині та обрання відповідних методів. В свою чергу це вимагає визначити загальні наскрізні риси, характерні для творчого шляху в цілому, та неповторні особливості кожного з його періодів.

Не перелічуючи весь застосований методологічний інструментарій, слід акцентувати увагу на особливостях використання деяких методів. Багатогранність та вражаюча об'ємність художньої спадщини Т. Яблонської вимагають в якості однієї з передумов аналізу застосування структурно-типологічного методу. Це дає можливість для систематизації та наукової періодизації творчого доробку художниці як на великі періоди, так й на окремі етапи цих періодів.

Дослідження кожного з періодів творчості художниці вимагає актуалізації та виведенню на перший план різних методів. Таким чином, виникає необхідність періодичного корегування принципу першочерговості в застосуванні методологічного апарату.

Наступною особливістю, що визначає систему методів, є циклічне звернення мисткині до тих самих сюжетів та мотивів в рамках стилістично різних періодів творчості. В свою чергу це надає унікальні можливості для використання порівняльного та формально–стилістичного методів аналізу, забезпечує передумови для наукової чистоти їх застосування. В якості аргументації даного тезису можна навести цілий ряд прикладів, серед яких одним з найбільш яскравих є порівняння полотен «Хліб» (1949) та «Льон» (1977). Кожен з даних програмних у творчості художниці творів мав величезний мистецьких успіх та отримав офіційне визнання у вигляді державних премій. Крім того, спільні риси полягають в матеріалі виконання, жанрі та загальній умовній тематиці «праця людини на землі». Проте застосування методів аналізу дозволяє в повній мірі дослідити вражаючу різницю

образно-пластичної мови зазначених полотен та відповідних періодів творчості. В свою чергу це ілюструє стилістичну трансформацію, що відбулась у десятиріччя між створенням зазначених творів.

Разом з тим, мистецтвознавче дослідження творів «Хліб» та «Льон» у методологічному апараті вимагають різну першочерговість методів. Для ретроспективного аналізу полотна «Хліб» поряд з художньо–стилістичним та порівняльним методами велику вагу набуває метод контекстуального розгляду матеріалу, що надає можливість виявити причинно–наслідковий характер між соціально-політичною атмосферою періоду створення та особливостями образно-пластичного трактування сюжету. В рамках аналізу картини «Льон» постає ряд питань щодо семантики образу, наявності ремінісценцій. В свою чергу це актуалізує більш широке застосування іконографічного та іконологічного методів.

Після оповідальності «реалістичного» періоду та декоративізму архетипічних образів «фольклорного» напряму образно–пластична мова творів 70 — 80-их відмічена лірично–споглядальним настроєм та філософським наповненням. Тож виявляється доцільним використання міждисциплінарних досліджень, що розширює можливості мистецтвознавчої інтерпретації творів та дозволяє здійснити аналіз більш комплексно.

В дослідженні художньої спадщини Т. Яблонської слід окремо зазначити роль використання біографічного методу для висвітлення обставин життя художниці, що безпосередньо впливали на вектор та характер розвитку її творчості. З кожним новим поворотом долі суттєво трансформуються форма та характер впливу обставин життя на творчу діяльність мисткині — від джерела натхнення до фактора значного обмеження фізичних можливостей творчості. Без підґрунтя, що дає застосування біографічного методу, неможливе коректне використання художньо-стилістичного та порівняльного методів при визначенні особливостей образно-пластичної мови у творах останнього періоду життя художниці.

Враховуючи ретроспективний ракурс аналізу творчості художниці як завершеного та відділеного від нас часовою перспективою процесу, доцільно ввести до методологічного інструментарію феноменологічний метод. Це надасть можливість через критичне переосмислення очистити сучасний мистецтвознавчий аналіз від стереотипів радянського та пострадянського періодів у сприйнятті творчості Т. Яблонської. Важливим є й аналіз пластичних образів з позицій основ психології образного сприйняття (гештальтпсихології).

Виходячи з вищезазначеного слід зробити наступні висновки. Мистецтвознавчий аналіз трансформації образно-пластичної мови у творчості Т. Н. Яблонської має цілий ряд особливостей, в тому числі й в частині вироблення методологічного підходу. Специфіка застосування загальнонаукового методологічного апарату в дослідженні полягає в необхідності динамічної зміни структури комплексів методів у відповідності до особливостей кожного періоду творчості художниці. Разом з тим, важливим є коректне поєднання методологічних підходів аналізу окремих періодів та системи методів, що дозволяє виявити етапи трансформації як складові частини єдиного творчого процесу, неподільного за своєю мистецькою суттю.

НЕСТЕРЕНКО Андрій Олександрович
аспірант ХДАДМ
(науковий керівник Соколюк Л. Д., доктор мистецтвознавства, професор, член-кор. НАМУ, професорка кафедри теорії і історії мистецтва ХДАДМ)
https://orcid.org/0000-0001-9318-6622

ХРАМОВА АРХІТЕКТУРА ЗАКАРПАТТЯ XVIII—XIX СТ.: ПРОБЛЕМА ВІДТВОРЕННЯ ЗРУЙНОВАНИХ ЦЕРКОВНИХ ПАМ'ЯТОК

Історія українського народу невід'ємна від своєї церкви, яка протягом всього свого багатовікового розвитку залишалась такою інституцією, що найтіснішим чином була пов'язана з найвидатнішими здобутками мистецтва як на українських землях, так і за їхніми межами. Храмова архітектура Закарпаття під впливом стилістики візантизму, передових течій європейського мистецтва зберегла свій національний характер. Перший історик українського мистецтва Дмитро Антонович (1877-1945) зазначав, що «…мистецтво кожного народу розвивається в рамцях світових стилів мистецтва, спільних для всіх культурних народів… кожен народ, творячи, вносить свої улюблені пережитки від попереднього стилю, пристосовує форми універсального стилю до свого характеру, до своїх географічних особливостей, до своїх улюблених матеріалів… і в той спосіб універсальному стилю мистецтва кожен народ дає свої національні ознаки» [1, с.3].

На Закарпатті з його різнонаціональним складом населення у XVIII- XIX ст. практично в кожному українському селі була своя церква. У великих селах їх діяло по декілька. Ще більше було у містах. Українська церква на Закарпатті виконувала свою особливу роль у повсякденному житті віруючих. Чи не найголовнішою функцією, яку здійснювали тамтешні церкви, було проведення богослужінь і релігійних обрядів. Життя закарпатських українців тісно переплiталося з церковними святами. Віросповідання, народні звичаї, традиції святкування відображали моральні цінності, філософію, український менталітет, історію української ідентичності. Храм виступав як місце комунікації закарпатських русинів, тобто українців, що відбувалася за допомогою особливих знаків, котрі берегли та благовістили інформацію для вірян. Церква інтерпретувалася русинами як символ віри, істинного духовного життя. В храм люди ходили молитися, а молитви зціляли духовне життя віруючих, у скрутний час давали надію на краще. Українське суспільство розвивалося разом з церквою. Сакральна архітектура виступала як феномен певної історичної епохи. Зміна соціального ладу докорінно не впливала на сакральний зміст обрядової діяльності, який був перейнятий від наших предків і зберігається до сьогодні.

З іншого боку, храмова архітектура Закарпаття — це унікальні мистецькі пам'ятки, які вражають розмаїттям зовнішніх прикрас, чудовим внутрішнім оздобленням. В кожній церковній споруді — відбиток нашої історії, нашої національної пам'яті. Особливості стильового розвитку, церковна символіка, храмові розписи, іконостаси, орнаментальне оздоблення розкривають певні етапи історичного шляху, пройденого українським мистецтвом. Закарпаття зберігає

надзвичайно багату культурно-історичну спадщину. Прикладом можуть бути дерев'яні церкви краю, побудовані в давнину без жодного цвяха. Зокрема, церква св. Дмитра у селі Вільховиця Мукачівського району, споруджена з дубових колод ще у XVII ст.

Крім того, храми, як монументальні об'єкти, виконували важливу функцію у містобудуванні. Вони створювали композиційний центр певної місцевості, стаючи окрасою закарпатського селища чи міста. Для церкви обиралася найвища точка в ландшафтному просторі, а те місце, де вона зводилася, прийнято було вважати святим.

Чимало пам'яток сакрального мистецтва не збереглися до нашого часу з різних причин. Втрати багатьох храмів протягом століть обумовлені наступними чинниками:

а) негативний вплив природних катаклізмів, а саме: руйнування дерев'яних чи цегляних церков внаслідок злив, буревіїв, несприятливих кліматичних умов;

б) знищення храмів, особливо дерев'яних споруд, внаслідок пожеж;

в) розрух під час війн, що призводив до запущеного стану церков;

г) цілеспрямоване нищення пам'яток релігійного мистецтва за радянських часів;

д) нерозуміння суспільством історико-культурної цінності сакральної пам'ятки, внаслідок чого вона перебуває у занедбаному стані;

е) використання за радянських часів храмових пам'яток для інших потреб, внаслідок чого втрачалась її унікальність;

ж) розкрадання церковних предметів тощо.

Руйнування храмів, особливо у XX ст. після встановлення більшовицької влади, призвело до найбільшої втрати національної спадщини. Звідси і проблема — конструювання автентичності як нагальне питання, що з'явилося із здобуттям Україною незалежності, відродження інтересу до зруйнованих пам'яток архітектури як національного надбання. Мистецтвознавці, реставратори, відроджуючи певний досліджуваний об'єкт та епоху, за якої він функціонував, намагаються відтворити те, що можливо на певному прикладі конкретного храму. Гостроти цій проблемі сьогодні додають події нинішньої російсько-української війни, що розпочалася 24 лютого 2022 р., коли ворог цілеспрямовано знищує не лише цивільну інфраструктуру, будинки мирного українського населення та мирних жителів-українців, а і наші культурні пам'ятки, включаючи храми.

На державному рівні Указом Президента України Л. Д. Кучми від 9 грудня 1995 року "Про заходи щодо відтворення видатних пам`яток історії та культури" було створено Комісію з питань відтворення видатних пам`яток [2]. Розроблена довгострокова державна програма, яку в 1998 році схвалено Науково-методичною радою з питань охорони та реставрації пам`яток містобудування і архітектури Держбуду України, Комісією з питань відтворення визначних пам`яток історії та культури при Президентові України, а також Мінкультури, Національною академією наук України, Українським товариством охорони пам`яток історії та культури, Українським комітетом Міжнародної ради з питань пам`яток і визначних місць (ІКОМОС). На цій основі Кабінет Міністрів України постановою від 23 квітня 1999 року № 700 затвердив Програму відтворення видатних пам'яток історії та культури України [3].

Критерії відтворення об'єкту підлягали певним вимогам. Постали проблеми визначення тих пам'яток, які можуть бути відреставровані. Вони повинні: 1) бути такими, втрата яких деформує історичне містобудівне середовище, а відтворення поверне історичному ансамблю його містобудівну цілісність; 2) пам'ятка має відтворюватись на її історичному місці, зафіксованому обмірами або збереженими натурними залишками; на іншому місці може допускатися тільки у виняткових випадках; 3) відтворення об'єкту за відсутності архівної документації та натурних досліджень, на підставі лише наукових реконструкцій, не допускалося.

Таким чином, проблема відтворення зруйнованих церковних пам'яток Закарпаття набуває сьогодні особливої гостроти, значно ширшого масштабу, обумовленого останніми подіями російсько-української війни. Це вкрай необхідно для збереження нашої національної культури в цілому.

Список літератури:

1. Антонович Д. Скорочений курс історії українського мистецтва. Прага: Вид. Укр. Ун-ту, 1923. 340 с.
2. Про заходи щодо відтворення видатних пам'яток історії та культури: Указ Президента України від 9 грудня 1995 р. № 1138/95. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1138/95 (дата звернення: 05.12.2021).
3. Про Програму відтворення видатних пам'яток історії та культури України: Постанова Кабінету Міністрів України від 23 квітня 1999 р. № 700. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/700-99 (дата звернення: 05.12.2021).

НОВІКОВ Михайло Юрійович
Аспірант 4 року навчання, ХДАДМ
https://orcid.org/0000-0002-8087-4124

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ В УКРАЇНСЬКОМУ СТРІТ-АРТІ

Діджиталізація та панування сучасних технологій у суспільстві протягом останнього десятиліття активно впливає на культурну та мистецьку галузь в усьому світі та в Україні зокрема. Наочно можемо це спостерігати у просторі стріт-арту, який набуває бурхливого розвитку, охоплюючи все більше великих міст та населених пунктів по всій країні. Цей вплив на мистецький процес, технологічно та концептуально пов'язаний з цифровим мистецтвом, надає можливість використовувати ці технології в певних галузях художньої діяльності, які вже отримали певні дефініції, такі як віртуальна реальність (VR), доповнена реальність (AR), інтерактивні системи, тривимірна анімація. Всі ці напрямки цифрових технологій розповсюдилися в таких видах образотворчого мистецтва як станковий та монументальний живопис, графіка та скульптура. Завдяки сучасним цифровим технологіям в міському середовище почали з'являтись мурали, скульптури та арт-інсталяції з поєднанням технології доповненої реальності. Під впливом цифрового прогресу в культурі та мистецтві України відбувається і більш загальний процес діджиталізація суспільства, що стає невід'ємною частиною нашого життя та естетики.

У всьому світі сучасні цифрові технології втілюють в мистецтво те, що відповідає глобальним тенденціям. Сьогодні головним трендом стріт-арту стають також когнітивні інструменти й інтерактивна взаємодія, які є точкою дотику між людьми та творами мистецтва. Вони надають ефект глибокого ментального, психоемоційного та навіть фізичного занурення у твір, який прийнято пов'язувати з т.зв. імерсивними технологіями (від англ. immersive — присутність, занурення), що забезпечують створення розширеної реальності — XR (extended reality). Одна із складових XR є доповнена реальність, яка може створювати пересічні реальності, що надають можливості глядачеві існувати одночасно в кількох світах. За допомогою доповненої реальності стало простіше реалізувати та урізноманітнювати фізичний простір творами мистецтва, ніж колись раніше.

Мурали, скульптури, арт-інсталяції які зроблені за допомогою технології доповненої реальності — це не просто вуличне мистецтво. Це справжня філософія, це спосіб наповнення міського простору автентичними цифровим мистецтвом, це можливість спрямувати увагу на суспільні проблеми, які оточують нас кожен день. І хоча в Україні до цифрової трансформації мистецтва ставлення не завжди однозначне, цей спосіб самовираження набирає популярності. Більше того, в Україні вже є чимало творів, зроблених за допомогою цієї технології, змістовність яких дуже різноманітна. З кожним днем доповнена реальність збагачується новими арт-об'єктами. Для України це порівняно новий напрямок творчості, але він вже щільно заповнює терени нашої культури. Своєрідний цифровий живопис виконує як естетичну функцію так і несе величезне смислове навантаження, піднімаючи різні соціальні питання, що хвилюють сучасне суспільство.

Нові суспільні виклики та технологічне озброєння у вигляді доповненої реальності стає і тим інструментарієм, без якого не може обійтися сучасний

митець, що працює в галузі стріт-арту, бо він бере на себе своєрідну місію продюсера у сфері мистецтва. В наш час він має бути гарним комунікатором, повинен розвивати теми, які турбують суспільство. Але для того, щоб втілювати в життя творчі проекти з технологією доповненої реальності, йому необхідно працювати в команді з програмістами, які переводять зображення в цифровий простір, і через це використовувати новітні засоби комунікації з суспільством.

Висновки. Таким чином, інноваційні підходи, пов'язані з використанням цифрових технологій в галузі стріт-арту стають сьогодні не просто трендом, а мейнстрімом у вуличному мистецтві і мають великий вплив на культуру міського простору, який набирає обертів. У більшості творів, виконаних за допомогою цієї технологією прослідковується не тільки естетична функція, а й соціально-просвітницька ідея, де глядач долучається до містерії дійства, стаючи носієм та агентом тих художній ідей та суспільних меседжів, які повідомляє сам твір. Місто перетворюється у велику галерею, в якої вже немає кордонів. Головною метою самих митців, окрім суто художнього завдання, стає залучення людей, які мимоволі стають глядачами, учасниками та поціновувачами творів стріт-арту.

ПЕТРОВА Ольга Миколаївна
доктор філософських наук, професор,
головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України,

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР СМІХУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ. ТЕНДЕНЦІЇ

Промовляючи слово «сміх», ми миттєво потрапляємо до багаторівневого лабіринту, якому немає ані початку, ані кінця. Перша думка — йдеться про веселощі. Але сміх, як вправний трикстер, починає дурити кожного, хто спокусився на обіцянки безжурної радості. Мить походження сміху завжди від нас прихована. Вона невловима. Все, чого торкнувся сміх, перетворюється на гру, а гра заводить нас в глибини серйозного та навіть драматичного знання про світ. Сміх постає комічною ілюзією, трагедійно-несподіваною машкарою, чи виринає незвичними конотаціями суспільних стосунків, психічними станами особистостей і ще Бог знає чим...

Народній культурі, зокрема українській, завжди був властивий сміх, жарт, висміювання. На меті сміху, навіть у соціальній безвиході, було пом'якшення фатуму. Про цілющу, навіть лікувальну властивість здорового сміху писав ще Гіппократ, казали Платон, Гален та інші прадавні автори. Народна сміхотворчість століттями повноцінно жила в позаофіційних мистецьких проявах балагану, карнавалу, вертепу та народної картини.

Сучасна філософська думка, яка має широку панораму досліджень, вважає сміхову культуру людства універсальним феноменом та пов'язує сміх із страхом (подоланням страху), болем, криком, відчаєм, соромом, навіть із смертю. М. Бахтін писав: «... сміх має глибоке світоглядне значення, це одна із найсуттєвіших форм правди про світ в його цілісності, про історію, про людину, це особлива, універсальна точка зору на світ, яка бачить світ інакше, але не менш (якщо не більш) суттєво, ніж серйозність» (М. Бахтін 1990, с.78).

Якою ж розкішною у власній вигадливості, життєвій силі та іронічній критичності щодо недоліків соціуму була «низька» святково-ярмаркова культура українського народу! Образи її сміхотворення геніально закарбовано І. Котляревським в «Енеїді», М. Гоголем у «Вечорах на хуторі біля Диканьки», у «Сорочинському ярмарку». Це сміхове дійство М. Бахтін назвав «українськими сатурналіями»(М. Бахтін 1990, с.70).

В радянський час, в його одержавленій культурі сміхотворенню як профанному явищу місце знаходилось лише на маргінесах. Офіційна влада завжди лякалася сміху. Акцентування потягу до серйозного та пафосного відбилося також на характері стосунків держави з митцями. В мистецтві віталося лише урочисте та піднесене.

За часів Сталіна, Гітлера, а пізніше за Брежнєва, Щербицького та українських партократів домінувала лише пафосно-серйозна творчість. Під тиском політичного устрою сміхова культура жила лише як маргінальна, а часто-густо опускалася до нульового рівня. За тоталітаризму в СРСР (аж до короткої хрущовської відлиги та після неї) сміховій образотворчості було відведено місце побутової та політичної карикатури та сатири, що картала «хвороби суспільства». Щодо сміху, вважалося, що він принижує образ радянської людини — будівника комунізму. Головним для

мистецтва було оспівування вождів та героїв. Митці мусили навчитися іншомовності, використовуючи натяки, алегорії та гумор. Конфлікт з владою дорівнював самогубству. В такий час сміхацтво та дотепність були тою нішею, в сутеренах якої можна було відновити себе після ганебного компромісу з владою. Цей сміх був кодом однодумців.

Сміх, який є ознакою психологічного здоров'я людини, вбити неможливо. Не випадково, коли у 1960-х-1980-х рр. по телебаченню йшла програма А. Райкіна, міста вимирали — всі були біля приймачів. Жарти та натяки геніального сміхотворця для населення були ліками від несвободи, сміх відновлював самоповагу в людині. «...Тільки навчившись сміятися над навколишньою безнадією, ми зможемо дістатися краєчка надії» (Шахнович 1999, с.120). Не буде перебільшенням сказати, що в руйнації радянщини сміхова культура 1960-х-1980-х рр., при системному її витісненні, відіграла значну роль. Є психологічна закономірність в тому, що за абсурдистських обставин в соціумі творчі люди тяжіють до сміху, аби витримати ці обставини. Недовіра до влади та офіційної культури для О. Рапай-Маркіш, А. Базилевича, Г. Малакова, Л. Медвідя (у 1960-х), Л. Загорної, Л. Рапопорт, Ф. Семана, В. Тутельмана, Л. Дульфана, Ю. Шейніса (у 1970-і) та для інших неслухняних художників стала зазиранням у майбутнє, принаймні у 1990-2000-і. Класична література, Ф. Рабле, І. Котляревський, М. Гоголь, М. Салтиков-Щедрін (ілюстрації до цих авторів), виступала заслоном від цензури. В 1970-х «сміх — навпаки», сміх як біль починає з'являтися в книжковій графіці в творах окремих сміливців. (Л. Загорна до «Нотаток божевільного» М. Гоголя та її гротескні ілюстрації до «Історії одного міста» М. Салтикова-Щедріна). До речі, тема «божевілля» була напрочуд актуальною в 1972 році. Саме тоді Щербіцький та кероване ним КДБ розподіляли «неслухняних» між психушками та таборами у Мордовії і деінде. В ілюстраціях зовсім молодої ілюстраторки М. Гоголя прозвучали суміш іронії, смішного із страхітливим, співчуттям та жахом. В українське мистецтво молодь поступово вводила тему абсурду та парадоксального Сміху. Так в маргінальному мистецтві України утверджувалася синергія сміхового та трагічного. Ця дуалістичність властива живописній творчості юної Люби Рапопорт. Її живопис, виконаний з шаленою енергією, поєднав ауру клоунади та трагізм маленької, закинутої в безжальний світ людини, яка сховала сльози під машкарою карнавального дійства. Треба також говорити про «сміходраму» Ференца Семана (м. Ужгород), Люсьєна Дульфана (Одеса, зараз — Нью-Йорк), Бронеслава Тутельмана (м. Чернівці). Вочевидь, сміху було не по дорозі з тогочасним соцреалістичним мейнстримом. Сміх змінював плюс на мінус та жив на цій психологічній гойдалці.

У 1980-х художники все ще мусили працювати за «подвійними стандартами», використовуючи закодовані образи-метафори, часто гірку клоунаду. Шлях до свободи через сміх очевидний в творах Леся Подерв'янського, Сергія Шерстюка, Любомира Медвідя, інших «неслухняних».

В квітні 1986 року «соцреалізм з людським обличчям» завалило радіаційними уламками Чорнобиля. Надалі звільнення від нормативного мистецтва розгорталося стрімко в кожному культурному центрі України. В постчорнобильський період, в так званий час «неготового буття» з'явилося парадоксальне мистецтво Арсена Савадова, Дмитра Кавсана, Василя Цаголова, інших їхніх колег. На зауваження Юрія Андруховича, це був час «випущених на волю демонів». Кінець 1980-х-1990-і рр. визначилися як мистецтво іронії, гротеску та гіркого сміху.(Андрухович Ю. 2013)

Якщо йти за Умберто Еко, це було очищення нового покоління від ганебної спадщини, заперечення її, інколи навіть нігілістично в жарті, в грі, почасти в «чорному гуморі», але завжди зі сміхом.

Багато проблем соціального, політичного буття акцентується крізь призму сміхової налаштованості (до прикладу, проект «Жлобарт» як суспільний голос несприйняття доби Януковича).

Сміховий абсурдизм підводить життя соціуму до межі безглуздя та активно маніфестує потребу у змінах та прогресі.

В системі постмодерністського мислення (та практики у мистецтві) першу роль перебрала на себе естетична гра та сміх. У середовищі молодих бунтівників сміхова культура була інституалізована. Злам 1980-х-1990-х був безпрецедентним часом змін свідомості на всіх соціокультурних щаблях. Постмодернізм із принципом міксування, колажування всіх існуючих художніх систем, довільна артистична гра з ними (особливо виразно в творчості О. Ройбурда), орієнтація художника на суб'єктивне мислення — все це зачаровувало молодь та відкривало ще небачені можливості в мистецтві. В житті соціуму це був час дерибану державної власності та нещирих державотворців, які частково цей дерибан освячували (особливо за Л. Кучми). Володимир Горбулін навіть писав про «кримінальну карту України». «Велика кримінальна війна набирала оберти» (Горбулін 2019, с.56). Хаос в свідомості пострадянської України, хаос в суспільстві відлунював в бутті та творчості художньої молоді, яка увійшла у мистецтво як покоління «струшеної свідомості». У цій атмосфері молодь була змушена дозрівати та мужніти. В цій атмосфері сформувалася сміхова культура групи «Паризька комуна» (м. Київ). Якщо сміх є способом протистояти злу, то в творчості «психоделіків» домінувала чорна діра негативізму. Творчий активізм часто-густо перетворювався на бідненький світ суб'єктивізму. На контрасті із негативним сміховинням І. Чічкана, В. Цаголова, Б. Міхайлова, О. Ройбурда, В. Сая, інших їхніх побратимів у сміховому негативізмі виділявся проект «Донбас — Шоколад» Арсена Савадова (1998р.).

А. Савадов у формі вигадливого гротеску викрив облуду, брехню держави стосовно шахтарів Донбасу та показав безвихідь їхнього буття. Чорні від вугільного пилу, спітнілі у задушливому забої люди позували художнику, який одягнув на них білопінні балетні пачки. Контраст: вражаючий сміх, як перша реакція глядачів на алогічний сюжет миттєво перетворюється на відчуття жаху та образи за знедолених людей. Життя шахтарів під тиском соціальної байдужості та божевільної ситуації провокувало бунт та породило його. Сміх художника звучав набатним дзвоном, але він не був почутим. Проект «Донбас — Шоколад» був гірким пророцтвом художника, попередженням про біду.

Психологічно-компенсаторна функція сміху відкриває безмежні можливості як для самовдосконалення особистості, так і соціуму, в цілому. Обстоюючи власну гідність художники сміються. Вони звертаються до гострокритичного сміху, до блюзнірського люстра, до приголомшливої клоунади та до фаустівської зневажливої іронії. Художники сміються. Це завжди сміх талановитих та чесних митців. Від цього світ стає кращим і навіть досконалішим.

Література:

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., Худож. л-ра, 1990, 543с.

2. Пропп В. Проблема комизма и смеха. М: Лабиринт , 1999,284 с.
3. Шахнович М. Христос — Арплекин: «Комическая теология» Х. Кокса. Метафизические исследования. С.-Петербург: Алтея,1999, Вып. Х: Религия, с.119-122.
4. Андрухович Ю. Верховний жрець жлобів//Жлобології: мистецько-культурологічний проект/Автор і куратор проекту Антін Мухарський. Київ: Наш формат, 2013. 325 с.
5. Горбулин В. Мой путь в зазеркалье: Не только путевые заметки. Киев: Брайт-Букс, 2019. 273 с.

ПОЛЯКОВА Марина Володимирівна
аспірантка ІПСМ НАМ України
https://orcid.org/0000-0003-3379-0347

МИСТЕЦТВО КРІЗЬ «ЗАЛІЗНУ ЗАВІСУ»: МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ КИЇВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ У 1960–1980-ТІ РОКИ В АСПЕКТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПОВСЯКДЕННОСТІ

Одна із засадничих проблем українського мистецтва, і ширше, візуальної культури останніх десятиліть існування Радянського Союзу — відсутність у вітчизняних художників можливості вільно отримувати інформацію про світові культурні процеси, про розвиток західного мистецтва у XX столітті. Знання про мистецтво модерну і постмодерну (який саме формувався на Заході у 1960–1970-х) було штучно обмеженим методами державного ідеологічного тиску та жорсткого регулювання сфери культури: не допускалися «ізми», в яких вбачалася інвазія західного «формалізму», у Союзі майже не потрапляли у вільний продаж книги та журнали про актуальне на той час мистецтво, а поїздки за кордон були ретельно контрольованими.

Разом із тим в українському мистецтві у вказаний період почалися зрушення, які були генетично пов'язані із західноєвропейськими культурними процесами XX століття, збагачувалася візуальна мова, збільшувалася кількість художників, які у своїй творчості не відповідали офіційним вимогам, через що зазнавали утисків. Починаючи з епохи відлиги, інтелектуальному прошарку суспільства зробилася доступнішою — різними шляхами й у різних формах — інформація про світові культурні процеси. Ще тихо й несміливо поверталися з небуття імена і факти мистецтва модернізму, зокрема авангарду. Все це, мов корозія недовіри, сумнівів щодо єдино вірного радянського культурного шляху, почало роз'їдати моноліт дозволеного, ідеологічно вивіреного мистецтва.

Одне з важливих питань, що постає перед дослідником періоду 1960–1980-х років, — яким же чином уможливлювалися культурні комунікації в умовах «залізної завіси», як українські митці могли знайомитися із актуальним західним мистецтвом. Ця проблема вбачається нам такою, що виходить за рамки мистецтвознавства, хоча найтіснішим чином із ним пов'язана. Ми пропонуємо розглянути різні шляхи отримання українськими художниками відомостей про розвиток світового мистецтва в аспекті дослідження професійної повсякденності митців.

Такий ракурс дає нам змогу, не претендуючи на врахування всіх абсолютно факторів — адже знайомство (або не-знайомство) із західним мистецтвом через відсутність системної просвіти було завжди особистим конкретним досвідом митця, — виокремити основні шляхи «проникнення» західного мистецтва крізь «залізну завісу», ті шляхи, які можна верифікувати, підтвердивши за допомогою різних джерел. Ми пропонуємо глибше дослідити потенційні можливості:

а) відвідування художниками в межах Радянського Союзу виставок західноєвропейського мистецтва XX століття; зокрема Державний музей образотворчих мистецтв імені О. С. Пушкіна у Москві провів виставки творів П. Пікассо (1956), Р. Гуттузо (1961), Ф. Леже (1963), А. Матісса (1969), В. Ван Гога

(1971), Дж. Моранді (1973), ДМУОМ у Києві — Виставку східноєвропейського та американського живопису з колекції А. Хаммера (1976), де був представлений у тому числі модернізм;

б) виїзду до закордоння у відрядження, з виставками або приватно, відвідування там музеїв, виставок, бієнале тощо;

в) доступу до журналів з актуального іноземного мистецтва та архітектури у київських публічних бібліотеках;

г) доступу до книг, які висвітлювали питання мистецтва XX століття, зокрема тих, що видавалися у Східній Європі.

Висновки: Аналіз шляхів знайомства київських художників із західним мистецтвом впродовж 1960-х — ранніх 1980-х дозволяє опукліше побачити перехідні процеси, які відбувалися в українському мистецтві вказаного періоду, збагачує як вітчизняне мистецтвознавство, так і, ширше, історію культури другої половини XX століття.

ПОНОМАРЕНКО Олена Юріївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії світової музики і кафедри теорії
та історії культури НМАУ ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна)
https://orcid.org/0000-0002-3726-489X

МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ СУЧАСНОЇ ІТАЛІЇ ПІД ЧАС ПАНДЕМІЇ COVID-19

Музичне життя в сучасній Італії різноманітне завдяки значній кількості мистецьких проєктів. Серед них важливе місце належить фестивалям. Пандемія відкрила новий етап у розвитку італійських музичних фестивалів. На жаль, деякі проєкти припинили своє творче життя, але відомі та вагомі музичні фестивалі продовжили функціонувати навіть у пандемію. Сталося це завдяки скоординованому управлінню всіх, хто бере участь в організаційному процесі. Пошук нових ідей та форм функціонування дозволив італійським музичним фестивалям продовжити дарувати публіці справжні художні цінності, просувати їх в межах міста / регіону, як і раніше виконуючи роль потужного маркетингового інструменту.

Фестиваль «Regione Lirica» вперше відбувся в липні 2020 року, вдруге —25 червня — 17 липня 2021 року в Неаполі. У рамках цього проєкту Театр Сан Карло (Teatro San Carlo) на центральній площі Пьяцца Плебішито (Piazza Plebiscito) представив концертні версії опер «Кармен» Ж. Бізе і «Трубадур» Дж. Верді.

Мені вдалось побувати на виставі опери Ж. Бізе «Кармен» у виконанні зірок світової сцени: литовської мецо-сопрано Еліни Гаранча (Elīna Garanča) — Кармен, американського тенора Брайана Джагде (Brian Jagde) — Дон Хосе, італійського баритона Маттіа Олів'єрі (Mattia Olivieri) Ескамільйо. Диригував під час вистави Дан Еттінгер (Dan Ettinger), ізраїльський диригент, призначений 2023 року на посаду головного диригента Театру Сан Карло. Сьогодні диригентом театру залишається Юрай Вальчуха (Juraj Valčuha).

Оперні проєкти просто неба значно відрізняються від класичних оперних постановок на театральній сцені. Тут головним є не музичний фактор. Різні елементи шоу, цікаві й важливі декорації, утворені природним ландшафтом та архітектурним ансамблем історичного серця міста, кольорно вирішені завдяки світловим ефектам. Так, завдяки підсвічуванню, головними героями шоу цього вечора стали будівлі на площі Неаполя — Королівський палац та Базиліка Святого Франциска Паоланського (San Francesco di Paola). А ще публіка, вона також стала учасником дії, що відбувалась на площі. Глядацький сектор з хором, який постійно перебуває на сцені, візуально утворив своєрідне коло, яке ніби обрамляло площу зовні. У цьому уявному колі на величезній сцені, загальною площею 1500 квадратних метрів, розгорталася історія свободи, кохання і смерті героїв Севільї. З мого погляду, чудово було представлено кольорове (світлове) оформлення історичних будівель П'яцца Плебішито, а співвідношення музики й архітектури сприяло найбільш інтенсивній формі поширення джерел звуку, так би мовити, огортаючи аудиторію, яка, як пише італійський музикознавець Роберто Фаваро (Roberto Favaro): «< ...> виявляє себе залученою до абсолютно нового досвіду сприйняття, що ширяє в центрі величезної

інструментальної архітектури». Драматургія кольору якнайкраще виражала настрої героїв, увиразнюючи ліричні і драматичні акценти дії. Завдяки блискучій акторській грі, деталізованим жестам, чуттєвим поглядам, майстерності співу, оркестровій динаміці, якій зовсім не заважали незначні шуми чи окремі звуки, викликані дозуванням мікрофона, колоритним підсвічуванням, яке становило драматичну канву опери в різноколірному спектрі — від ніжно-лілових відтінків спокуси до багряного кольору фатуму. Усе це розширило потенціал дії і образів драми, перетворило «звичайну» форму концерту на яскраве й цікаве дійство, завдяки якому цей вечір став незабутнім.

«Вагнер Фестиваль Равелло» — це один із найбільш давніх і престижних музичних фестивалів у південній Італії, який уперше відбувся 18 червня 1953 року. Зазвичай трапляються дві назви цього проєкту — «Вагнер Фестиваль» та «Равелло Фестиваль». Два базові компоненти цього фестивалю — Вагнер і Равелло, саме вони відіграли значну роль у створенні та довготривалому творчому житті цього італійського музичного фестивалю міжнародного рівня. Головним імпульсом для народження фестивалю став історичний факт відвідування 26 травня 1880 року Равелло Ріхардом Вагнером. 1880 року довго гостював у чудовій Віллі Руфоло в місті Равелло, яке розташоване високо в горах Латтарі, 350 метрів над рівнем моря уздовж узбережжя Амальфі. Захоплений красою найстарішої вілли міста, тут він побачив той самий сад Клінгзора його опери «Парсіфаль», а панораму, що відкривається із саду Вілли Руфоло з церквою Санта К'яра (Santa Chiara) вважав найкрасивішою панорамою у світі.

У 2020 році місто Равелло (Ravello) відзначало ювілей — 140 років знайомства з Ріхардом Вагнером. Акцент фестивалю від початку був зроблений на музиці композитора, і вже понад півстоліття лейттема Вагнера є основною в цьому проєкті.

В умовах пандемії 2020 року фестиваль не був таким масштабним. Однак, попри те, Фонд Равелло разом із регіоном Кампанія, муніципальною адміністрацією та посольством Німеччини урочисто відзначили 140-ву річницю прибуття композитора в «Місто Музики», а щоб запам'ятати цю подію, підготували документальний фільм, який транслювався в Італії та Німеччині.

6 червня 2020 року в саду Вілли Rufolo відбувся День Вагнера, на жаль, цього року без публіки. Етуаль Паризької опери й керівник кордебалету Римського оперного театру Елеонора Аббаньято (Eleonora Abbagnato) в сукні Dior танцювала соло, створене спеціально на музику Прелюдії з «Парсифаля» в оригінальній хореографії Сімоне Валастро (Simone Valastro). Її танець повернув нас в атмосферу чарівного саду Вагнера, де композитор побачив перетворення середньовічної башти й тропічних рослин у прекрасних дівчат: «Тільки сильна атмосфера барв і ароматів Півдня могла надати Вагнеру, що входив у сад Вілли Rufolo, мальовниче бачення, яке він шукав для того, щоб створити сценографію зачарованого саду». У виконанні ікони стилю на міжнародній сучасній оперній сцені Кармен Джаннаттазіо (Carmen Giannattasio) — сопрано і Мауріціо Агостіні (Maurizio Agostini) — фортепіано звучали арії з опер «Лоенгрін» і «Норма», а неаполітанський актор Алессандро Преціозі (Alessandro Preziosi) ще раз ознайомив нас з історією середньовічного «Міста Музики», яке «ближче до неба, ніж до моря».

Висновки. Італійські музичні фестивалі, які відбулися, попри пандемію, вражають не тільки їх масштабом, а й чіткою скоординованістю, що сприяє результативності фестивальних заходів. Сучасний музичний фестиваль — це

соціокультурний проєкт. Крім музичної складової, фестивалі в Італії зацікавлюють специфічним менеджментом, підтримкою їх державним і фінансовим секторами, які програмують і втілюють ці проєкти. Така співпраця впливає на інноваційні процеси. Подальше творче життя й успіх фестивалю вимагає співпраці культурних, державних, фінансових інститутів, постійного технологічного оновлення — усього того, що дасть змогу зберегти для наступних поколінь італійський музичний фестиваль як національний культурний бренд.

Список використаних джерел:

1. Balestra C., Malaguti A. (2006) Organizzare musica: legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano. Milano: Edizione Franco Angeli.
2. Wagner Day — Ravello Festival 2020. [online] Available at: http://www.ravellofestival.com/wagner-day/&prev=search&pto=aue [accessed: 21.10.2022].
3. Teatro San Carlo Regione Lirica — II Edizione Piazza del Plebiscito 25 giugno — 17 luglio 2021. In: OperaClick quotidiano di informazione operistica e musicale [online]. Available at: https://www.operaclick.com/news/teatro-san-carlo-regione-lirica%E2%80%93-ii-edizione-piazza-del-plebiscito-25-giugno-%E2%80%93-17-luglio-2021 [accessed: 21.10.2022].

ПРОТАС Марина Олександрівна
доктор мистецтвознавства, с.н.с., головний науковий співробітник відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів, ПСМ НАМ України
http://orcid.org/0000-0001-8137-0342

ТРАНСФОРМАЦІЯ АРТ-ЕПІСТЕМ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Чотири століття протистояння українського мистецтва насильницької «русифікації» є вагомим аргументом дієвості істини, яку висловив Т. Адорно з приводу музики, як імперативу присутності в мистецтві національної специфіки, що в XIX столітті перетворилося у політичну ідеологію, бо визнавався пріоритет національних ознак, виступаючих уособленням певної нації [1]. Сьогодні ця істина суперечить глобалізаційним тенденціям посткультури, знаним як global public art зокрема. Невипадково імперська ідеологія Росії толерувала від 1990-х років пан-імперський евроцентризм, вітаючи contemporary art, пропагуючи «пост-етнічну» загальність арт-епістем, при цьому знищуючи усе національно-особливе, що протирічило шовіністичним ідеалам «русского миру». Миру, який завжди приносив смерть і розбрат, як тепер на тимчасово окупованих територіях України, де рашизм, розправляючись з українською нацією фізично, стирає на порох нашу історію, пам'ять, спалюючи книги, церкви, школи, університети, музеї...

У відомій книзі «Шлях до несвободи» Т. Снайдер констатував: «Якщо ми хочемо краще розуміти добро і зло, нам слід реанімувати історію» [2]. Вважаючи, що саме в Україні тепер вирішуються шляхи майбутньої історії Європи, яка до 24 лютого сприймала її в колоніальній парадигмі, Снайдер конкретизує у червневої доповіді «Постколоніальна Україна: значення опору» в Єльському центрі британського мистецтва: українці випереджають час, маючи мультикультурну дивовижну здатність «переключатися з мови на мову, з культури на культуру», що є тим, «до чого решта світу ще просто не дійшла»; війна показала як нація здібна миттєво самозорганізуватися, тож «українці та їхній спротив дали нам можливість не лише інакше подивитися на Україну, але і на світ, в якому ми живемо»; «Поки на Заході відкривають для себе українців, українці відкриваються по-новому самі для себе, але що є в центрі цих відкриттів, так це їхня ідентичність. Українці точно знають, ким вони є, і право бути собою є те, за що вони борються» [3]. Геноцид в центрі Європи XXI століття прискорив сутнісну трансформацію людства: в полум'ї війни народжується нова якість колективної свідомості, де, за М. Бубером, кожна свідома особистість працює на благо всіх. Е. Балібар, аналізуючи ситуацію в Україні влітку ц. р. в Лондоні переконував світову інтелектуальну еліту підтримати українців у боротьбі за демократію, бо саме тепер світ змінюється екзистенційно, від чого залежить яким світ стане, і чи буде існувати. Культура несе відповідальність за наслідки сакральної битви добра і зла. Такої позиції тримається і український історик Ярослав Грицак, позаяк «вільна і сильна Україна дає шанси для стабільної Європи... Важливо, однак, щоб українці усвідомили свою місію. Бо ніщо не додає так сил, як усвідомлення власного призначення» [4]. Це стосується як політичної волі до деколоніальної трансформації країни, так і трансформації арт-епістем, адже національна ідея знов — після 1990-х, коли виголосили державну Незалежність, — залунала в повну

естетичну силу, бо, за Т. Адорно, ніякий соціополітичний поворот артизму не має значення без естетичної об'єктивації. Війна мобілізувала творчу еліту України на подолання 30-літньої кризи західного гуманітарного знання, кризи арт-епістем зокрема, про що на початку 2000-х багато говорилось провідними аналітиками Заходу, серед яких Г. Фостер, Б. Бухло, М. Ньюман, Дж. Елкінс.., але без результатів. Через те глобалізація транснаціонального капіталу далі схиляє культурно-мистецьке буття світу у технократичний розвиток, небезпечний гістерезисом. Але, довела війна, народ, що має ядерну зброю і велику кількість військової техніки, не є автоматично культурно розвинутим, навпаки, він легко піддається біополітичним маніпуляціям авторитарної влади і духовно деградує, бо, аналізує Снайдер, коли система не може стати сильнішою, вона послаблює інших; поширюючи реїфіковане постмодерністське мистецтво, цей народ дозволяє перетворювати себе на гарматне м'ясо і підтримує геноцид іншої нації, руйнуючи світову безпекову архітектуру. Ще у 1980-х В. Вельш констатував, що деконструкція стала частиною хромосомного набору постмодерністського мислення, що не завадило візуальним практикам адаптувати маркетингові стратегії, легітимуючи дескілінг, камуфлюючи його соціо-активістським поворотом. І 2007 року в Dubai перший Global Art Forum визнав, що термін «global art» тотожній «contemporary art», а маркетингова естетика глобалізованого артизму є тотальною. Рефлектуючи на падіння фахової і загальної культури доби пост-правди і посткультури інтелектуальна еліта ЄС видає 2017 Паризьку Декларацію «A Europe we can believe in» [5], де закликає світ, освітян, науковців, митців, чиновників повернути духовні цінності буття, аби уникнути війн і цивілізаційного колапсу; мова йшла про false-Europe, що нав'язує націям редуковані комодифіковані цінності, ігноруючи духовні ідеали. Хоча ще Гегель вважав естетичне — від досвіду і судження якого посткультура відмовилася — вищим актом діяльності розуму: не практичного розсудку, а саме розуму, який має трансцендувати. Contemporary art, який тривалий час українці асимілювали символом приналежності до родини країн європейської демократії, не критикуючи пан-імперські рудименти євроцентризму та есхатологічний рух ринкового вектору арт-бізнесу, настав час переосмислити і запропонувати Заходу свій варіант демократичного культурного розвою з урахуванням оціночних критеріїв трансцендентальної естетики. Бо технократичний світ суспільства споживання позбавив суб'єктів історії не лише економічної незалежності, перетворивши митців на принизливий прекаріат як сервільну обслугу капіталу, він позбавив сучасника індивідуальної критичної самостійності як духовного підґрунтя самоактуалізації людини, вільної від бенчмаркінгових стратегій бізнесових public relations. Перевтілення буття у крамницю реїфікованих накопичень ліквідує самого власника, адже суб'єкт позбавлений трансцендентної мети анігілює у самовартісній практиці тотальної інструменталізації. Лише самостійна творча уява є умовою справді вільного мистецтва демократичного суспільства, що цінує духовний досвід культури, усвідомлюючи його з позицій вільної від колоніальних наративів сучасності.

Висновки. Російсько-українська війна запустила процес трансформації вітчизняних культуротворчих стратагем, де традиційні духовно-гуманістичні наративи (зокрема відомі як серафізм та кордоцентризм), повертають пріоритетні позиції завдяки актуалізації естетики спротиву тим парадигмам, що толерують технократичний спосіб буття із комодифікованою когніцією пан-імперської ідеології. Деколоніальні метаморфози арт-епістем Українського образотворення під час

війни і чергового геноциду українців свідчать про сутнісні зміни у вирішенні кризового стану теорій і практик культурно-мистецького простору, що триває від зламу міленіумів. Війна стає школою остаточного усвідомлення гештальту національної ідеї, як визначальної епістеми, процес затвердження якої розпочався від доби Державної Незалежності у 1990-х, але був призупинений некритичною адаптацією постмодерністської культуріндустріальної парадигми, яку сприйняли маркером приналежності до європейської родини розвинутих демократій, не помічаючи колоніально-рудиментарних патернів. Але сьогодні митці довели, що в умовах стресового стану нація здібна консолідувати зусилля і само-зорганізуватися навколо головних імперативів трансцендентальної естетики, де пріоритет духовно-творчого екстазису у втіленні життя-стверджувальних сенсів допомагає боронити державний суверенітет, прискорюючи перемогу над ворогом. Це дозволяє формувати гуманістично-дієвий вектор майбутнього цивілізаційного розвитку культури, де прогресистські contemporary наративи постмодернізму західного зразка втрачають силу, так само як анігілює імперська ідея «русского миру» мілітарістично-шовіністичного авторитаризму, що досі агресивно насаджує РФ.

Посилання

1. Adorno, T. W. Introduction to the Sociology of Music. Continuum, 1988.
2. Snyder, Timothy. The Road to Unfreedom: Russia, Europe, America. New York: Tim Duggan Books, 2018.
3. Чурікова, Н. «Про Україну дізналися у світі, бо вона захищається» — Тімоті Снайдер. Голос Америки. 05.06.2022. https://ukrainian.voanews.com/a/6604333.html
4. Грицак, Я. Нарис історії України. Формування модерної нації XIX–XX століття. Київ: Генеза, 1996.
5. The Paris Statement: A Europe we can believe in. https://thetrueeurope.eu/a-europe-we-can-believe-in/

ПУШОНКОВА Оксана Анатоліївна
кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії та релігієзнавства Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького
krapki@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-8390-6806

ЛОГОТЕРАПІЯ МИСТЕЦТВОМ У КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ ІНТЕРАКТИВНОЇ ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ПЛАТФОРМИ

Сучасна культурологічна освіта в полі динамічних соціокультурних змін потребує формування нових компетенцій студентської молоді, пов'язаних з необхідністю розширення можливостей застосування мистецтвознавчого та культурфілософського знання в умовах нового «антропологічного повороту», виникненням специфічних екзистенційних проблем та моральних дилем людини початку XXI століття.

Аналітика сучасної культури і мистецтва потребує розширення міждисциплінарного поля, дослідження не лише дискурсивних вимірів, а й новітніх мистецьких практик як супроводу в вирішенні актуальних світоглядних проблем, що пов'язано зі змінами ідентичності, появою нових форм «відчуження» й дезадаптації, нових форм ескапізму, нових страхів, які мають об'єктивний і суб'єктивний характер тощо. Сучасний динамічний музей пропонує нові проєкти, як практичну основу нових мистецтвознавчих і культурологічних теорій.

В Черкаському обласному художньому музеї з 2009 року діє Інтерактивна просвітницька платформа, діяльність якої спрямована на пошук нових форм екскурсійної роботи з творами мистецтва, реалізацію інтерактивних заходів, які давали б можливість молоді розвивати філософські і культурологічні рефлексії, культуру мислення в цілому, освоювати додаткові виміри вивчення історії, відкривати світ власної екзистенції через мистецтво. Зв'язок «Музей — Університет» дає можливість розвивати нові компетенції студентів через поєднання теорії і практики.

Одна з локацій платформи має назву «Логотерапія мистецтвом». Термін «логотерапія» пов'язаний з вченням відомого австрійського філософа і психолога Віктора Франкла, що він запропонував ще у середині XX століття. Разом з екзистенційним аналізом, антипсихіатрією, гуманістичною психологію логотерапія набуває актуальності після Другої світової війни. В цілому в XX столітті складаються такі соціокультурні та історичні умови, коли людина намагається виправдати безглуздість свого існування і потрапляє в екзистенційну кризу сенсу життя.

Сьогодні логотерапія ширяться світом завдяки учню В. Франкла А. Ленгле, який також створив школу. Логотерапія в контексті філософії виступає як підгрунтя духовних практик, містить ідеї екзистенціалізму, персоналізму, феноменології, філософської антропології. В. Франкл стверджував, що «сфера застосування екзистенційного аналізу не обмежується лікарськими завданнями» [1], адже логотерапія є, перш за все, психотерапевтичною антропологією, світоглядним інструментом практики створення смислів. А відтак, включає широке коло спеціалістів з різних сфер гуманітарного знання.

Логотерапія може виступати як супровід до психотерапії та соматотерапії, бути окремим способом самопізнання та духовної саморегуляції людини в

сучасних умовах, виступати практикою подолання екзистенційних криз в ситуаціях невизначеності вибору та відсутності чітких моральних та естетичних орієнтирів, переосмислення культури смерті в суспільстві споживання, викриття ефектів «зомбування» в гібридних інформаційних війнах тощо.

Логотерапія — практика пошуку і аналізу сенсів існування в широкому розуміння цього слова, адже матеріалом для пошуку є саме життя, здатність творчо і нестандартно мислити. В. Франкл виходить за межі фрейдівського принципу задоволення, і пропонує подивитись на життя більш цілісно [2]. У З. Фрейда базовим є принцип задоволення, нестримне прагнення до райського стану повного забезпечення будь-якого дефіциту. Основний постулат біологізаторського підходу — «що я можу отримати від світу?» У В. Франкла інша формула — «що я можу дати світові?» В. Франкл інакше дивиться на мотивацію до життя. Якщо у З. Фрейда це — воля до задоволення, то у В. Франкла — воля до сенсу. Здається, В. Франкл закликає нас до усвідомлення цінності страждань, але результатом здобутого сенсу якраз є щастя, адже у здобутті сенсу розкривається потенціал людини, можливість бути відповіддю світові. За В. Франклом смисл завжди є, він просто чекає на своє розкриття і через конструктивні стани психіки («острівки здоров'я») стає можливим це розкриття.

Концепція австрійського філософа Вольфанга Крауса є суголосною логотерапії, адже автор, виходячи за межі піраміди А. Маслоу, окремо розглядає «цінності, що створюють сенс життя» як засоби подолання нігілізму [3, с. 96]. У сучасну добу новітніх форм гедонізму це є надзвичайно актуальним, коли відбувається інверсія Ід-інстанції несвідомого та Супер-Его [4, с. 60]. Культурний суб'єкт отримує вимогу «Насолоджуйся!», що робить її неможливою і звертає людину до власне екзистенційних питань, наприклад, ролі страждань у житті та культуротворчості.

Логотерапія сприяє не лише пошуку власної моделі трансцендування через самопізнання, а й супроводжує у вирішенні моральних дилем урбанізованої сучасності, визначальним тлом яких є гібридні руйнівні війни, тероризм, невиліковні хвороби, пандемії, практики насилля, залежності, порушення ідентичності тощо.

Екзистенційна криза початку XXI століття передусім є кризою смислів. Логотерапія як практика смислотворення стає дієвим методом збереження простору свободи та самовизначення, що має терапевтичний та культуротворчий потенціал в суспільстві «готових» смислів і моделей ідентичності (з яких людина обирає, але не відтворює свою, тобто втрачає здатність до сенсотворення).

Логотерапія мистецтвом розглядає мистецтво у гранично широкому розумінні слова, включає різні форми арт-практик — бібліотерапія, імаготерапія, музикотерапія, кінотерапія тощо. В залежності від виду мистецтва є спільна настанова — робота з образами та їх трансформаційним потенціалом, дослідження мистецької практики у вимірах теорії художньої творчості, мистецтвознавства, культурології, філософії культури. Мистецтво часто розкриває нам складні ідеї безпосередньо, дарує інсайти і зцілення від ілюзій та нав'язливих переконань, дає відповіді на питання, або формулює інші, по-справжньому важливі для нас.

Логотерапія мистецтвом дає можливість співставлення художнього досвіду з культурними, філософськими, психологічними концептами та наративами, такими як «життєвий шлях», «прокрастинація», «залежність», «річ в суспільстві споживання», «традиція як цінність», «людина і антилюдина» тощо. Проводиться робота також з

екзистенційними архетипами (Чоловіче-Жіноче, Персона, Маска, Тінь у юнгівській традиції, також Наставник, Правитель, Трікстер, Служитель, Воїн тощо). Візуальними репрезентантами ідей є художні твори, які відповідають заявленій темі в певному аспекті, вони розглядаються у діахронних і синхронних контекстах культури, сприймання і рефлексія яких супроводжується індивідуальними арт-практиками. Прикладами вдалого вибору філософічних творів є картини з фондової колекції Черкаського обласного художнього музею: І. Марчука, М. Вайсберга, Б. Егізаряна, М. Дзвоника, В. Яковця, В. Цимбала, М. Гладька, О. Шепенькова, М. Прокопенка, культурологічні проєкти художника, колекціонера, мецената Миколи Бабака тощо.

Твір мистецтва зберігаючи самоцінність як репрезентант культури стає формою відповіді на питання у певному модусі (любові, тривоги, самотності, творчого екстазу, щастя, страждання тощо). Людина здавна шукала сенс життя саме у мистецтві, а також шляхи гармонії зі світом, можливості трансцендування та досягнення автаркійності як цілісності буття самодостатнього космосу.

В проєктах з логотерапії мистецтвом пропонуються практики художнього моделювання екзистенційного сенсу. Додатковий вимір рефлексії проєктів — розгляд актуальних проблем сучасної естетики і мистецтвознавства, статусу естетичного об'єкта в умовах медіатизації культурного простору, нових екзистенційних потреб сучасної молоді у мистецтві, фіксації змін в естетичному досвіді людини початку XXI століття тощо.

Екзистенційна культурологія стає методологічним заснуванням різних форм терапії (-імаго, -бібліо, -кіно тощо), включає широке коло культурних, мистецьких явищ та артефактів, через рефлексію яких людина здобуває нові смисли та розвиває візуальне і критичне мислення.

Література:

1. Франкл В. Теорія та терапія неврозів: Вступ до логотерапії та екзистенційного аналізу. [Електронний ресурс] Режим доступу: https://sptcentre.ru/wp-content/uploads/Франкл-В-Теория-и-терапия-неврозов.pdf
2. Франкл В. Людина у пошуках справжнього сенсу. К.: Книжковий клуб КДС. 2020. 160 с.
3. Краус В. Нігілізм сьогодні, або Терплячість світової історії / Перекл. з німецької М. Павлюка; К.: Основи, 1994. 124 с.
4. Жижек С. Метастази насолоди. К. Альтернативи 2000 р. 188 с.

РЯБІНІН Олексій Валерійович
асистент-стажист оркестрового факультету, кафедра скрипки
НМАУ ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна)
e-mail: alexryab0216@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-4980-2373

ІНТОНАЦІЙНО-СТИЛЬОВА ПРИРОДА МУЗИКИ: ПЕРЕТИНИ ІСТОРІЇ ТА СУЧАСНОСТІ

Методологія інтонаційної когнітивності, що пов'язана із стильовим баченням та розумінням музики, активізуючи пізнавально-віртуальну особливість кожної людини, завжди приваблювала музикознавців своїми необмеженими просторами діяльності та втілення, сприяючи формуванню творчої різноманітності та активності в процесі удосконалення новизни. Започаткування Б. Астаф'ева, щодо інтонаційно-стильової природи сприймання музики, не мали гідного визнання в той час, але є значним вкладом в розвиток сучасної культури та практичного застосування музичної методологічної платформи XX століття. Поєднання трьох вагомих концепцій, виділених видатним музикознавцем: — історико-народна складова (відображення сутності та моменти історії, народу, колориту, що є народженням твору), духовно-емоційні особливості стилю — (інтонаційні властивості композиторського бачення), інтонаційне групування методів виразності (стиль, образ, задум, ідея, направлення) стали початком музично-педагогічної теорії Д. Кабалевського, виділяючи інтуїтивне та свідоме сприйняття, як єдину природню передумову інтонаційно-стильового розуміння музики. Послідовники особистісного сприйняття та осмислення інтонаційності музичної природи: аналіз музично-естетичного направлення, пірнання в діалог з композиторським баченням, живий діалог особливою музичною мовою, виділяють високий рівень виховання національної музичної культури та особливих духовних якостей. Інтонаційно-стильове розуміння музики може перенести нашу уяву в різну епоху, але залишити сучасне сприйняття та осягнення на рівні теперішнього бачення сьогодення. Зв'язок епохи, композитора та слухача, на основі зацікавленості і довіри, приносить нове відчуття єдності, піднімає сприйняття на новий, більш масштабний рівень, роблячи вклад в розвиток музичної необхідності і вагомості.

Дискусії в наукових колах стосовно природнього розуміння музики ведуться давно, основуючись на практичних показниках в освіті та в суспільстві. Що є базою здатності сприйняття музики і за якими критеріями можна відстежити розвиток розуміння та насиченості враження прослуханого. Музика, як і мова — велич людської культури. Вона інформує і розкриває історичні сторінки і пам'ять, народну самобутність і колорит, суспільну реальність та настрій майбутнього. Ми любимо і слухаємо музику, яка допомагає відобразити нас всіма фарбами музичної палітри, кожен розуміючи по своєму, ми в ній бачимо самих себе. Навіть, людина, яка погано чує, реагує на звуки мелодії яскраво, проникливо та чутливо. Емоційний аналіз прослуховування музики дуже складний і досі, повністю, недосліджений. За «прослуховування музики відповідають мигдалина, острівкова доля і таламус. Під час прослуховування музики, ми можемо будувати очікування на різних рівнях. Мозку подобається вгадувати наступний поворот і тренувати свою прогностичну функцію.

Одне з пояснень нашої «меломанії» полягає в том, що після правильної здогадки спрацьовують механізми винагороди та ми відчуваємо задоволення.» [1].

Сьогодення диктує нам нові методи приєднання до природи музики, нові горизонти розуміння та сприйняття. Актуальною темою розвитку та становлення особистості, стимулювання культурної необхідності, закріплення пласту пам'яті та народності є музикотерапія, яка потребує дослідження та розуміння психо-фізіологічного впливу на стан людини та загальні навчально-інтелектуальні можливості. Музикотерапія з'явилася досить давно, але в наші дні вона несе в собі нові виклики та ставить нові задачі. «Музикотерапія являє собою цілий комплекс методів і прийомів залучення людей до різноманітних видів діяльності, завдяки яким вдається заблокувати, погасити, перемкнути зони негативних переживань мозку й наповнити свідомість позитивно «забарвленими» почуттями й думками» [2, с. 24]. Духовний розвиток, дотримання здорового образу життя, активність та функціональність, працездатність і самореалізація, гарний настрій та психологічна стабільність, бажання жити і розвиватися, інформаційна грамотність та володіння новітніми технологіями, можливість легкого спілкування та пізнання людей, які тебе оточують і цікаві допоможе відчути музична терапія. Вона дуже часто, наодинці, бореться з хворобами і перемагає. «Дослідно-експериментальна діяльність ведеться в багатьох напрямах, серед яких, зокрема: вплив окремих стилів і жанрів на психофізіологічний стан людини, використання музики певних композиторів і звуків живої (звуки птахів, тварин тощо) та неживої (звуки моря, вітру, грому тощо) природи в музико-терапевтичних цілях, застосування впливу музики на формування особистості в перинатальний період тощо» [3]. «Вплив музики на людину здійснюється трьома чинниками: вібраційним, фізіологічним та психологічним. Вібраційний чинник полягає у стимуляції обмінних процесів на рівні клітини. Точно підібрана вібрація здатна сприяти виробленню певних ферментів та гормонів. Вплив на дихальну, рухову й серцево-судинну систему здійснює фізіологічний чинник музики. Психологічний чинник завдяки асоціативним зв'язкам та певним музичним образам, здатний змінювати емоційно-психічний стан людини, пожвавлювати його. Таке пожвавлення сприяє відновленню імунобіологічних процесів організму, оскільки позитивні емоції та підвищення емоційного тонусу мають здатність зміцнювати імунітет і стійкість до хвороб. Дозований тренінг емоційної сфери людини допомагає активізувати внутрішні резерви організму і психічну енергію особистості, що в поєднанні з вібраційним впливом музики сприяє оздоровленню та гармонійному відчуттю життя» [2].

Висновок. Людина не може існувати без прекрасного, доторкуючись до чистого і надихаючого стаючи духовно багатшою і непереможною. Розуміння музики дає можливість розуміти всесвіт, тому що музика є життя.

Список використаних джерел

1. Українська асоціація нейропсихології (2019). Чому наш мозок любить музику? Цікаві дослідження. 14.09.2019.https://uanp.org.ua/chomu-nash-mozok-lyubyt-muzyku/
2. Волженцева И. В. Психология музыкального воздействия: учебное пособие для студентов вузов. Донецк: Донбасс, 2011.с. 347
3. Bradt J. The Effects of Music Entrainment on Postoperative Pain Perception in Pediatric Patients. Music and Medicine. 2010. Vol. 2. P. 150-157.

СИДОРАК Марія Миколаївна
Студентка теоретико-композиторського факультету.
Кафедра музичної медієвістики та україністики.
НМАУ ім. П. І. Чайковського

МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ЛЬВОВА ПІСЛЯ 24 ЛЮТОГО 2022 РОКУ: ДРУГИЙ ФРОНТ

Римський політик та оратор Марк Туллій Цицерон казав «Inter arma silent Musae» "Коли говорять гармати — музи мовчать" Ці слова цитують вже далеко не першу війну і в них дійсно є велика частка правди. Цього року через військову російську агресію, на жаль, музи замовкли для Маріупольського драматичного театру, Харківської філармонії, десятків музичних навчальних закладів та сцен Сходу України. Замовкли музи й для митців, які загинули на фронті, для всіх тих, кого російська смерть знайшла у власних будинках, на вулицях рідних міст, в лікарнях та пологових будинках.

Однак Україна довела, що наші музи не мовчать. Вони оберігають та повертають культурну спадщину, стають потужним рупором подій в Україні для всього світу. Українські музи не мовчать, однак їх можливість говорити має свою велику та страшну ціну. Кожна культурна подія відбувається зараз лише тому, що Українські збройні сили боронять нашу країну. З новою силою прийшло усвідомлення того, що наша музична культура несе в собі глибинні ідентифікаційні коди, зв'язок з якими став потребою у час війни. Оберігати її, відкривати для слухача, популяризувати, — це стало другим фронтом для музикантів,

Ми розглянемо музичне життя міста Львова на прикладі роботи Львівської національної філармонії ім. Мирослава Скорика та Львівського національного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької від початку повномасштабної війни (24 лютого 2022 року до кінця серпня 2022). Такі хронологічні рамки вибрані, оскільки саме до кінця літа 2022 культурне життя міста вийшло на близький до довоєнного рівень, розпочались нові концертні сезони.

Культурне життя Львова минулих років було сповненим яскравими музичними подіями та постановками. Тільки за останні роки відбулись прем'єри опер українського композитора Д. Бортнянського "Сокіл" та "Алкід" (2021. Львівський Національний театр опри та балету ім. Соломії Крушельницької"), неодноразово звучали прем'єри Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Ганни Гаврилець, Богдани Фроляк та інших. Також місто активно підтримувало молодих композиторів та виконавців (фестиваль "Контрасти", проєкт "Диригенти українською").

У відсотковому співвідношенні: українська музика в репертуарі становила близько 25%, європейська — 60% та російська — 15%.

З 24 лютого 2022 року Львівська національна філармонія остаточно відмовилась від російської музики. Українська музика стала становити 40% від загального репертуару.

В перший місяць війни Львівська Національна філармонія прибрала глядацькі стільці партеру для розміщення тут гуманітарного штабу. Весь хол навіть наприкінці літа все ще був заставлений коробками з усім потрібним. Однак вже 20 березня

розпочався перший музичний проєкт "Музи не мовчать" — серію з 15 камерних онлайн-концертів для підтримки українських митців.

Найчастіше в проєкті звучали твори Миколи Лисенка. Попри війну помітним було, що ювілей українського класика не є забутим. На 4 концертах прозвучали 19 творів композитора! Другим за популярністю проєкту був Василь Барвінський.

Якщо проєкт "Музи не мовчать" здебільшого був націлений на підтримку музикантів, то проєкт Львівської національної філармонії "Львів зустрічає" допомагав адаптуватись, відволіктись та краще познайомитись з містом внутрішньо переміщеним особам. "Львів зустрічає" — це 6 концертів за участі львівських солістів та колективів.

В травні ж розпочався і наступний фестиваль — 41-фестиваль "Віртуози".

Цьогоріч фестиваль під гаслом "Українські музи не мовчать" мав 11 подій. Саме на фестивалі "Віртуози" вперше від початку війни офлайн виступили Академічний симфонічний оркестр Львівської національної філармонії ім. М. Скорика та Академічний симфонічний оркестр Львівської національної філармонії ім. М. Скорика «INSO-Львів».

Майже на кожній події фестивалю звучали твори українських композиторів всіх генерацій: від Максима Березовського до Олександра Шимка. Світовою прем'єрою став Концерт для віолончелі та симфонічного оркестру (2022). Присвята Юрію Ланюку. Богдани Фроляк.

До фестивалю долучились відомі львівські солісти: Йожеф Ермінь, Софія Соловій, Лілія Нікітчук, Анна Іванюшенко, Мирослав Драган.

В квітні також стартував перший офлайн проєкт Львівського національного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької "З вірою у перемогу. Мистецтво надихає жити". В проєкт увійшли події глядацької зали, Дзеркальної зали та дитячі заходи. Кількість відвідувачів була обмежена задля дотримання вимог безпеки. Програми концертів проєкту стали логічним наголосом на тому, які саме почуття організатори передавали людям: "Віра", "Радість", "Краса", "Надія", "Утвердження".

В час війни одним з найважливіших обов'язків музикантів стає підтримка постійної уваги світу до ситуації в їх країні, тож гастролі та виступи в інших країнах, виконання української музики, зміна ставлення до українців, доведення власного професіоналізму та якості європейського рівня, яка тримається навіть в умовах війни.

Колективи Львівської Національної філармонії ім. М. Скорика та Львівського Національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької з гастролями відвідали значну кількість європейських міст, серед яких: Вроцлав, Мюнхен, Гальфінґ, Регенсбург, Гданськ, Варшава, Тоскана та інші.

Висновок: попри криваву війну, яку росія веде проти України, культурне життя не просто не зупинилось, а віднайшло нові сили та мотивацію до роботи, мету — розповісти всьому світу про глибину українського мистецтва та високий професійний рівень. Місцевою метою стало допомогти психологічно адаптуватись всім постраждалим від війни, які тимчасово переселилися до Львова. Матеріальним сенсом став збір коштів на лікування постраждалих та допомогу ЗСУ.

За перші сім місяців війни колективами Львівської національної філармонії ім. Мирослава Скорика та Львівського Національного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької було проведено понад 200 концертів. Театру та філармонії попри сигнали повітряних тривог та обмеження кількості присутніх на концертах

вдалось відновити довоєнну частоту вистав та концертів. А виконавцям — забезпечити високу якість і рівень майстерності та збагатити репертуар українськими творами.

І закінчити хочеться словами видатного українського мовознавця Юрія Шереха: «Україну без музики ніякими гарматами не збудувати (…) Так, виявляється що не тільки музика залежить — і ще як! — від політики. Кінець-кінцем політика стає в залежності від музики».

СИДОРЕНКО Андрій
старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України,
кандидат мистецтвознавства

ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ 2010-ТИХ ПОЧАТКУ 2020-ТИХ РОКІВ.

Анотація. В статті досліджено як в українському сучасному мистецтві 2010-х початку — 2020-тих років розкривається проблематика деколонізації. Простежені проекти та твори, в яких автори звертаються до критичного викриття деструктивних суспільних відносин та стереотипів сформованих під колоніальним впливом. Виявлена еволюція спектру художніх засобів, які використовують митці в роботі над історичним матеріалом.

Ключові слова: *деколонізація, декомунізація, українське сучасне мистецтво*.

Історична пам'ять українського народу довгий час формувалась під впливом радянської пропаганди, яка створювала героїв та авторитетів з ворожих для України культурних та військово-політичних діячів [1]. Цей процес в СРСР відбувався синхронно із русифікацією, репресіями та утисками української наукової та культурної інтелігенції [2]. За часи радянської влади було зроблено достатньо для того, щоб українська ідентичність почала асоціюватись із бар'єром для професійного розвитку, адже наукові дослідження, надання вищої освіти та державне управління починаючи з 1930-х здійснювались практично повністю російською мовою. Наслідком такої політики стало виховання у значної частини українців відчуження від власної мови та культури, і поширення стереотипу, що мистецтво, яке ідентифікується як українське, ніби-то автоматично є провінційним, архаїчним або недостатньо професійним. Створення негативного іміджу українській культурі формувало і відповідну історичну пам'ять, в якій осідали вигідні радянській владі міфи про вождів, революціонерів та комунізм.

В Україні критичне викриття цих міфів почалося тільки після розвалу СРСР, та розсекречення архівів про радянські злочини.

З цього часу стало можливим говорити та писати всю правду про червоний терор, сталінські репресії, Голодомор, феномен українського авангарду та «розстріляне відродження».

Свобода слова змінила ментальність українського суспільства та сформувала в ньому запит на критичне переосмислення епохальних суспільних трансформацій та проблем історичної пам'яті. Відповідно в мистецтві почали з'являтися твори, в яких з одного боку розкривається травматичне тоталітарне минуле, з іншого невлаштоване та хаотичне сьогодення.

В цьому контексті серед ранніх прикладів таких творів «Колективне червоне», «Донбас шоколад» А. Савадова, «Історія хвороби» Б. Михайлова, «Ленін» О. Ройтбурда, «Білка та стрілка», «Роксолана» О. Тістола, «Штірліц і мавпочка» О. Гнилицького, «Молочні сосиски» В. Цаголова. Ці твори свідчать про безповоротну деконструкцію колоніальних та комуністичних міфів, спроби осмислити минуле без радянських стереотипів та заборон, які впливали на поведінку та мислення людей.

Помаранчева революція 2004 року засвідчила про те, що суспільство поступово відходить від пострадянського стану і близько половини українців розділяє цінності демократичних країн ЄС. Однак навіть після 2004 в Україні ще продовжувала існувати проросійська Комуністична партія України, яка хоч і не мала більшості, але була присутньою у Верховній раді, та мала потенційну можливість в подальшому повернути собі всі важелі влади.

Після Помаранчевої революції художники сучасного мистецтва починають критикувати та розкривати більш широке коло суспільних проблем. У фокусі уваги загальне зниження культурного рівня суспільства, в якому домінують переважно малоосвічені особи із кримінальними зв'язками. Окрім жаги до грошей та дешевих задоволень їхньою особливістю є любов до кічу, російськомовного шансону та ностальгія за радянськими часами. Цю проблематику досить сатирично зображають твори митців проекту «Жлоб арт» Союзу вольних художників (СВХ), співзасновниками якого є актор, письменник та культурний діяч Антін Мухарський та художник І. Семесюк. У виставках «Жлоб арту» брали участь також О. Манн, А. Єрмоленко, Н. Мурашкіна, Р. Мінін, І. Перекліта, С. Мезенцев, С. Коляда та ін.

У роботі «Пан на районі» І. Семесюк користуючись графічними атрибутами, які притаманні парадним портретам представників української шляхти XVII — XVIII ст. гротескно зображає звичайного вуличного хулігана. Таким чином автор сатирично натякає на те, що місце інтелектуальної та політичної еліти посіли люмпенізовані особи, адже стати політично впливовим авторитетом в пострадянських реаліях можливо тільки маючи кримінальну харизму, а от шляхетність та лицарський дух, якщо навіть у когось і лишились, то обставини спонукають поховати їх в собі на вічно. На це в картині недвозначно вказують козацькі могильні хрести із відповідними написами. Тему люмпенізації І. Семесюк продовжив і в своїй літературній творчості «Еволюція або смерть. Пригоди Павіана Томаса» та «Фаршрутка».

Якщо Семесюк викриває потворну міфологізацію кримінальних авторитетів та хуліганів, яка домінує в постколоніальному суспільстві, то Манн показує що суспільство сповнено світоглядних пострадянських монстрів, яких практично неможливо виправити і залишається тільки сатирично знущатися з їх безглуздої ірраціональної поведінки, яка по колу породжує страждання та злидні. В своєму проекті «Zombie Land» він демонструє інфернальний світ варварства, садизму та деспотизму, в якому виживають тільки найбільш монструозні персонажі.

«Жлоб арт» спочатку існував як мистецький проект, а з часом його стали сприймати вже як мистецький напрям, найбільш активна фаза якого тривала від середини 2000-х до початку 2010-х. У 2013 вийшла книжка «Жлобологія» з коментарями відомих митців письменників та мистецтвознавців зокрема Ю. Андруховича, С. Жадана, Л. Подерв'янського, А. Кузьменко (Скрябін), О. Соловйова, С. Волязловського та багатьох інших. Під час Революції гідності І. Семесюк та О. Манн стали організаторами культурного життя в Мистецькому барбакані, що був тимчасовою спорудою просто неба на Хрещатику поряд із наметами протестувальників. Мистецькі засоби «Жлоб арту» мають багато спільних рис із книжковою графікою та коміксами і саме завдяки цьому їхня творчість сприймається як візуальний супровід напів-міфічних історій, або сюжетів літературних творів. Окреме місце в осмисленні кічу та пострадянської люмпенізації суспільства належить С. Волязловському та його «шансон-арту». Його графічні панно нагадують татуажну графіку, в якій змішалися комуністичні, російсько-

імперські та кримінальні символи. В такий спосіб автор розкриває інфернальний світ кросскультурного середовища півдня України, в якому йому довелося зростати. С. Волязловський сатирично осмислює ментальний портрет люмпена, в якого замість історичної пам'яті тільки хаотичні фрагменти різних ідеологічних та субкультурних наративів, які він поєднує в спонтанній міфотворчості.

Інший підхід до історичної пам'яті та деколонізації демонструють колективні проекти пов'язаних між собою груп РЕП [3] та Худрада [4]. На відміну від художників СВХ, які за допомогою сатири прагнуть залучити широку аудиторію в творчий процес подолання люмпенізації, РЕП та Худрада намагаються всіма силами створити замкнуту елітарну спільноту ізольовану не тільки від люмпенів, а і загалом від локального культурного середовища. В такий спосіб вони хочуть захистити себе від токсичного деінтелектуалізуючого впливу популярної культури та культивувати в собі тільки вишукане естетичне сприйняття.

В окремих випадках така стратегія може бути продуктивною для зміцнення субкультур, які прагнуть підвищення рівня ерудиції та стандартів критичного мислення, однак в той же час вона створює ґрунт для процвітання псевдоелітарного снобізму.

Своє натхнення РЕП та Худрада черпають в концептуалізмі та акціонізмі. Серед проектів, в яких найбільш яскраво висвітлена проблематика люмпенізації та варварства варто назвати «Євроремонт» РЕПу та «Референдум щодо виходу зі складу людства» Худради. Значна частина їхніх проектів розраховані переважно для внутрішнього глядача, який вже є членом їх спільноти допомагає їй або хоче до неї приєднатися. Водночас в індивідуальній творчості членів групи РЕП критика регресивних суспільних та політичних явищ має більш інклюзивний щодо глядачів характер, наприклад, «Тріщина дружби» В. Кузнєцова, «Пам'ятник пам'ятнику» Ж. Кадирової, «Містечковий привіт» К. Гнилицької та «Країна чудес» Л. Хоменко.

Революція гідності 2013-2014 та початок російсько-української війни стали новим рубіконом для української історії. Під час революції відбувся так званий ленінопад, коли за кілька місяців було демонтовано або зруйновано пам'ятники Леніну та іншим комуністичним діячам, а також розпочато процес перейменування вулиць. На початковому етапі методи декомунізації не були жодним чином юридично унормовані, що стало зручним прикриттям для корумпованих схем знищення монументального мистецтва та архітектури радянських часів без жодних громадських обговорень.

Ці події викликали самоорганізовану ініціативу ДЕ НЕ ДЕ [5], яка спрямована на захист історичних та культурних пам'яток від хаотичного знищення. Особлива увага учасників ініціативи сфокусована на збереженні архітектури і монументального мистецтва модернізму 1960-1980-х років, митці якого ризикуючи здоров'ям та життям виборювали у радянських бюрократів своє право на відхід від канонів соцреалізму [6]. У 2016 році ініціатива започаткувала проект «Музей відкрито на ремонт», мета якого допомогти краєзнавчим музеям реорганізуватися та оновити принципи побудови своїх експозицій.

Тема насилля та травм у різний спосіб формулюється у творчості В. Ралко, В. Сидоренка та В. Цаголова. Серії «Київський щоденник» та «Львівський щоденник» В. Ралко складаються з малюнків, в яких авторка за допомогою алегорій та символів зображає криваву боротьбу України проти російського культурно-політичного вторгнення, яка запалилась знов в епіцентрі революції та продовжилася на війні.

Україна в її «Львівському альбомі» часто постає в образі оголеної жінки зі слідами тортур, якій доводиться як у жахливому сюрреалістичному сні боротися із монстрами: двохголовим орлом, вовком або мерцем, які уособлюють російську агресію. Цим творам притаманна манера, яка має багато спільного із середньовічними алхімічними малюнками. В даному разі художня міфологізація є способом точно описати сутність складних екзистенційних переживань від болі втрат до ірраціональної сміливості.

Значна частина картин В. Цаголова присвячено сучасному варварству. Його живопис нагадує стоп-кадри бойовиків або трилерів, в яких зображені моменти морального або фізичного насилля в обставинах характерних для російського кримінального світу. В серіях «Бандитська сутичка», «Службовий роман», «Мандрівна куля» автор користуючись засобами кіносценографії показує «дикий капіталізм», в якому співіснує невігластво посткомуністичних люмпенів із матеріальною культурою західного світу: офісна техніка, коштовні іноземні машини, бізнес-центри.

В. Сидоренко з середини 1990-х працює над темою транзитивної особистості, якій довелося пережити особистісні та епохальні трансформації. У «Амнезії» персонаж, з яким він працює постає вписаним у колоніальний контекст, у «Жорнах часу», цей контекст вже руйнується, а в «Інверсії егоцентризму» він постає на майже порожньому тлі, що символізує розрив із колишнім звичним йому образом життя. Автор у своїх проектах спонукає замислитись над екзистенційним досвідом переходу у нове та невідоме, що змушує докорінно переглядати свої звички та образ мислення. Такі роздуми йому навіяли як особистий досвід, так і загалом історія України, в якій безліч прикладів втручання тоталітарних держав у особисте життя громадян, через репресії депортації народів, пошук ворогів, перетворення людей на робочу силу або живу масу, яка не має ні історичної пам'яті, ні критичного мислення.

Учасники групи Punkoptikum [7] звертають увагу глядачів на деструктивні суспільні явища через створення образів сюрреалістичної антиутопії. Їх твори ніби візуалізують параноїдальні марення про схиблене дегуманізоване суспільство, в якому процвітає пропаганда, мілітаризм та форсування техногенних експериментів, а життя та переживання конкретних людей нічого не варті. В такий спосіб автори хочуть показати, що люмпенізована масова свідомість не має жодного імунітету від фейкових новин і тому піддається постійному «промиванню мізків» з боку тоталітарних груп, партій та сект. Матеріалом для створення антиутопічних образів є фото та відео документи, в яких зафіксоване суспільне життя, пропаганда та соціальні експерименти тоталітарних та псевдо-демократичних режимів. Знаковими в їх творчості є проекти: «Хроніки майбутніх рас» В. Бондеро, «Великий Інший» Ю. Сивирина та «Клінічна картина» А. Сидоренка.

Деколонізація є однією з проблематик, яка набула значної актуальності в українському сучасному мистецтві 2010-х — початку 2020-х років. В творчості митців вона розкривається у різному вигляді: від сатиричного викриття та іронічної антиутопії до концептуального мінімалізму та напів-містичних інсайтів. Візуальний матеріал для їх вивчення досить великий, однак маємо констатувати, що наразі критика наслідків кремлівської політики культурної асиміляції в Україні сьогодні переважно спирається на історію української культури XX ст. Тому зберігається значна потреба у розширені дослідницького поля і появі нових фундаментальних праць, в яких буде комплексно вивчено також і значення деколонізації для митців сучасного мистецтва України.

Посилання:

1. В. Ленін, Й. Сталін, С. Косіор, Ф. Дзержинський, П. Постишев та багато інших
2. Див. «розстріляне відродження».
3. РЕП — Революційний експериментальний простір, група заснована у 2004 р., учасники: М. Кадан, К. Гнилицька, Л. Хоменко, Ж. Кадирова, В. Кузнєцов, Л. Наконечна.
4. Худрада — заснована у 2008 р., учасники: Катерина Бадянова, Євгенія Бєлорусець, Олександр Бурлака, Анна Звягінцева, Юрій Кручак, Юлія Костерєва, Нікіта Кадан, Анна Лазар, Василь Лозинський, Лада Наконечна, Антон Смірнов, Наталя Чермалих, Леся Хоменко.
5. ДЕ НЕ ДЕ — ініціатива утворилася у 2015 р., учасники: Є. Моляр, Л. Марущак, Д. Косміна та інш.
6. Зокрема, була вбита А. Горська, піддавались утискам та цезурі А. Рибачук, В. Мельниченко, М. Стороженко та інші митці шістдесятники.
7. Punkoptikum — мистецька група, заснована у 2018 р., учасники: В. Бондаренко, Ю. Сивирин, А. Сидоренко.

СОКОЛ Діана Романівна
аспірантка, ХДАДМ (м. Харків Україна)
e-mail: poltawasokol@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0694-4873

УКРАЇНСЬКІЙ ВЕРТЕП ЯК ПРОДУКТ МИСТЕЦТВА В КУЛЬТУРІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДОБИ

Вертепна традиція одна з найяскравіших та багатогранних, яка поєднує — слово, музику, костюм, декорації, а найголовніше духовність та звичайне життя людей у історії та звичаях.

Вертепна традиція завдяки своїй давності неодноразова потерпала від забуття, втрати актуальності. Цьому є пояснення та певні причини. Це пов'язано з переслідування української мови та культури протягом тривалого часу. Відновлення української культури та традицій є невід'ємною частиною відбудови, оновлення української культури та традицій; адаптації їх до сприйняття глядача, що сформувався у інформаційну добу.

Оскільки Український вертеп є архаїчним мистецьким продуктом завдяки давності свого походження, тому для збереження цієї стародавньої виключно української традиції, у XXI столітті він повинен зазнати суттєвих змін у реалізації не тільки «профанної» його частини, світської, яка піддається адаптації та трансформації в умовах сучасного інформаційного світу у міській та сільській культурі, які в наш час мало чим вирізняться між собою.

Адаптації піддаються стародавні тексти вертепу, постановки вертепів за для сприйняття їх сучасним глядачем. Для цього конче потрібні професіонали не тільки у виконанні вертепу фольклорними театральними колективами, але й драматурги, знавці філологи, етнографи, культурологи, мистецтвознавці, музиканти.

За думкою Й. Федаса вертеп ніколи не піддавався актуалізації [1], бо, на нашу думку, не було такої різкої різниці між сучасним та минулим життям, такого цивілізаційного порогу між сторіччями — культурної та цивілізаційної різниці у житті українців минулого та сучасних українців. І це особливо виявляється у наш час бурхливих змін: революцій та антиколоніальної війни, переорієнтації України на західні цінності, тобто повернення до себе, до своєї ідентичності. Правди ні де діти, що цінності свободи, права власності та права людини, особливого ставлення до людини як до особистості, не «сакралізація» політичних авторитетів, українцям було притаманне завжди.

Євангельська, сакральна частина вертепу, як й усі вічні цінності залишається незмінною за своєю суттю — перемога добра над злом. А от реалізація її може бути іншою, бо за покликом часу з'являється Новий Ірод (зрозуміло хто), нові чорти (знов зрозуміло), а також й нові Ангели Світу, воїни Христові у людській подобі, й жінки й чоловіки різних національностей, що взаємодіють між собою, які ведуть боротьбу зі злом та перемагають. Все залежить лише від змістовності текстового матеріалу, майстерності драматургії, музичного оформлення та костюмів. Тобто якості мистецького продукту.

Вертеп як мистецький продукт це коли відірвана від свого коріння традиція перетворюється на професійну діяльність у середовищі фольклорних колективів, що

займаються цим професійно: театральній постанови вертепу у театрі та опері, позбавляється традиції імпровізації.

Трансформація вертепної традиції може випробовуватися під час проведення фестивалів вертепу задля перевірки сприйняття цього мистецького продукту якомога більшою глядацькою аудиторією. Таким чином можливо відновити, відродити та зберегти традицію українського вертепу. У фестивалі є змагання, оцінки журі професійний рівень виконання

ЛІТЕРАТУРА

1. Федас Й. Феномен українського вертепу, Етнічна історія народів Європи, 2002., Вип. 13., С. 34–37.

СОКОЛ Олександр Вікторович
професор кафедри теорії музики і композиції ОНМА ім. А. В. Нежданової, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії наук вищої освіти України

ПОНЯТТЯ ЛЮБОВІ В ПСИХОЛОГІЧНОМУ ОБРАЗІ СВІТУ, В ГУМАНІЗМІ І МИСТЕЦТВІ

Розглядаючи поняття «гуманізму» в науці, філософії, релігії та мистецтві, ми знайшли його ґрунтовне визначення у Марка Тулія Цицерона, яке найбільше підходить до сфери мистецтва. За його визначенням «Гуманізм — вищий культурний і моральний розвиток людських здібностей в естетично закінчену форму, у поєднанні з м'якістю та людяністю» [3].

У висловлюванні Цицерона вражає те, що людські здібності повинні мати естетично закінчену форму. Все, про що людина мислить, як говорить, спілкується, ходить, творить… — все повинно бути прекрасним, доведеним до рівня естетизму, краси, мистецтва, а його поведінка — до найтоншого артистизму, м'якості і людяності! І далі ми будемо обґрунтовувати необхідність введення до визначення гуманізму поняття «любові».

У всіх нас є духовний світ, і можна спробувати відтворити картину душі кожної людини, виходячи з її ставлення до світу і до самої себе, враховуючи гуманістичні та антигуманістичні елементи її свідомості («антигуманізм» — суспільний рух, що протиставляється гуманізму» [1]).

У душі у нас є елементи стосунків до життя — буденні та антибуденні. Що це означає? У звичайному, щоденному житті ми щось любимо, а щось не любимо; щось приймаємо, а щось заперечуємо; хтось бореться та воює «за», а хтось бореться і воює «проти»; хтось щось любить, а хтось — ненавидить. Ця буденна і антибуденна свідомість є у багатьох з нас у душі. Це частина нашого психологічного образу світу, який відбивається на нашому способі життя.

Друга гуманістична і антигуманістична пара — це міфологічний образ світу та антиміфологічний. Існують релігії, культи, обряди, міфології, перекази, оповіді, але позитивне чи негативне відношення до них — справа переваги їх прийняття чи заперечення у тієї чи іншої людини.

Існує також естетична і антиестетична свідомість, де естетична — дбає про прекрасне, а антиестетична — про противне прекрасному. І нарешті, є науковий та антинауковий образи світу: науковий — істинні, відповідні практиці поняття, категорії, умовиводи, а антинауковий — їхнє спотворення та використання у негативних цілях. Крім названих психологічних образів світу є ще екзистенційний образ світу (просто життєве існування без обґрунтованого, певного, свідомо обраного образу) та нульовий, вакуумний (типу медитації).

Тепер розглянемо поняття «любові» у відношенні до всього психологічного образу світу — і до його гуманістичних та антигуманістичних сфер. Перш за все, приведемо загальне визначення любові. «Любов — почуття, властиве людині, глибока прихильність і спрямованість до іншої людини або об'єкта, почуття глибокої симпатії» [7]. Торкнувшись теми щастя і любові, ми в жодному разі не обійдемо стороною Євангеліє, адже дві найголовніші заповіді свідчать: «Господь Бог наш є

Господь єдиний; і полюби Господа Бога твого всім серцем твоїм, і всією душею твоєю, і всім розумінням твоїм, і всією фортецею твоєю», — ось перша заповідь! Друга, подібна до неї: «Полюби ближнього твого, як самого себе» [5]. Важливіших за ці, заповідей немає.

Додаймо також, що центром ідеології багатьох філософів і мудрих є любов. Разом з цим, поняття любові не обходиться без парадоксального гуманізму і навіть надгуманізму. Підтвердженням чого є рядки Євангелія: «Любіть ворогів ваших, робіть добро тим, хто ненавидить вас, благословляйте тих, хто проклинає вас, і моліться за тих, що ображають і гонять вас» [5, с. 140-141]. Сенс, на якому грунтуються ці рядки, переходить межу гуманізму і перевтілюється в надгуманізм. Отже, поняття любові має парадокси, вона не є логічною і постійною одиницею. Вона залежить від СИТУАЦІЇ СВІТУ: в одній ситуації є місце зверхгуманізму, в іншій ситуації — гуманізму, а інша ситуація може і зовсім виключати ці поняття. У цьому сенсі показовим є вчення даосизму [4]. Даосизм — це китайська релігія і філософія, в основі якої лежить вчення про «дао» — шлях досягнення гармонії. На першому місці серед скарбів життя у даосизмі стоїть любов:

«Є у мене три скарби, я дбайливо їх зберігаю. Перше — це любов, Друге — ощадливість. Третє — небажання бути першим у світі» (4, с. 323). Дао — це шлях Неба і Землі — Небесний шлях, по якому ми всі йдемо. Людина, яка осягнула Дао, іменується досконало мудрою, адже його ідеологія передбачає: добрим людям відповідати добром, і недобрим людям теж відповідати добром — саме і тільки так народжується справжня доброта.

Виходить, що від світського, ренесансного і міфологічного, від усіх видів гуманізму ми можемо взяти найкраще, те, що потрібно для нинішньої ситуації в світі: стану природи, соціуму і загального мислення.

У першому посланні до Коринфіян святого апостола Павла сказано: «Якщо я говорю мовами людськими і ангельськими, а любові не маю, то я — мідь дзвінка або кімвал звучащий. Якщо маю дар пророцтва, і знаю всі таємниці, і маю всяке пізнання і всю віру, так, що можу і гори переставляти, а не маю любові, — то я ніщо…» [2, с. 125]. У цих посланнях ми чітко бачимо, що немає нічого вищого і важливішого, ніж любов.

Дивовижна картина постає перед нами, коли ми представляємо перед собою національну картину почуттів, емоцій, переживань, всіх понять психологічного образу світу всього народу. У цьому ракурсі прабатьком нашої національної самосвідомості та інтелектуального відродження народу України я б назвав «Кобзар» Тараса Григоровича Шевченка (9). Вражає нашу уяву те, що на першому місці за кількістю звуковиражень у Тараса Григоровича Шевченка стоїть поняття «плакати» (у даному понятті ми об'єднали поняття «плакати» і «ридати»), а на другому місці — «співати»! Якщо перше слово згадується в творі більше чотирьохсот разів, то друге — більше двохсот. Третє за чисельністю повторень слово в "Кобзарі» — «молитва», далі — «розмова», «сміх», і нарешті, "крик". Я проаналізував усі звуко-інтонаційні прояви в "Кобзарі". З них народжується своєрідна національна інтонаційно-художня буденно-міфологічна і естетична симфонія. Але головна думка, узагальнююча у «Кобзарі» — думка про любов, подібну до якої ми не знайдемо у висловлюваннях других великих мислителів, поетів, мудреців світу: «Я так її, я так люблю мою Україну убогу, що проклену Самого Бога, за неї душу погублю» [9, с. 333]. І все-таки найвища оптимістична думка всієї «інтонаційної симфонії» полягає в тому, що «Кобзар» ще й

дивно закінчується: «Дніпро, Україну згадаєм. Веселі селища в гаях, могили-гори на степах — і веселенько заспіваєм» [9, с. 567].

Як ми бачимо, цей заключний вірш, в якому коротко, символічно позначений весь духовний контекст Кобзаря, виражає прагненням поета до благополуччя, миру і щастя — це те, чого Великий Кобзар бажав нашому народові, і чого ми бажаємо нам усім!

На завершення нашої доповіді зробимо додаткове уточнення до визначення гуманізму давньоримського політика та філософа Цицерона: У визначення нами введено поняття «любові», яке визначить дійсно «вищий розвиток людських здібностей»: Гуманізм — вищий культурний і моральний розвиток людських здібностей в естетично закінчену форму, у поєднанні з людяністю і любов'ю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антигуманизм. ru.wiktionary.org › wiki › антигуманизм — общественное движение, противопоставляемое гуманизму.
2. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. Одесса, 2015. 1383 с.
3. ГУМАНИЗМ — ВИКИПЕДИЯ. ru.wikipedia. org › wiki › Гуманизм.
4. Дао-Де Цзин, Ле-цзы, Гуань-Цзы; Даосские каноны /Перевод, вст. ст., комм. В. В. Малявина. М.: «Издательство Астрель»; «Издательство АСТ», 2002, 542 с.; ил.
5. Евангелие от Матфея 16:24 — Мф 16:24 bible.by › verse.
6. Евангелие от Марка 12:29 — Мк 12:29 bible.by › verse.
7. Любовь — Википедия. ru.wikipedia.org › wiki › Любовь.
8. Святое Евангелие Господа Нашего Иисуса Христа. Свердловск: Уральский рабочий, 1991. 253 с.
9. Тарас Шевченко. Кобзар. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1980.

СОКОЛЮК Оксана Василівна
аспірантка ХДАДМ
(наук. кер. Алфьорова З. І., доктор мистецтвознавства,
професор, завідувачка кафедри методології крос-культурних практик ХДАДМ)
https://orcid.org/0000-0002-0081- 056X

УРОДЖЕНЦІ СУМЩИНИ ЯК ТВОРЦІ НОВОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА (ПЕРША ТРЕТИНА XX СТ.)

Період першої третини XX ст. — це унікальна доба в розвитку українського національного мистецтва, коли воно виходило з колоніального стану, спрямовуючи свої зусилля на входження у світовий художній процес. Цьому, безумовно, сприяло відкриття у грудні 1917 року Української академії мистецтва в Києві як першого вищого мистецького навчального закладу в Україні, що стало подією епохального значення для подальшого розвитку національного мистецтва. Звертає на себе увагу той факт, що серед восьми фундаторів академії троє були уродженцями Сумщини. Кожний з цих видатних творчих особистостей зробив свій неповторний, унікальний внесок у розбудову нової української художньої культури.

Перший з них — Василь Кричевський (10.01.1873 — 15.11. 1952), який народився в с. Ворожба на Сумщині, де проходило його дитинство, осторонь від урбаністичних нашарувань в культурі Харкова, куди він переїхав на навчання ще підлітком. Високу школу професійного навчання він проходив шляхом виконання практичних завдань в архітектурних бюро видатних харківських зодчих — С. та І. Загоскіних і О. Бекетова. А зближення з кращим цвітом харківської творчої інтелігенції (мистцями С. Васильквским, М. Ткаченком, вченим-етнографом М. Сумцовим, який зацікавив допитливого вихідця із Сумщини своїми дослідженнями у сфері народного мистецтва та козацької доби, а також контакти з істориком Д. Багалієм й іншими діячами культури Харкова) стало серйозним поштовхом у зміцненні українського менталітету Василя Кричевського, закладеного ще в дитинстві в глибині сільського життя Сумщини. 1903 року, В. Кричевський, не маючи академічної освіти, став переможцем конкурсу на проєкт спорудження будівлі Полтавського земства і засновником стилю «українського модерну», тобто національного варіанту загальноєвропейського стилю, тісно пов'язаного з національними коренями українського народу.

Цей зв'язок не переривався і з подальшим переїздом В. Кричевського до Києва, де він увійшов до кола проукраїнської творчої інтелігенції (творець українського театру М. Садовський, видатні колекціонери-меценати Б. і В. Ханенки, історик українського мистецтва Д. Щербаківський, видатний громадський діяч і голова Центральної Ради УНР М. Грушевський тощо). Як мистець В. Кричевський бере активну участь в діяльності УНР, створює державні символи молодої української держави, входить до складу фундаторів Української академії мистецтва. Видатний дослідник історії українського мистецтва С. Таранушенко вважав, що В. Кричевський відродив національний стиль в українській графіці [3, с. 185].

У той час як Василь Кричевський вже став переможцем конкурсу на проєкт будівлі Полтавського земства, побудованого в стилі «українського модерну», його молодший брат Федір Кричевський (10.05.1879 — 20.07.1947) — уродженець м.

Лебедина, що неподалік від Ворожби на Сумщині, ще навчався в Санкт-Петербурзькій академії мистецтв. Його програмною, тобто випускною роботою, стала картина «Наречена» (1910) на тему з українського народного життя та його традицій. Він не опинився осторонь новітніх віянь в мистецтві, якими на той час були засади модерну. Але, на відміну від свого старшого брата, опирався вже не народностильові витоки, бо це суперечило академічній естетиці. Він не міг повністю відійти від академічних принципів, і його підхід скоріше свідчив про дотримання «етнографічної» лінії, що займала своє місце в мистецтві того періоду. Але, коли після закінчення навчання в Санкт-Петербурзькій академії він побував за кордоном і відвідав Мюнхен як визначний європейський мистецький центр, де ставлення до нового стилю, що поширювався Європою, було прямо протилежним тому, що відбувалося в російському вищому навчальному закладі — єдиному на всю величезну імперію, в творчості Ф.Кричевського відбулися досить помітні зміни убік європейського контексту. Про це свідчить його «Біатриче» (1911), що викликає асоціації з «Флорою» (1900-і рр.) А. Бьокліна.

На відміну від свого старшого брата з його універсальністю в мистецькій діяльності Ф. Кричевський присвятив себе станковій творчості. Ставши одним з фундаторів УАМ, він зосередився на українській тематиці і продовжував пошуки в намаганні проникнути в саму сутність модерну, орієнтуючись на європейський вектор. Його триптих «Життя» (1925 — 1927) , виявляючи зв'язок з образною системою австрійця Г.Клімта, разом з тим своєю умовністю, красою ритмічного ладу демонструє і власні знахідки українського мистця (зокрема, з огляду на символіку кольору), і прагнення до входження в європейський контекст. В подальшій творчості Ф. Кричевський продовжує рухатись у напрямі перетворення модерну в Україні у станковому живописі в національний варіант загальноєвропейського стилю. Однак із запровадженням обов'язкового для всіх діячів культури в колишньому СРСР соціалістичного реалізму в творчості мистця починають простежуватись збої, риси регресу. Академік П. О. Білецький з цього приводу зазначив: «Коли художник відійшов від модерну, нічого видатного він вже не створив (хіба що сумні та прозаїчні «Веселі доярки» [1, с. 9].

Таких різних, однак одних з найвизначніших мистців доби українського розстріляного відродження 1920-х–початку 1930-х рр., якими були брати з Сумщини Василь і Федір Кричевські, спіткала та ж сама гірка доля, як і багатьох їхніх співвітчизників, знищуваних сталінською репресивною машиною. Правда, була розстань у часі. Архітектор, живописець, графік, художник театру і кіно, майстер декоративно-прикладного мистецтва (створював композиції для вишивки, орнаментальні мотиви для тканин, пройшовши еволюцію від модерну до конструктивізму [2, с. 156, 169, 171]), В. Кричевський вимушений був стати політичним емігрантом, опинившись у Венесуелі. Для його молодшого брата Ф.Кричевського спроба емігрувати завершилась невдачею і, позбавлений будь-яких прав, а головне брати участь в художньому житті України, мистець завчасно пішов з життя. За радянських часів їхні імена по суті були викреслені з історії українського мистецтва.

До Сумського регіону нині відноситься і Глухів, де на хуторі Нарбутівка народився ще один із засновників УАМ — Георгій Нарбут (25.02.1886 — 23.05.1920). Як і Василь Кричевський, він не мав академічної освіти і здобував професійні знання шляхом виконання практичних замовлень в майстерні І. Білібіна в Санкт-Петербурзі. Свою роль відіграло і перебування в Мюнхені, вивчення старовинної німецької

гравюри і безпосереднє знайомство з югендстилем і взагалі проявами нового стилю в Європі. Як тільки було проголошено незалежність УНР, Георгій Нарбут, для якого його рідний край залишався святим місцем, переїжджає в Київ. Його орієнтація на козацьке бароко складала одну з особливостей свого варіанту стилю модерн в мистецтві національної української графіки. Він став одним з найяскравіших представників цього стилю в загальноєвропейському масштабі. На жаль, надто рано пішов з життя.

Як бачимо, український менталітет всіх трьох уродженців Сумщини, які стали видатними представниками українського варіанту стилю модерн, часто наближеного до найновіших його досягнень загальноєвропейського масштабу, формувався в українській глибинці, де народна культура, звичаї міцно дотримувались традицій, що складалися упродовж століть.

Список літератури:

1. Білецький П. О. Модерн в українському живописі. Українське мистецтво та архітектура кінця XIX — початку XX ст. Київ: Наукова думка, 2000. С. 7 — 9.
2. Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в Україні : ІМФЕ ім.. М. Рильського. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с.: іл.
3. Таранушенко С. А. Василь Кричевський. Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918 — 1932. Харків: Видавець Савчук О. О., 2011 С. 182– 188.

ТИШКО Сергій Віталійович
член-кореспондент Академії мистецтв України,
доктор мистецтвознавства, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського

НА ПІВДЕНЬ ВІД АЛЬП: ВПЛИВ КЛІМАТИЧНИХ УМОВ ІТАЛІЇ НА ТВОРЧУ ДІЯЛЬНІСТЬ МИТЦІВ У XIX СТОЛІТТІ

1. Подолання Альпійського хребта з півночі, з боку Швейцарії, німецьких держав (до об'єднання країни), Австрії або Франції, на південь, в напрямку Мілана, Туріна або Венеції, було важливою подією в побутовому житті та у творчих біографіях багатьох митців та діячів культури XIX століття. Ось лише деякі з них, хто передав враження від власної альпійської епопеї в прозі або у віршах: англійський поет В. Вордсворт, американська поетеса Е. Дікінсон, італійський видавець Д. Рікорді, публіцист В. Боткін та безліч музикантів, скульпторів, живописців та архітекторів з найрізноманітніших країн. Це масове просування європейських митців на Південь (і в зворотному напрямку) потребує принципово нових наукових підходів. Тому доповідь ґрунтується на розробленому автором та застосованому їм у власних монографіях та статтях методі культурологічного коментаря текстів митців.

2. Тогочасні путівники Мюррея, Валарді, Гандіні, Ромеджалі та ін. містять унікальні відомості про цей шлях — про природні красоти та культурні пам'ятки та про небезпечності, що чекали на мандрівників, про відстані між населеними пунктами, тощо. А іноді у відповідних старовинних довідниках можливо знайти й адекватні тогочасні розклади руху диліжансів крізь Альпи. Все це, безумовно, уточнює хронологію та маршрути перебування в Італії діячів культури.

3. Шляхи крізь альпійські кручі — Симплонський, Стельвіо (або Штільфський, Stilfser Joch) перевали, тощо — у першій половині століття виявлялися досить складними і займали певний час, вимушували путників деяку частину шляху навіть проходити пішки бо на мулах, долаючи холод (навіть влітку!) та запаморочливі прірви та урвища. Дійсно, на це витрачалося багато сил. Час у дорозі дилижансом, наприклад, від Женеви до Мілану складав біля трьох діб, а від австрійського Інсбрука до Мілану важкою гірською дорогою, навіть надшвидкою для тих часів кур'єрською поштою — ніяк не менше як 5 діб. Взагалі ж дослідження транспортних систем тогочасної Італії — пароходного сполучення, руху діліжансів — дозволяє уточнити хронологію перебування у цій країні, наприклад, Ф. Мендельсона-Бартольді.

4. А ось деякі митці, як їм вважалося, щасливо минали важкого шляху крізь перевали, навідуючись до Мілану з Генуї, тобто обираючи морський шлях з Марселю до Генуї, і лише потім по суші, але без гірських пригод, досягаючи столиці Ломбардо-Венеційського королівства. Так, до речи, поступив Ф. Мендельсон-Бартольді у липні 1831 року. Але багатьох тягнуло в гори солодке для романтиків почуття небезпеки та прагнення нових екзотичних пригод та відчуттів. Чи не звідси виникли, наприклад, деякі сюжетні та музичні мотиви творів романтиків?

5. З гірських вершин відкривалися чудові краєвиди не тільки внизину, на італійські міста і передмістя, але й догори, на небо, яке тут здавалося ближчим. Можливо, це враження могло слугувати композиторам стимулом для зльотів вверх по теситурі з несподіваним уходом в тишу, на піанісімо, притаманних музиці Верді або Вагнера. Особливо вражала панорама Мілана — спрямовані вгору кружевні

шпілі знаменитого собора, оточеного лабіринтом вузьких вулочок. І у зворотньому напрямку: величезний краєвид снігових альпійських вершин, який мандрівники мали споглядати з башт місцевих соборів.

6. В Італію прямували за теплом. За Альпійськими перевалами знаходилося бажане романтикам — здебільшого людям не самого міцного здоров'я — місце рекреації, відпочинку, заспокоєння та творчості, своєрідний європейський "полюс тепла". Але іноді, особливо взимку або восени, північ Італії розчаровував їх холодом: адже відомо, що міланські зими в цьому сенсі неприємні. Тоді залишаловя топити каміни, або скористатися калорифером, що "мімозні" митці охоче робили. І все ж кліматичний контраст при переході через Альпи відчувався досить гостро.

7. Альпійський шлях на південь, охоплюючи теплом при досягненні його мети, відкривав мандрівникам скарбниці культури країни Данте та Мікеланджело. Таким чином, культурний і кліматичний фактори діяли сумісно, немов в дусі вчення Іпполіта Тена, викладеного у "Філософії мистецтва". Вони підштовхували один одного, відчиняючи європейським митцям шляхи до культурного простору, який до цього існував тільки у мріях і снах (згадаймо про одиноку ялину у знаменитому вірші Гейне). У свою чергу, такий сінергізм викликав до життя безліч шедеврів світоіої культури, заради яких можна було сміливо долати всі труднощі та небезпеки альпійських перевалів.

УСПЕНСЬКА Ольга Юріївна,
викладач КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого,
uspenska@ukr.net
https://orcid.org/0000-0003-0493-5869

ВИЩА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА УКРАЇНИ: АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ ДОКТОРІВ МИСТЕЦТВА

Актуальність. Нова форма підготовки фахівців творчих мистецьких спеціальностей, а саме ступінь «доктор мистецтва», була введена Законом про освіту (Закон про освіту, 2016) та Постановою Кабінету Міністрів України (Кабінет Міністрів України, 2018). Підготовка доктора мистецтва на третьому освітньо-творчому рівні вимагає розробки освітньо-творчих концепцій для різних спеціальностей та якісних навчальних програм, які забезпечать підготовку кадрів вищої кваліфікації для поповнення професорсько-викладацького складу закладів вищої мистецької освіти, а також для підготовки кадрів вищої виконавської майстерності. Такі розробки стають актуальними, враховуючи законодавчі зміни та сучасні вимоги до якості освіти фахівців.

Мета доповіді. Розглянути аспекти підготовки ступеня «доктор мистецтва» та можливі шляхи їх врахування для забезпечення якісного навчання.

Тезис. Освітньо-творчий рівень доктора мистецтва передбачає виконавську діяльність та науково-педагогічну в галузі мистецтва. Підготовка докторів мистецтва на третьому освітньо-творчому рівні вищої освіти синтезує освітню, професійну теоретичну та педагогічну, творчу мистецьку і дослідницьку складові (Кабінет Міністрів України, 2018). Кожна із означених складових важлива для отримання на цьому рівні загальних та фахових мистецьких умінь та навичок задля забезпечення підготовки кадрів вищої мистецької кваліфікації.

Освітня (гуманітарно-наукова підготовка) забезпечує підвищення науково-освітнього рівня здобувача ступеня доктора мистецтва. До її складу повинні включатися дисципліни, які спрямовані на вивчення сучасних мистецьких концепцій, підвищення професійного, мистецького та наукового теоретичного рівня спеціальності. Це розширяє світогляд здобувача, дає змогу визначитися з темою свого творчого мистецького проекту, яким буде завершено навчання.

Професійна теоретична мистецька підготовка забезпечує поглиблене опанування творчою майстерністю здобувача та дозволить закріпити отримані знання щодо використання сучасних технологій в роботі. До складу професійної мистецької підготовки повинні включатися дисципліни за спеціальністю, які забезпечують поглиблення практичних творчих мистецьких компетентностей, зокрема оволодіння високим рівнем творчої майстерності. До цієї складової також входять дисципліни, націлені на отримання науково-педагогічних компетенцій, що дозволить здійснювати майбутню викладацьку діяльність.

Творча мистецька складова навчання на третьому освітньо-творчому рівні передбачає підготовку творчого мистецького проекту, який, у свою чергу, поєднує дослідницьку та творчу мистецьку складові, що є обов'язковою умовою для успішного виконання програми. Таким чином здобувач ступеня має самостійно, але під керівництвом творчого керівника, створити проект який «повинен бути

позначений художньою цілісністю і концептуальною (змістовною) завершеністю та містити індивідуальне мистецьке бачення образного втілення» (Кабінет Міністрів України, 2018). Також, для демонстрації методичного підходу та навичок, які були використані при створенні мистецького проекту здобувач має провести майстер-клас або тренінгове заняття, яке засвідчить новизну та його творчі здобутки.

Дослідницька складова має бути безпосередньо пов'язана з результатами роботи над творчою мистецькою складовою. Вона узагальнює творчі пошуки під час роботи над творчою складовою, виявляє контекст, засоби виразності, стилі, жанри, інші мистецькі аспекти, узагальнює один з аспектів наукового осмислення майстерності, та творчої роботи. Оформлюється дослідницька складова письмово у встановленому нормативними документами вигляді та обсязі. Дослідницька складова разом з теоретичною та мистецькою підготовкою забезпечує третій освітньо-творчий рівень, необхідний для самостійної дослідницької діяльності у галузі мистецтва.

Висновки. Якісне наповнення вищезазначених складових освітньо-творчих програм з підготовки доктора мистецтва дозволить здобувачеві ступеня набути необхідні компетентності для творчої та викладацької діяльності, для роботи в міжнародних дослідницьких і мистецьких проектах та інституціях на високому сучасному рівні. Осучаснення і вдосконалення в галузі мистецької освіти сприятиме посиленню мистецькоосвітніх зв'язків з країнами Європи та світу.

Посилання.

1. Закон про освіту. Відомості Верховної Ради (ВВР) (2017). № 38-39. Ст. 21.
2. Кабінет Міністрів України. (2018). Постанова № 865. Про затвердження Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні. Відновлено з: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/865-2018-%D0%BF#Text

ХУДЯКОВА Анастасія
аспірантка ХДАДМ (м. Харків, Україна)
(наук. кер. Соколюк Л. Д., доктор мистецтвознавства, професор,
член-кор. НАМУ, професорка кафедри теорії і історії мистецтва ХДАДМ)
https://orcid.org/0000-0002-3648-4401

МУРАЛІСТСЬКИЙ РУХ В УКРАЇНІ ТА ЄВРОПІ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Усвідомлення українцями свого місця серед європейських народів є невід'ємним від тенденцій розвитку світової цивілізації і від того, як світова громадськість сприймає Україну і бачить її майбутнє. Визначення геополітичних інтересів нашої держави потребує врахування як усієї системи глобальних зацікавлень різних країн, так і фактичного розкладу сил — економічних, політичних, військових, ідеологічних, культурних тощо. До часів повномасштабного вторгнення російських окупаційних військ на територію суверенної України українців здебільшого сприймали відповідно до їхніх успіхів на спортивній арені, здобутків у космічній та аграрній галузях, певною мірою через деякі перемоги в різних культурних заходах. На сьогодні ситуація та місце України на міжнародній геополітичній мапі світу кардинально змінилися: наша держава перетворюється на суб'єкт особливо важливого впливу на зовнішні геополітичні процеси.

Незважаючи на те, що, починаючи з 24 лютого 2022 року, коли РФ. через власні імперські амбіції і прагнення до відновлення СРСР, не змогла втамувати власних претензій на гегемонію на пострадянському просторі і вдерлася на українські землі, а велика кількість наших підприємств, освітніх і культурних закладів, мистецьких пам'яток стиралися з обличчя Землі ракетами ворога, однак залишались речі, значно сильніші за ворожі атаки і шалену перевагу у кількості війська і бойової техніки. Це вміння українців самоорганізуватися, їхній патріотизм, жага свободи і прагнення її відстоювати. Не останню роль в умовах цієї гібридної війни відігравало мистецтво українського міцного слова, тепер широко відоме у світі, і українська образотворчість. В її розвитку свій досить значний внесок зробило вуличне мистецтво — сучасні мурали з їхньою патріотичною українською тематикою, що поширювалися світом.

За останні півроку у світі було створено безліч патріотичних муралів, які пов'язує схожа тематика, кольорова гама, зміст. Величезної популярності набув образ українського Президента В. Зеленського, якого часто оспівують іноземні художники у своїх творах. У Кракові на будівлі біля Центрального вокзалу можна побачити зображення нашого Президента, який став символом держави, що мужньо б'ється за свою свободу і загальнолюдські цінності, та великий напис «Chwała Ukrainie» ("Слава Україні"). Малюнок знаходиться на стіні багатоквартирного будинку на перехресті вулиць Раковицької та Любомирського, що в районі консульства України. Він виконаний у жовто-синіх кольорах, як і прапор України. Мурал створили митці Good Looking Studio (польське експертне агентство в галузі реклами і муралів). Також відомим став мурал у Познані на вулиці Гетьманьській, де Президента України представлено в образі Гаррі Поттера, а на задньому плані зображено український прапор та панораму міста-героя Києва.

Не менш популярним є зображення українського воїна. Як приклад можна навести патріотичний мурал, присвячений воїну— захиснику України, створений у Черкасах творчою групою "Кайлас-В" з Харкова. Ідея створення настінного малюнку належить харків'янам, які евакуювалися у Черкаси. Ескіз муралу належить керівниці творчої групи "Кайлас-В" Яні Вовк, виконаний разом з її колегами. На Закарпатті у місті Виноградів на фасаді однієї зі шкіл авторка цих тез з Харкова створила мурал, присвячений 128-й окремій гірсько-штурмовій Закарпатській бригаді. На стіні зображений український воїн-захисник та маленька дівчинка, що потерпає від розв'язаної РФ війни.

Крім спільних тем, митці обирають схожу кольорову гаму у своїх муралах. Здебільшого переважають наші національні жовто-блакитні кольори. Часто можна побачити наші символи — зображення українського герба, прапора, калини, соняшника, маків, волошок, вишиванки тощо. Всі ці елементи стали невід'ємною частиною патріотичних малюнків на будинках різних міст як в Україні, так і на європейських вулицях.

Досить значна кількість українських митців, через війну, розв'язану РФ, і руйнування наших міст країною-агресоркою, вирушили підшукати собі притулок в Європі та за океаном. Чимало художників та письменників залишилися в Україні. Одні підтримували фронтові міста, інші — згуртовували та надихати тили. Український народ, українська культура, що підключилася до боротьби за свою свободу, викликали широку підтримку і повагу в світі. А художники-муралісти, які залишили свої будинки, тікаючи від війни, не полишають надію повернутися додому. Поки ж вони піднімають на новий рівень мистецтво муралів в Україні та Європі, включившись у загальносвітовий муралістський рух.

Незважаючи на неповторність окремих творчих особистостей, тематика і стилістика їхніх муралів у зв'язку з подіями російсько-української війни змінилася, наповнилася новим змістом, обумовленим зростанням історичної ролі України у світі, а також її самобутньої багатовікової культури, сповненої своєрідної символіки, свого національного почуття кольору, що відзначилося на стилістиці сучасних муралістів.

ЧАНГ ЦЗЕ
аспірант КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого

КОНФУЦІАНСЬКА ЕТИКА В СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ ФІЛЬМАХ

Сучасний кінематограф в усьому світі, в тому числі й китайський кінематограф, усе більше комерціалізується, шукає нові візуальні ефекти та прийоми представлення мистецького твору, створюючи яскраву картинку і не вдаючись при цьому в пошук прийомів, які би розкривали людські цінності реального світу. Китайська кіноіндустрія випускає власні блокбастери, копіюючи підхід Голлівуду, з величезними бюджетами, зірковими акторами, спецефектами та дорогими маркетинговими кампаніями, що відмічають у своїх працях такі дослідники як Bai (2005) та багато інших. Але прослідкується й інша тенденція кінематографічних пошуків, що концентрується саме на внутрішньому світі людини, вивчає її місце в сучасному соціумі. Китайські кінорежисери, які приділяють увагу етичним принципам в житті суспільства та окремої людини, спираються при цьому на вчення Конфуція, яке продовжує відігравати важливу роль у духовному житті Китаю. Актуальності набуває дослідження відображення конфуціанства, його етичних та естетичних засад в сучасному кінематографі Китаю.

Питанню пливу конфуціанства на духовне життя людини в Китаї, в тому числі впливу конфуціанства на китайський кінематограф, були присвячені праці як китайських, так і дослідників з інших країн, таких як: Junho Woo (2007); Geungho Jo (2007); Lee, T. Y. (2011); K.K. Hwang (2012); Huat, C. B. (2015); Liu, W. (2020). Але в цих працях основна увага приділялась історичному аспектові, аналіз етичних засад конфуціанства в поведінці героїв фільмів мало досліджувався.

На відміну від індивідуалізму жителів західних країн, прихильники конфуціанства у своїх відносинах з іншими, ставлять цілі своїх груп перед своїми особистими цілями, мотивуючи свою соціальну поведінку соціальними нормами, обов'язками та відповідальністю, і намагаються підтримувати гармонійні стосунки з групами (наприклад, сім'єю, колегами, друзями), навіть якщо це не співпадає з їх особистими бажаннями.

Згідно з конфуціанством вдосконалюючись морально, людина знаходить радість. Конфуціанство приділяє увагу самовдосконаленню і робить упор на етику і поведінку. Так як людина це соціальна істота, яка веде своє життя в суспільстві, то саме у процесі встановлення відносин з оточуючими її людьми вона розкриває свою культуру і систему духовних цінностей.

Не маючи можливість у доповіді зробити детальний аналіз використання конфуціанської етики в сучасних китайських фільмах, як приклади можна назвати історичний фільм «Герой» (Hero) режисера Чжан Імоу (Zhāng Yìmóu), знятий у 2002 році або фільм «Ji jie hao» «Горн кличе» (у російському прокаті йшов під назвою «Во имя чести» знятий у 2007 році режисером Фен Сяоган (Féng Xiǎogāng) і заснований на реальних подіях. Моделі поведінки основних героїв кінострічок сформовані під впливом конфуціанства і відповідають закладеним у ньому моральним основам. У згаданих фільмах китайський кінематограф зберігає основні положення вчення Конфуція, що засвідчує його життєвість.

Як висловився Майкл Вуд: «Фільми — це соціальна історія країни, відтворення її духу та культури» (Sunggon Kim, 1997). Таким чином фільм відображає місце чи культуру, де він був вироблений. Присутність ідей конфуціанства у фільмах дає культурну характеристику Китаю.

Посилання:

1. Bai, R. (2005). Media commercialization, entertainment, and the party-state: The political economy of contemporary Chinese television entertainment culture. Global Media Journal, 4(6).
2. Sunggon Kim, (1997). "Hollywood, The Mirror of Twentieth Centuries Culture", Woongjin press, 1997, p. 31.

ЧЕПЕЛИК Оксана Вікторівна
кандидат наук, с.н.с., провідний науковий співробітник
відділу мистецтва новітніх технологій ІПСМ НАМ України
https://orcid.org/0000-0002-2836-8611

МИСТЕЦТВО І ГЕОПОЛІТИКА: ПОЛЬОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО АРТУ, ВІДЕО І МИСТЕЦТВА НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ

Текст. Твори українських авторів, що абсолютно відповідають пропутінським наративам, продемонстрував Людвіг Музей в Будапешті в Угорщині, в якому після виставки «Перманентна революція» кураторства Аліси Ложкіної та росіянина Костянтина Акінши в основну колекцію перейшли роботи Давида Чичкана і Миколи Рідного, які протягом 8 років російської агресії проти України досить гучно підтримували міф про засилля українських націоналістів, що цілком відповідає позиції Орбана в Угорщині.

Подібна творчість означена, власне, українськими мистецтвознавцями як критичне мистецтво, в якому за всіма західними канонами має звучати критика власної влади, а не сусідньої авторитарної держави, на що радо відгукувалися митці, адже подібним підходам аплодували як на демократичному Заході так і на тоталітарному сході. І якщо головним життєвим пріоритетом і цінністю для художників є успіх, а для цього потрібно бути у фарватері наративів, що вигідні кураторам, то хто ж буде займатися глибоким геополітичним аналізом, яку справжню мету вони переслідують? Кремль нафто-доларами фінансував як ліві партії та рухи так і праві в Європі, аби поглибити розкол в демократичному суспільстві. І суспільство перебувало в консенсусі щодо такого статусу-кво.

Втім, до питання «своїми руками» (або ж з нерозуміння, а чи завдяки певним заохоченням), варто згадати таки доповідь професорки Київського Національного університету ім. Т. Г. Шевченка Марії Рогожої «Аксіологічні аспекти увічнення пам'яті про військові злочини»(на прикладі меморіалу у бабиному яру), яка під час війни, перебуваючи в безпеці під крилом Зеленогурського університету, говорила про переваги нового проєкту розвитку Бабиного Яру, підтриманого АП, єдиним закидом якому було формування скоріше низки атракціонів, а ніж практик меморізації. А те що під завісою меморіалу жертвам Голокосту цей приватний, російський проєкт, що втілюється коштом російських бізнесменів Міхаіла Фрідмана, Павла Фукса та Германа Хана, артдиректором якого опинився російський режисер Ілля Хржановський, насправді виконує роль Троянського коня, професорці вдалося не помітити. Звичайно Битви, що розгортаються у символічному полі пам'яті ще геть далекі до завершення, на цій ниві постійно ведуться атаки. Маніпулятивними є дії недолугих політиків та їх прибічників. Втім, війна сформувала тренд відповідальності митця, куратора і культуролога.

Шок від української репрезентації в Людвіг музеї, був лише прелюдією, далі був французький досвід. Авторський проєкт «Посвята Леонардо» втіленого імерсивного середовища в Домініканському центрі Альзасу не мав офіційного відкриття, аби не акцентувати увагу на українському мистецтві через страх зашкодити своєму

“busines as usual”, так як центр співпрацює з російським композитором, а саме планам прокату його творіння у Франції, хоча на словах артикулювалася повна підтримка України. Тут зійшлися як офіційна негласна установка влади Франції, з чим я неодноразово стикалася, так і економічний інтерес.

Яскравим прикладом виступає також Ліонська Бієнале з темою «Маніфест вразливості», що відбувається з 14 вересня до 31 грудня 2022 року, до участі в якій з України запрошено аж нуль митців.

Запланована зустріч з авторкою у FRAC PACA — Фундації сучасного мистецтва Провансу, Альп та Лазурного берега під час показів програми фільмів Оксани Чепелик скасовується, бо офіційні особи півдня Франції не надали позитивну відповідь для проведення такої зустрічі, а FRAC PACA фінансово залежить від бюджету, що розподіляють чиновники.

Французька політика полягає в наданні гуманітарної допомоги, але те що стосується публічної репрезентації та надання голосу Українській культурі та мистецтву, тут — неоране поле проблем простирається до горизонту.

При цьому російські митці, науковці, культурні діячі скрізь вже інтегровані в інституційне тіло Французької Республіки, і якщо навіть не чинять тихий, або не надто тихий спротив, то намагаються очолити українські події та заходи, демонструючи зовсім не покаяння, а пресловуту патерналістську «дружбу народів», ви мовляв, без нас не здужите потрапити у важливі проєкти і відповідати серйозному фаховому рівню. Тут прикладами слугує фестиваль «Stop Wars» в Парижі та Марселі такої організації як «Митці в екзилі» з широкою репрезентацією російського мистецтва та фільму «Донбас» Сергія Лозниці, якого маркують як українського кінорежисера. Мистецький світ віддзеркалює геополітику, а не формує її.

Можна, звичайно, послатися на Українську Весну у Франції, окремі події та напрямки якої готові підтримати Французький інститут, Міністерство культури Франції, Центр Жоржа Помпіду, Національний центр книги, Центр національних пам'яток та інші інституції, що відбувається з вересня 2022 до лютого 2023 року. В рамках Української Весни відбувається близько 50 подій і можна їх вважати великим досягненням культурної дипломатії, втім один і той самий список митців, що кочують з одного культурного заходу на інший захід, яких, власне, підтримує Український інститут, досить обмежений і більше нагадує список запрошених друзів на вечірку.

На симпозіумі «Глибока Європа: Синдикат», організованому Расою Смайте і Райтісом Смітом, на Міжнародній конференції РОЗКОЛОТІ РЕАЛЬНОСТІ в рамках RIXC Art Science фестивалю в Ризі, в Латвії, 6-8.10.2022, про Україну згадували всі словами «війна в Україні», а не в контексті приналежності до Європи її культури та мистецтва. Так Саллі Джейн Норман окреслила «Цілі та контексти синдикатів тоді й зараз: просторові та часові посилання та прогалини». Чи про українське медіа-мистецтво згадували в контексті лакун і прогалин? Відповдь негативна.

Мелентій Панділовський розглядав «Європейський континент на переломі: принципи та практики включення проти виключення». Ось в цій доповіді, здається, є надія на залучення українського контексту, авжеж ні!

Ніна Чегледі у доповіді «Поза стінами» розповіла про становлення угорського мадіа-арту. Чому виставка «Flashback. Українське медіа-мистецтво 90-х», не отримала міжнародного розголосу? Тому що її робили не ті куратори, хто займаються медіа-артом, зацікавлені в його розвитку, нетфоркінгу і просуванні, а співробітники державної структури Мистецький Арсенал.

Райво Келомес, професор Таллінської Академії мистецтв, а в минулому куратор Міжнародного фестивалю «», розглянув «Колізії на східно-західній мистецькій осі: одомашнення Східна Європа як «Близький інший» у 1990-х». Чеська кураторка Діана Кнєжінкова, досліджуючи в резиденції латвійське мистецтво «Поміж периферією» з подивом для себе відкрила, що латвійські митці покоління міленіуму проти феномену пострадянської ностальгії, на відміну від чеських, що свідчить про відсутність пам'яті про 1968 рік, а також про потужний вплив російської пропагандистської машини в Європі. А Стівен Ковац у своїй презентації «Глибше, ніж фейк» взагалі добровільно заходився захоплено пропагувати цілком маніпулятивний проєкт російської представниці, яка працює в технологічній антивірусній кампанії, так, невже в Європі відсутнє розуміння, що такі фірми завжди курувалася службами ФСБ? І тільки один Ришард В. Клющинський, відомий польський теоретик медіа мистецтва, лекції якого неодноразово відбувалися в Україні, доповідаючи про «Синдикат і так звану концепцію «східноєвропейського мистецтва»», спромігся сказати про перспективу, що Україна достеменно стане членом ЄС і НАТО і потому все. Жодної згадки про український медіа-арт, або ж приналежність до європейської культури.

Латвія ж давно і методично працює над формуванням професійної мережі, як за підтримки власного уряду так і різноманітних міжнародних програм ЄС, грантів Країн Балтії, Східного партнерства та інших.

Втім, авторська доповідь «Аналітичні інструменти аудіовізуального перекладу метаболоміки: вплив навколишнього середовища на генотип в умовах змін клімату» відбувалася на конференції в рамках секції «Живі технології: AI — штучний інтелект / ML — машинне навчання та Біологічні системи», тобто цьогорічна українська репрезентація була забезпечена.

Натомість, OVNI Міжнародний фестиваль відео мистецтва, що відбувається в Ніці 18 листопада по 3 грудня 2022 року, в місті, можна з упевненістю сказати, найбільш позначеному російською присутністю і також загальним захватом під час згадок про царську родину, сформував фокус на Україні: з проєктом Оксани Чепелик як почесної запрошеної художниці для створення імерсивного середовища «Сад божественних пісень» за мотивами Григорія Сковорди та проєкту для Музею Анрі Матісса в Ніці, відео «Колообіг» Олексія Радинського, портретами українських біженців Олів'є Роллера, проєктом з п'яти відео «Квіти війни» кураторки Олександри Халепи та дигітальної роботи «Святий Себаст'ян» Михайла Барабаша.

Висновки. Що ж робити із все-таки невтішною ситуацією для українського мистецтва в контексті геополітики? Те ж саме, що роблять українські військові на полях більш небезпечних битв. «Лупати цю скалу» (І. Франко), а чи зосередитися на технологічному розвитку і забезпечити квантовий стрибок і в культурній галузі?

Припинити власними руками наївно підживлювати ворожі наративи.

Позиціювання України в світі весь попередній час не мало державної стратегії, розрахованої на комплекс постійних ланцюжків подій, колаборацій проектів як платформ для міжнаціонального дискурсу. Зусиллям культурної дипломатії можливо:

- створювати власні деколонізаційні дискурси;
- підвищити престиж країни, уряду, політики як у міжнародному політичному середовищі, так і серед світової громадськості, і як наслідок — емпатія, солідарність, ефективність зовнішньої політики;

- зменшити вплив негативних тенденцій політико-ідеологічного походження;
- подолати упередженість щодо країни, зміцнити міжнародний авторитет держави;
- продемонструвати відкритість суспільства та його демократичні цінності;
- сприяти виживанню України як держави.

ЧЕХ Наталя Борисівна
магістр філософії, аспірантка кафедри мистецтвознавства та гуманітарних дисциплін МГУ, голова правління ГО «Інститут промоції заходів культури», м. Одеса
https://orcid.org/0000-0002-8410-3458

ВПЛИВ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ НА ФОРМУВАННЯ ПОЕТИКИ Б. МИХАЙЛОВА

Активне переміщення митців територією Радянського Союзу у 1960–1980-і рр. та міжкультурна комунікація створювали умови для повільного обміну ідеями й в середині руху фото аматорів та професіоналів. Цитування, запозичення митцями елементів структури творів інших авторів, авторських концепцій, найменувань тощо порушує питання справжності твору мистецтва у XX та XXI ст.ст.

В рамках дослідження «Феномен гри в художної творчості Бориса Михайлова» мною було встановлено, що досвід спілкування з колегами «по цеху» у СРСР був дуже доцільним для першого (1966–1980) та другого (1981–1988) періодів художньої творчості Б. Михайлова. Значний вплив на формотворчість художника на цьому етапі здійснили формальні знахідки В. Луцкуса, Є. Павлова, Ю. Рупіна та інших членів гурту «Время» (1971–1983), В. Черкашина, О. Слюсарева тощо. Твори неофіційної спільноти фотографів з Харкову — гурту «Время», до якої належав Б. Михайлов, демонстрували іншу «правду життя», протидіяли естетиці соцреалізму.

Жест, міміка, слово стають мовою інтегратором для художньої творчості яскравих представників «Другого харківського авангарду» В. Бахчаняна, В. Черкашина, учасників гурту «Время», включаючи Б. Михайлова. Театралізація, звернення до сміхової народної культури були характерними рисами в художньої творчості Б. Михайлова вже у першому періоді творчості, де виражальним засобом є образне осміювання окружающей дійсності [1] у формі жарту, редукованого сміху, пародії тощо. Найменування, тобто авторське слово, постає елементом смислової структури твору на другому етапі художньої творчості Б. Михайлова. К 1984–1985 рр. Б. Михайлов створює нову естетичну програму — концепцію «Нової фотографічності» [2]. Діалектичне з'єднання найменування твору з фотографічними зображеннями та рукописними текстами стає новим виразним засобом для Б. Михайлова.

Гра для Б. Михайлова — це акт художньої творчості, де вільна творчість митця, який створює художній твір за своїми власним критеріями Красоти та «художньої правди», стає постійним взаємним перехідом від візуального у вербальне та навпаки. «Плаваюча громадянська потреба», за І. Кабаковим [3], стає можливістю для гри Б. Михайлова «в мистецтво» та «в соціальне».

Міжкультурна комунікація постає у художньої творчості Б. Михайлова як ігрова дія, спрямована на встановлення 1) зв'язків поміж простором глядача та простором фотографічного зображення, яку б форму репрезентації воно не набувало (відкритий ряд фотографічних зображень, художній наратив, інсталяція, фотокнига тощо); 2) зв'язків поміж елементами зображення (зв'язків між шрифтовими композиціями та фотографіями, зв'язків між фотографіями) на одній сторінці твору та у всьому творі (внутрішньо сюжетні зв'язки); 3) зв'язків поміж Автором та героями

твору; 4) зв'язку поміж простором Автора та простором глядача (або Читача, за Р. Бартом) тощо.

Б. Михайлов, вочевидь, є продовжувачем традиції театралізації у образотворчому мистецтві, що виникла у XVI ст. Театралізація у фотографії онтологично пов'язана з інтенціями Авторів та глядачів до видовищності зображення та створенням художніх наративів. На перший погляд твори Б. Михайлова представляються хаотичним накопиченням різноманітної візуальної та вербальної інформації та «несумісних принципів оформлення». Цілісність поетики Б. Михайлова, на мою думку, розкривається в контексті сміхової культури, станкового відношення до твору та наратології.

Посилання.

1. Образне осміювання окружающий дійсності у 1960–1980-і рр. продукувалося у творах представників «Другого харківського авангарду» та «Russian New Wave» та ін.
2. Чех, Н. Б. «Неоконченная диссертация» Бориса Михайлова: структурно-нарративный анализ фотосерии. ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019;(8(2)):241-258. https://doi.org/10.28995/2686-7249-2019-8-241-258
3. Mikhailov, B., Tupitsyn, M. and Schwarzenbach, A. Unfinished dissertation by Boris Michailov. Zürich: Scalo Verlag Ac, 1998, 220 p.

ЧИРКОВА Надія В'ячеславівна
аспірантка Львівської Національної Академії Мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-8767-0511

КОНСЕРВАЦІЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ТА ПРИНЦИП ЗБЕРЕЖЕННЯ ІДЕЙ АВТОРА

У другій половині XX ст. художники формулюють нові маніфести до мистецтва, в основі якого — ідея. Американський художник, автор теоретичних праць із концептуалізму Сол Левіт (1928 — 2007) висловлює таку думку: «Філософія твору є самим твором… Не важливо, чи розуміє глядач концепцію художника, коли бачить його мистецтво… Сама ідея, якщо вона навіть не візуальна, є витвором мистецтва тією мірою, що її матеріальний створений результат».

Такими складними зворотами художники акцентують увагу на своїх задумах, в основі яких — ідея. Таким чином фізичний об'єкт має другорядне значення й набуває незвичної форми, виконується з підрядних матеріалів. Дотримання канонів письма картин відходить на другий план, оскільки художники вже не вбачають у традиційних матеріалах актуальності.

Отож, головна ідея теперішньої реставрації, яка спеціалізується на консервації сучасного мистецтва — збереження та дотримання ідейності автора. Реставраційно-консерваційні заходи щодо до таких типів творів поділяються на два принципи: консервацію та продукування. Продукування є одним із найчастіших принципів реставрації сучасного мистецтва, але й більш небезпечним, для такого напряму потрібна попередня згода автора. Загалом для дотримання норм збереження пам'яток сучасного мистецтва потрібне попереднє анкетування митця, аби після потрапляння його твору до реставраційної майстерні підібрати консерваційно-реставраційні заходи та вибрати напрям рятувальних робіт.

На основі свого стажування в Краківському музеї сучасного мистецтва (MOCAK) за підтримки проєкту «Gauda Polonia» під керівництвом очільника реставраційного відділу Зовфі Керненд–Кемболек було виконано консервацію кінетичної скульптури австрійської художниці Evelyn Loschy за назвою роботи kinetic sculpture #4, та вибрано напрям продукування. Робота складалася з трьох частин з двох гіпсових форм (голови й руки) та мотора, який надавав руху цій скульптурі. Ідея мисткині полягала в тому, що закріплена голова на визначеній висоті (приблизний зріст людини), та рука, яка коловими обертами рухалася, надавала імітацію погладжування обличчя. Ця дія відбувалася до того часу, поки рука не починала стирати обличчя й саму себе, через це утворювався білий пил, який тихо падав на підлогу. Цей процес відбувався впродовж декількох місяців, поки рука й обличчя вщент не зітруть один одного.

Коли робота потрапила до реставраційної майстерні, вона вже була стертою. Тож прийняте рішення щодо листування з автором твору. Мисткині було запропоновано кілька різновидів експонування роботи — від залишання роботи як артефакту до паралельного виставляння фото та відео зображення скульптури в русі та продукування роботи. Авторка погодилася на цей процес. Ще однією вимогою було отримання від мисткині дозволу для відформовування роботи й копії форми для відливу. Після отримання згоди і форм почався процес продукування.

Кожен із процесів був задокументований і надісланий авторці для згоди й підтвердження збереження ідейності твору.

Висновок: у світовій реставраційній практиці є загально прийняте положення про дотримання установ реставраційної етики, як одного із головних чинників у консервації творів сучасного мистецтва, та мети, коли визнання й переосмислення збереження мистецтв є таким, що кожен різновид мистецтва підлягає дотриманню індивідуального підходу. Діалог з автором — один із напрямів консервації сучасного мистецтва, який є основним у збереженні такого різновиду мистецтва. Анкетування, яке у світовій практиці вже набуло великого значення, є основним документом для прийняття консерваційно-реставраційних заходів.

ЧУМАЧЕНКО Олена Петрівна
кандидат культурології, докторантка кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ
https://orcid.org/0000-0001-7803-9181

ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ СУЧАСНИХ ХУДОЖНИКІВ ЯК ЗАСІБ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У КОНТЕКСТІ УСВІДОМЛЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Динамічна сучасність сьогодення пропонує нові форми міжкультурної комунікації, які, на відміну від класичних, можуть являти собою і формат проведення художніх виставок. Художні виставки та творчість відомих митців цілком усвідомлено можуть виступати засобом міжкультурної комунікації у контексті усвідомлення і збереження національних культурних цінностей. Мистецтво, як один з різновидів міжкультурної комунікації, задіює вербальне та невербальне спілкування людей, які належать до різноманітних національних спільнот, це можливість донести до представників іншої мовно-культурної спільноти відповідні цінності нашої мовно-культурної спільноти. «Міжкультурна комунікація» (Г. Трейгер та Е. Холл) сприяє діалогу, в якому один представник виокремлює культурну різницю іншого, і пропонує познайомитись з його культурною спадщиною, традиціями, цінностями. Міжкультурна комунікація — це унікальний досвід для обох учасників діалогу, той хто представляє свою культурну модель засобами мистецтва пропонує і розробляє свій формат, і дає можливість Іншому познайомитись з цим форматом, і для Іншого, який усвідомлює новий формат і приймає рішення задіяти його в своїй культурній моделі чи ні.

Яскравим прикладом подібної комунікації є творчість сучасних українських художників і мистецтвознавців, наприклад: Антона Логова, зокрема його роботи у цьогорічному «АртБудапешті» в Угорщині (Рельєфний колаж «Ви так?» матеріал дерево, акрил, гільзи, 2022); Інсталяція «Взаємодія» (матеріал полотно, олія, акрил, емаль, 2022), яка представлена на виставці INSIGHT [2]; серія надрукованих малюнків, яка представлена на виставці «Ukrainian Art in Italy» в Мілані, в Superstudio Village і яка триватиме до 10 жовтня 2022 року; роботи О. Рибченко (проект «Клітка») [1]; інсталяції Krolikowski Art, які в деяких яспектах стали пророцькими, це і «Crimea Dreaming», «Supernova», проєкт «The Modern Newts», композиція «Every Heart is a Revolutionary Cell», інсталяція «Moneyfesto», також їх виставка «Саламандри Сьогодення» [5], в Празі в PRAM Studio, цікавим прикладом міжкультурної комунікації стала експозиція «Memory Decay», яка була розроблена з доктором Сонгте Джонг в Сеулі і представлена в галереї Korea Foundation.

Надзвичайно цікавим зразком міжкультурної комунікації виступає проект «In the Eye of the Storm» (осінь 2022, Національний музей Тіссена-Борнеміси в Мадриді, Іспанія). Він спеціально створений для ознайомлення західного суспільства з особливостями ідентичності українського модернізму XX століття.

Прикладом міжкультурної комунікації виступає і експозиція «Discover Ukraine: Bits Destroyed», яку створив український художник Євген Нікіфоров у співробітництві з командами ROCK 'N' LIGHT STUDIO та Ptakh_Jung. Ця експозиція була представлена

в Лондоні влітку 2022 року і викликала неабиякий інтерес. Мета експозиції полягала у тому, щоб ознайомити англійську публіку з 56 українськими мозаїками 1960-1970 років. З фотографій цих мозайок зробили відеопроект, який 26 серпня транслювали на фасаді Старого Королівського військово-морського коледжу у Грінвічі.

Мовою образотворчого мистецтва відбувається і міжкультурна комунікація в контексті ознайомлення західного глядача з нашою літературою. Надзвичайно цікавим є виставковий проект Петра Бевзи «Семантичний рай. Абетка» (2020-2021) «Експозиція: «Семантичний рай. Петро Бевза — Тарас Шевченко» (Національний музей Тараса Шевченка, Київ, 2020). Виставка структурована за поняттями мистецької абетки, де Петро Бевза веде діалог з вибраними акварелями та малюнками Тараса Шевченка» [4].

Не лише українські художники транслюють свою творчість у контексті міжкультурної комунікації, а і творчість західноєвропейських митців привертає увагу українських глядачів, наприклад цифрові інсталяції робіт Босха, Далі, Пікассо були представлені в мистецькому просторі ARTAREA.

Таким чином, треба зазначити, що неможливо осягнути усі творчі проекти, які були створені українськими художниками навіть за останній рік, але та маленька частина матеріалу, яка була розглянута доводить, що творчість українських художників сучасності виступає засобом міжкультурної комунікації у контексті усвідомлення, транслювання, збереження і примноження культурних цінностей.

Література

1. Арт-проєкт Олесі Рибченко «Клітки». URL: http://iframe.vobu.ua/dnipro-portal/web/index.php?r=site%2Fnews&id=632 (дата звернення 28.08.2022)
2. Мистецьке просвітлення: у столиці демонструють роботи сучасних художників. URL: https://cutt.ly/tBhWPEt (дата звернення 08.10.2022)
3. М'язова І. Ю. Особливості тлумачення поняття «міжкультурна комунікація». Філософські проблеми гуманітарних наук. 2006. № 8. С. 108-113.
4. ПРО ВИСТАВКУ «Семантичний рай. Петро Бевза / Тарас Шевченко» URL: https://cutt.ly/2BhEvtS (дата звернення 08.10.2022)
5. Happy world of salamanders. Artistic duo Krolikowski Art explored the means of information warfare. URL: https://day.kyiv.ua/uk/photo/shchaslyvyy-svit-salamandr (accessed 14.08.2022) [in Ukrainian]

ШЕРШОВА Тетяна Вікторівна
доктор філософії з культурології
https://orcid.org/0000-0003-1993-4236

НАРОДНОПІСЕННІ ПРАКТИКИ ЯК УМОВА ФУНКЦІОНУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Дослідження культурних практик актуалізується в межах «парадигмального зсуву», звільнення від «метанаративів» і переходу до «мікронаративів». Вітчизняна дослідниця О. Шинкаренко вважає, що «накопичений внаслідок «культурного повороту» матеріал із різних галузей соціальних і гуманітарних досліджень надає можливість побачити тенденцію нової інтерпретації культури у вимірі різноманіття культурних практик» [3, с. 57-58].

Тематизація культурних практик у прикладній культурології передбачає розробку понятійно-категоріального апарату, використання якого дозволяє теоретично обґрунтувати й детально описати розробку алгоритму їх реалізації як сукупності дій, прийомів, методів, вербальної та невербальної комунікації, як необхідного жестуального супроводу (чи демонстраційних жестів) з урахуванням специфіки просторових локалів, топосів їх реалізації. Необхідно враховувати, що пізнавальні конструкти, у парадигмі яких переважно працює вітчизняна наука, створені в епоху модерну і під впливом докорінної трансформації суспільного буття й людської діяльності втрачають свій когнітивний потенціал і дієвість, що потребує уточнення їх змістового наповнення.

Народнопісенні практики пронизують всю історію українського народу, звернення науковців до термінів «народний спів», «народна манера виконання», «автентична техніка», «співочий стиль», «народна техніка співу» щороку поповнюють професійну площину досліджень (Г. Ганзбург, Я. Зирянов, І. Колодуб, Н. Кононенко, К. Марченко, А. Онопа, О. Отич, І. Руснак, Л. Черпакова, К. Швидка, О. Шреєр-Ткаченко, І. Якубовський, М. Ярко, Л. Ященко).

Народнопісенні практики існують із давніх часів, вони сформувалися на основі старовинних обрядових пісень і є відображенням світогляду людини, її ставлення до природи та навколишніх явищ. О. Копієвська пропонує авторське визначення поняття культурна практика: «це предметно-практична діяльність людини / людей, пов'язана зі створенням або поширенням культурних продуктів. Культурна практика пов'язана зі сферою смислів соціокультурного буття й індивідуального життя людини, а відтак мислиться, репрезентується й реалізується в межах доступного їй, персоналізованого ціннісно-смислового горизонту» [1, с. 141].

За ствердженням Ф. Куланжона, культурні практики описують спосіб, яким люди насправді практикують культуру. Йдеться про «всі види споживання чи участі, пов'язані з інтелектуальним та мистецьким життям, які передбачають естетичні позиції та беруть участь у визначенні способу життя: читання, відвідування культурних об'єктів (театрів, музеїв тощо), кінотеатрів, концертних залів тощо..), використання аудіовізуальних засобів масової інформації, а також аматорські культурні практики». Культурні практики різноманітні, але також соціально позначені: симпатії та антипатії — це соціальні конструкції, побудовані в контакті з іншими людьми.

Сучасні народнопісенні практики виникли у сфері фольклорної традиції й на сьогодні являють собою розмаїття виконавських форм та стилів, поширених у пісенно-виконавській практиці на різних рівнях побутування від аматорського до професійного. Характеризуючи ступінь розробки, зауважимо що народнопісенна виконавська традиція є історично найдавнішою, проте в науковій літературі до цього часу не існує однозначної думки про цей вид виконавства.

Соціологічний підхід намагається не визначати апріорні культурні практики, а виходити з реальних практик, щоб краще їх зрозуміти: це дає можливість мати широке визначення культури, яке враховує її історичний та соціальний характер: культура — це «складне ціле, що включає знання, переконання, мистецтво, мораль, закони, звичаї та всі інші диспозиції та звички, набуті людиною як член суспільства» [2].

На нашу думку, народнопісенна практика — це духовно-практична діяльність, ґрунтована на глибинних архетипах і спрямована на пізнання народу та його культури шляхом художнього освоєння дійсності. Основою цієї словесно-музичної діяльності є автентичні традиції та фольклорні історичні джерела, які зберігаються в пам'яті та передаються із покоління в покоління. Символічна структура народної пісні несе в собі сакральний зміст і транслює найглибинніші знання, цінності та ідеї, містить у собі риси національного характеру. Розвиток і поширення народнопісенних практик відіграє значну роль у способі вираження національної ідентичності та зумовлює існування національної культури в цілому. Досліджуючи народнопісенні практики, ми розшифровуємо генетичний код української нації та феномен її творення, оскільки вони акумулювали у собі найтиповіші риси української ментальності.

Висновок. Накопичені музичні практики є чинниками національної ідентичності, які по різному фіксуються в культурній пам'яті та відкривають специфічний підхід до її розуміння. Фольклор виступає чинником етносамоусвідомлення суспільством культурного буття, а українські народнопісенні практики, в свою чергу, являються основним чинником національних традицій і культури загалом.

Література:

1. Kopiievska, O.R. (2018). Transformatsiini protsesy v kulturnykh praktykakh Ukrainy: hlobalnyi, hlokalnyi kontekst ta lokalni osoblyvosti (kinets KhKh — pochatok KhKhI st.). (Doctoral dissertation). Kyiv, 487.
2. Kulanzhon, F. (2010). Sociologiya kul`turny`x praktik . Franciya: La Découverte, «Repères». Retrieved from: https://www.cairn.info/sociologie-des-pratiques-culturelles-9782707164988.htm
3. Shynkarenko, O. (2018). «Kulturnyi povorot» yak zapyt do kulturolohii. Ukrainski kulturolohichni studii, 1, 55-59.

ШИМАН Катерина Анатоліївна
аспірантка ФТІМ, НАОМА
https://orcid.org/0000-0002-0596-7355

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ПОНЯТЬ «ДОПОВНЕНА РЕАЛЬНІСТЬ (AR)» ТА «ЗМІШАНА РЕАЛЬНІСТЬ (MR)» У МИСТЕЦТВІ

Сьогодні мистецтво розвивається разом із стрімким просуванням сучасних технологій. Часто вживаний нині термін «віртуальна реальність», який набув міждисциплінарного статусу, вже зайняв своє місце і у сучасних творчих практиках. Використання ж похідних та супутніх понять, подекуди, викликає плутанину. Саме тому, варто детальніше розкрити такі терміни як «Доповнена реальність» та «Змішана реальність», аби у подальшому сприяти їх коректному використанню.

Слід згадати, що однією з перших історико-теоретичних праць про віртуальну реальність стала книга Ф. Хеммітта «Віртуальна реальність», яка була видана у 1993 році. Однак сам термін «віртуальність» має значно глибші корені. У книзі автор вбачає історичні передумови становлення феномену В. Р. у розвитку синтетичних можливостей кіно та кіно-симуляторів. [5, с. 43]. Особливу увагу приділяє функціональній значущості ВР, яка може кардинально змінюватися залежно від вдосконалення програмного забезпечення.

Будь-яка концепція твору, яка прагне надати ідеї екзистенційної форми на певний проміжок часу в просторі, категорично розходиться з онтологічним вираженням твору у віртуальній реальності. [2, с. 206] Саме взаємодія фізичної та віртуальної реальностей утворюють «Доповнену реальність» (англ. Augmented reality (AR) — доповнена реальність).

Вважається, що термін «доповнена реальність» був введений на початку 1990-х Т. Коделлом, на той час головним науковим співробітником підрозділу комп'ютерних послуг Boeing (аерокосмічної корпорації). Дієслово «augment» стосується дії додавання до чогось, щоб зробити щось ще більш суттєвим, та походить від латинського «augere» — збільшувати. [1]

Твір мистецтва викликає ще більший інтерес у глядачів, якщо він виходить за межі фізичної реальності.

Варто зазначити, що різниця між віртуальною реальністю та доповненою реальністю під час художнього вираження полягає у тому, що доповнена реальність передбачає у більшому чи меншому ступені взаємодію з реальністю віртуальних об'єктів, які беруть за основу або «прив'язані» до реальних об'єктів. Також, визначальним є те, що спостерігаючи доповнену реальність, глядач сприймає її когнітивно — лише за допомогою власного зору, без використання шолому віртуальної реальності.

AR може створити розширену робочу область, прикріплюючи віртуальний простір, в якому митці знаходяться та взаємодіють із цифровим вмістом у фізичному просторі, де знаходяться глядачі. Використовуючи візуальні та просторові навички людини, AR привносить віртуальну інформацію у реальний світогляд глядача, а не занурює користувача у повністю створений комп'ютером віртуальний світ. [4, с.311]

У 1994 році формальне визначення отримав ще один термін — «Змішана реальність» (анг. Mixed Reality (MR) — змішана реальність, або гібридна реальність). Він був запроваджений та розкритий дослідниками Полом Мілгремом та Фуміо Кішино. Змішана реальність є спеціальним класом віртуальної реальності (VR), що відноситься до технологій творення середовищ, де об'єкти реального та віртуального світу представлені разом на одному дисплеї. Вона дозволяє «бачити» взаємодію реальних і віртуальних об'єктів: сприймаючи твори мистецтва, людина вже може оцінити передній і задній план, як об'єкти розташовані відносно один одного і, найважливіше — точку дотику реальних і віртуальних об'єктів. [3, с. 2]

Дослідники виокремлювали 6 можливих різновидів Змішаної реальності, які обґрунтовано можуть вважатися її інтерфейсами. Серед них: «1. Моніторні (без занурення) відеодисплеї — тобто дисплеї «вікна у світ» (WoW), на які комп'ютерно згенеровані зображення накладаються електронним або цифровим способом. Хоча технологія створення таких комбінацій існує вже деякий час, головним чином за допомогою хромакеінгу, практичні міркування змушують нас особливо цікавитися системами, в яких це робиться стереоскопічно….

2. Відеодисплеї, як у типі 1, але з використанням імерсивних наголовних дисплеїв (HMD), а не моніторів WoW.

3. HMD оснащені можливістю прозорості, за допомогою якої створена комп'ютером графіка може бути оптично накладена через напівпосріблені дзеркала на сцени реального світу, які безпосередньо спостерігаються …

4. Те саме, що 3, але з використанням відео, однак не оптичного перегляду «зовнішнього» світу. Різниця між класами 2 і 4 полягає в тому, що у 4 відображуваний світ повинен ортоскопічно відповідати безпосередньому зовнішньому реальному світу, таким чином створюючи систему "погляд крізь відео" … аналогічну оптичному просторовому варіанту 3.

5. Повністю графічно відображуване середовище, повне занурення, часткове занурення або інше, до якого додається «реальність» відео …

6. Повністю графічне, але частково захоплююче середовище (наприклад, великі екрани), у якому реальні фізичні об'єкти в середовищі користувача відіграють певну роль у створеній комп'ютером сцені (або заважають їй), наприклад, простягаючи руку та «схоплюючи» щось власним рукою.» [3, с.3-4].

Висновки:

Таким чином, діджиталізація, що охопила майже всі сфери діяльності людства, у тому числі й мистецтво, провокує появу відповідних супутніх понять. Терміни «Доповнена реальність» та «Змішана реальність» поступово сформувались та стали закріпленими на початку 90-х кінця XX сторіччя. Вони мають різні контексти і саме тому важливо, аби їх використовували згідно окресленому розумінню.

Список використаних джерел:

1. Ariso J. M. Augmented Reality. Reflections on Its Contribution to Knowledge Formation / José María Ariso. // Berlin Studies in Knowledge Research. — 2017. — №11. — с. 322. — С.25.
2. Grau O. Virtual Art. From Illusion to Immersion / Oliver Grau. — London: The MIT Press, 2003. — 416 с.
3. Milgram, P. and Kishino, F. (1994) A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays. IEICE Transactions on Information and Systems, E77-D, 1321-1329.

4. Wang X. Augmented Reality in Architecture and Design: Potentials and Challenges for Application / Xiangyu Wang // International journal of architectural computing / Xiangyu Wang., 2009. — (2). — (7). — С. 309–326.
5. Карина Е. Н. Виртуальна реальность: онтологический статус : Дис. канд. філос. наук : 09.00.01 / Карина Елена Николаевна. Харьков, 2004. 171 с.

ШУМАКОВА Світлана Миколаївна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури Харківської державної академії культури

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК МЕТОДОЛОГІЯ, ПРОГРАМНИЙ ПЛЮРАЛІЗМ ФОРМ І СТИЛІВ

У сьогоднішній ситуації «постмодерністського панування» зі скептичними інтерпретаціями культури й мистецтва актуальне сценічне мистецтво вкорінює філософію постмодернізму, яка успадкувала від постструктуралізму поняття децентрації ((decentration), за Ж. Дерріда, — засновником постструктуралізму — ротації «центр–периферія» у презентації світу як «конструювання знання і значення»), що руйнує ґрунт класичного мислення і є першоосновою [1].

У наш час досить складною видається фіксація, усвідомлення своєї позиції стосовно плюральних стратегій нової реальності, цілісне сприйняття у викликах часу своєї суб'єктності і свого життя як ідентичне собі. Новому часу властиві криза ідентичності та втрата суб'єктності, всюдисущій пересічний еклектизм як явний прояв кліпової свідомості з внутрішньою багатозначністю, суперечливістю.

Тотально тріумфуюча нині в культурі деконструкція (deconstruction) як переосмислення, що постулює нетотожність собі, виступає концептуальною децентрацією суб'єкта та його дискурсивного буття у структурах дійсності. Особистість як вища форма цілісності піддається деструкції, що дуже виразно маніфістує сьогоднішнє сценічне мистецтво, де внаслідок цього персонаж як соціально та психологічно детермінований суб'єкт зовсім зникає, перетворюючись на конфігурацію знакових кодів [3].

Звідси випливає постмодерністське розуміння сценічних підмостків знаковим середовищем, що відповідає стійкому постмодерністському інтересу до периферійного, маргінального, пограничного як можливість — і відчуття інакшим, і співіснування з ним, і злиття з ним — бо звернення до інакшого є розширенням основ розвитку і набуттям нових перспектив. Сценічний текст втрачає свій сутнісно-смисловий епіцентр, до якого могли б стягнутися нитки того, що відбувається. Сценічне простір перетворюється у поле руху рівнозначно різнотипних сенсів як асоціативну гру смислів, що своєю відсутністю логічних зв'язків, відкриває можливість процесу нескінченного варіювання, розсипання значень у різних напрямках [4; 5].

Текст у постмодерністських стратегіях (у їхньому найчистішому вигляді, гранично близькому постструктуралістському, деррідеанському розумінню художньої інтерпретації) децентрації й деконструкції втрачає цілісність, що скріплює стабільну структуру, тяжіючи до сталої полістилістики та міжжанровості. Плюральне моделювання світу в постмодернізмі набуває тотального характеру, що визначає ідею плюральних форм осмислення з підкресленою варіативністю і позанормативністю художньої мови.

Сценічне мистецтво ухиляється і відсторонюється від вербального тексту, текстоцентричності, наративу, обираючи новий шлях створення «нової «матерії» слова» як енергії, форми. Сценічні підмостки, досліджуючи людину «всередині реальності її свідомості», відтворюють «мислення сну» — в образах «несвідомого в людині як джерела творчої енергії всесвіту» [5].

Існуючі в контексті сучасних теорій «згортання-розгортання» всесвіту, хаосу, гри, сценічне мистецтво відсторонюється від імперичної логіки, лінійного руху, пропонуючи інший погляд на нову реальність, реальність «можливостей та ймовірностей», реальність «великої голограми», реальність як багаторівневу форму буття — як нову власну мистецьку мову сфери безмежної внутрішньої свободи й потенцій. Незамкнена структура, багатокодовість, поширене поле імпровізації, цитатність і незавершеність складають сучасне сценічне мистецтво новітньої культурно-мистецької мови — як театр в уяві глядача. Сучасне «сценічне висловлювання» з перманентною грою зі смислами будується за законами марень та ховається в парадоксальності дискурсу, втрати «концептуальності», принципово й потужно перетворюючи сферу мистецтва і зосереджуючись на одвічній місії — відтворенні внутрішнього світу людини — як альтернативи «сьогоднішньому всюдисущому техногенному мисленню» [5].

Майже трюїзм: плюралізм як наріжний камінь постмодернізму тяжіє до невизначеності, вбачаючи культурні смисли поза раціональною впорядкованістю, у невпорядкованості хаосу. Відтак, сценічний твір стверджує нізведення єдиного центру та поліваріативну множинність мистецьких інтерпретацій.

Постмодерністська свідомість у рамках сценічного творення постає свідомістю, яка відпущена на свободу з максимальною концентрацією творчої уваги у фокусі виявлення справжніх сенсів людського існування через руйнування випадкових форм. Програмний плюралізм форм і стилів у сценічному образотворенні сьогодення, що відкидає саму ідею культурного канону, передрішує відкритість до взаємодії будь-яких стильових систем. Методологічна свідомість, констатуючи вичерпаність реалістичної форми в чистому вигляді, тяжіє до включень у сценічне творення нетривіальних альтернативних ресурсів продукування палітри смислів. Тож смисловий рух є просуванням у будь-який бік — і митець, і глядач — пробиваються крізь свої частоколи звичних кліше до відкриття власних смислових полів, розсування меж власних дискурсів [2; 5].

Література

1. Деррида Ж. Письмо и различие / Жак Деррида. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/derrpism/.
2. Корнієнко Н. М. Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і сінергетика. Спроба нелінійності / Неллі Миколаївна Корнієнко. — Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008, 2010.
3. Ліотар Ж. Підготовчі нариси щодо ствердної (аффірмативної) естетики / Жан-Франсуа Ліотар.– Берлін, 1982.
4. Ортіс Л. М. «Я» / Інший / Л. М. Ортіс // Енциклоп. постмодернізму / Л. М. Ортіс. — Київ: Основи, 2003.
5. Танюк О. Зони ризику постдраматичного дискурсу (або «Метафізичний крик» постдрами). URL: http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah10/08.pdf

ЮР Марина Володимирівна
доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
проректор з наукової і міжнародної діяльності КДАДПМіД ім. М. Бойчука

СИНТЕЗ ОБРАЗОТВОРЧОГО І ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА У СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ МЕТАЛЬЄРСТВІ

У сучасному художньому вислові митці все більше звертаються до понять, які виражають особливості внутрішнього стану людини, її світобачення, світоуявлення, сенсу життя, що обумовлює створення арт-об'єкту і власне його репрезентацію. В цьому контексті митець апелює до засад образотворення, через які формує і розвиває творчу ідею. Варто зазначити, що художня функція у творах прикладного мистецтві відповідає за загальне сприйняття побутового виробу у таких якостях як тактильність, декоративність, семантика. Метальєрство в історичних та сучасних українських реаліях досить нерівномірно розвивається, охоплюючи різні форми видової специфіки та синтезу мистецтв.

В цьому руслі варто звернути увагу на модерні форми художнього емальєрства молодих митців — Марію Зінькову, Станіслава Ковальова, Ростислава Завгороднього та багатьох інших, які опанували це мистецтво під керівництвом Іллі Поп'юка, Андрія Кулигіна, Тетяни Музиченко в Київській академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Історично цей вид метальєрства розвивався у руслі виготовлення ювелірних прикрас, оздоблення іконскладнів, напрестольних хрестів, церковних предметів, особливо в період Київської Русі. Саме передача образу святих означила риси станковізації в даному виді мистецтва, що сприяло його розвитку у світському мистецтві, а в наш час стало однією з форм художнього вислову митців, які орієнтовані на монументальне мистецтво.

Така практика показала, що емальєрство можливо адаптувати до завдань монументального мистецтва й отримали оригінальні художні твори, в яких синтез образотворчого, декоративного і монументального мистецтв, сприяє вирішенню творчих ідей молодих митців у тематичному спрямуванні — людина, буття, філософія життя, рівновага як життєвий принцип тощо.

ЯКИМОВА Дарина Володимирівна
Аспірантка, НАОМА

ПОЛІТИЧНИЙ ВИМІР СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ 2004-2014-Х РОКАХ

Метою статті є дослідження політично-ангажованого мистецтва як одного із напрямів сучасного мистецтва в Україні. В статті розглянуто проблему взаємодії мистецтва та політики, визначено причини виникнення художнього колективізму та засад комунітарного виробництва, викладена загальна характеристика мистецтва у його політичному вимірі.

У вітчизняному мистецтвознавстві на сьогодні критично мало текстів, які б аналізували визначення самого терміну політично-ангажованого або політичного мистецтва. Погляди на те, що робить мистецтво політичним, можуть варіюватися від думки, що все мистецтво є політичним з часів виникнення церкви та монарха як замовників (тобто воно або імпліцитно підтримує, або явно протистоїть владному дискурсу) до визнання таким буквальних протестних акцій, пропагандистських муралів або плакатів із політичними лозунгами.

Під політичним мистецтвом авторка статті пропонує розглянути вітчизняні художні практики, які позиціонують себе критичними щодо владної позиції в соціально-культурному контексті, які є альтернативними за формою і радикальними за змістом.

Друга половина 2000-х — доба актуалізації таких форм мистецтва як акціонізм, інтервенції в публічний простір, партисипативні та сайт-специфічні проєкти, перформанси, реляційне та діалогічне мистецтво тощо, які позиціонували себе в межах політичного дискурсу.

Проте дослідження нових форм художньої діяльності в Україні позначене певними складнощами у намаганні виробити критерії оцінки «мистецькості» художнього твору. Традиційний формально-стильовий аналіз засвідчує неспроможність пояснити феномен сучасного мистецтва. Політичний активізм, соціальна ангажованість, постколоніальні, гендерні, феміністичні студії, розвиток нових технологій, глобалізація, екологія та ін. призвели до того, що поняття художнього твору вийшло за межі зображальності та стало включати в себе взаємовідносини, які виникають між автором, твором, глядачем і контекстом його створення.

На мистецькому ландшафті середини 2000-х, що був позначений певною постакадемічною стагнацією, на перший план виходять самоорганізовані мистецькі колективи та спільноти Р. Е.П., SOSka, Худрада, Tanzlaboratorium, Група предметів, тощо.

Поширення лівого дискурсу в середовищі молодих художників та інтелектуалів унаочнило думку марксистів, що мистецтво є формою, а його змістом — соціально-політичні процеси. Мистецтво молодими художниками/цями тепер розуміється як інструмент критики влади та радикальних соціокультурних трансформацій, а художник — суб'єкт, громадянин і безпосередній учасник цих перетворень.

Художні колективи Р. Е.П. (Київ) та SOSka (Харків) стали флагманами змін у сучасному мистецтві України, взяли курс на формування політично ангажованого й

соціально-критичного мистецтва. Окрім виставкових проєктів художники/ці ініціювали також і публічні освітні та дискусійні програми про сучасне мистецтво, політичність фігури художника та його громадянську відповідальність.

Мистецтво покоління молодих художників звернулося до досвіду радикальних авангардних практик дадаїстів, сюрреалістів, апропрійювавши їхню стратегію, що отримала нового звучання. Художники маніфестували зміну світоглядних, естетичних, культурних та політичних цілей художньої діяльності, що, на думку Паскаля Гілена, була пов'язана з зародженням культури глобального міста та із розповсюдженням цієї міської моделі майже на всю сукупність культурних феноменів.

Принцип контингентності та співпричетності, що став частиною художньої практики молодих митців, мав наголосити, що в сучасному мистецтві завжди має бути місце іншим поглядам, думкам та інтерпретаціям. Сучасне мистецтво подібно демократії є поліфонічним і постфундаментальним.

Молоде покоління митців запропонувало нову модель художника — політичну фігуру автора та мистецтво, яке не може існувати поза політичним контекстом та яке звертається до суспільно-значущих проблемних тем. Їхнє мистецтво є актом громадянського жесту, що виробляє власні стосунки із глядачем, інституціями та суспільством.

Висновки. Досліджуючи мистецтво другої половини 2000-х, можемо констатувати появу принципово нового покоління художників, які переосмислили засади творчості та роль художника в сучасних реаліях, виробили нову мову художніх практик та моделі взаємодії. Мистецтво, а саме його політичний вимір, що вийшло у публічний простір та функціонувало на межі громадянського активізму, розширило мистецькі, інституційні та теоретичні межі, сформувало в подальшому широке дискусійне поле, що мало на меті аналіз сучасності, функцій мистецтва, політичної ролі художника, самоорганізованих спільнот і низових ініціатив. Мистецтво стало тим медіумом, що сформувало нові зв'язки всередині художньої спільноти та із соціумом у цілому

Список використаних джерел:

1. Гутов Д., Лифшиц Мих., Карл Маркс и вопрос об исторических судьбах искусства // Красная новь. 1933. № 3. С. 176–190.
2. Гройс Б. Комментарии к искусству. — М.: ХЖ, 2003. С 41
3. Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. Ад Маргинем Пресс. 2015. — 288 с. С. 157

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

ЗАМ — Закарпатська академія мистецтв

ІДГУ — Ізмаїльський державний гуманітарний університет

ІК НАМ України — Інститут культурології Національної академії мистецтв України

ІМФЕ ім. М. Т. Рильського — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

ІПСМ НАМ України — Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

КАМ — Київська Академія мистецтв

КДАДПМіД ім. М. Бойчука — Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука

КНУБА — Київський національний університет будівництва і архітектури

КНУТД — Київський національний університет технологій та дизайну

КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого — Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ЛНМА ім. М. Лисенка — Львівська національна музична академія імені М. Лисенка

МЗВО «КАМ» — Муніципальний заклад вищої освіти «Київська Академія мистецтв»

НАКККіМ — Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НАМ України — Національна академія мистецтв України

НАОМА — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НаУКМА — Національний університет «Києво-Могилянська академія»

НМАУ ім. П. І. Чайковського — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

НТУ КПІ ім. Ігоря Сікорського — Національний технічний університет «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

НЦТМ ім. Леся Курбаса — Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса

ОНМА ім. А. В. Нежданової — Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової

ПНУ — Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

ХДАДМ — Харківська державна академія дизайну і мистецтв