

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
За підтримки
UNIVERSITÄT LEIPZIG, INSTITUT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
(НІМЕЧЧИНА)
UNIVERSITY OF BASILICATA, MATERA (ІТАЛІЯ)
ZHEJIANG UNIVERSITY OF TECHNOLOGY, HANGZHOU, ZHEJIANG (КНР)

Тези доповідей
Міжнародної наукової конференції

**СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ
У СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ
ПРОЦЕСАХ**

Київ. 2020

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Чебикін Андрій Володимирович	Президент НАМ України, професор, академік НАМ України
Яковлєв Микола Іванович	Перший віцепрезидент НАМ України, доктор технічних наук, професор, академік НАМ України
Бітаєв Валерій Анатолійович	Віцепрезидент НАМ України, доктор філософських наук, професор, академік НАМ України
Сидоренко Віктор Дмитрович	Директор ІПСМ НАМ України, віцепрезидент НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України
Скрипник Олексій Вікторович	Головний учений секретар НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України
Бокотей Андрій Андрійович	Академік-секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України, професор
Балаєн Роман Гургенович	Академік-секретар відділення кіномистецтва НАМ України, народний артист України
Перевальський Василь Євдокимович	Академік-секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України, народний художник України, професор
Резнікович Михайло Ієрухімович	Академік-секретар відділення театрального мистецтва, народний артист України, професор
Федорук Олександр Касьянович	Академік-секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

Чуприна Петро Якович	Академік-секретар відділення музичного мистецтва НАМ України, професор
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
Владимирова Наталія Вікторівна	Учений секретар відділення театрального мистецтва НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України
Бердинських Святослав Олександрович	Учений секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України, кандидат технічних наук
Марковський Андрій Ігорович	Учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв і секції естетики та культурології НАМ України, кандидат архітектури
Станкович- Спольска Рада Євгенівна	Учений секретар відділення музичного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства
Харченко Поліна Вагифівна	Учений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат педагогічних наук, доцент, старший науковий співробітник
Шалінський Ігор Петрович	Старший науковий співробітник відділу науково-координаційної діяльності та інформації НАМ України, кандидат мистецтвознавства
Дем'ян Валентина Володимирівна	Старший науковий співробітник відділу міжнародних наукових і мистецьких зв'язків НАМ України

ЗМІСТ

ТЕЗИ

Fabris Dinko	Opera in 21 st Century: the Utopy of United Arts of Spectacle	7
Артем'єва Віра Борисівна	Синтез мистецтв у бароковій опері: аспекти сучасної інтерпретації	7
Безугла Руслана Іванівна	Феномен синтезу мистецтв в контексті сучасних перформативних практик	9
Бондар Євгенія Миколаївна	Феномен художньо-стильового синтезу в сучасній хорovій творчості: виконавський аспект	11
Владимирова Наталія Вікторівна	Динаміка змін явища синтезу мистецтв у площині драматичного театру	14
Д'ячкова Олена Анатоліївна	Особливості художнього полілогу в музиці фільму "Дізнання пілота Піркса" (1979)	16
Зінькевич Олена Сергіївна	Інтегральні зв'язки в українському симфонізмі	20
Зубавіна Ірина Борисівна	Тенденції розвитку сучасного мистецтва під впливом нових екранних технологій	24
Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна	Синтез мистецтв – основа українського національного стилю в творчості В. Кричевського	27
Клековкін Олександр Юрійович	Формула мистецтва як розширення	30

Лагутенко Ольга Андріївна	Книга як феномен культури	32
Мамона Ангеліна Геннадіївна	Р. Тагор і американська музика: досвід взаємодії (на прикладі вокального циклу Дж. Карпентера «Гітанжалі»)	33
Марковський Андрій Ігорович	Історизм в київській архітектурі початку ХХ ст.	35
Марченко Марія Олександрівна	Інтерпретаційна модель партесного твору як інструмент відтворення партесного спадку у реаліях сучасної виконавської культури	37
Міщенко Марина Олексіївна	Використання цифрових технологій для збереження культурної спадщини як новація сучасної пам'яткоохоронної сфери	39
Одрехівський Роман Васильович	Синтез мистецтв у дизайні просторово- предметного середовища міста	41
Осадча Олена Анатоліївна	Роль хреста як структуротворчого принципу у храмовому мистецтві	43
Оспіщева- Павлишин Марія Андріївна	Мурали як засіб діалогу в міському середовищі	44
Русаков Сергій Сергійович	Потенціал взаємодії мистецтв на прикладі арт- проєкту «sun & sea»	46
Сидоренко Андрій Вікторович	Художнє об'єднання АРМУ, виробниче мистецтво та проблематика синтезу мистецтв	48
Сокол Олександр Вікторович	Гуманітарний синтез старогрецьких міфологічних сфер у богинь муз	50
Таранченко Олена Георгіївна	Друге фортепіанне тріо Б. Лятошинського: новаційні особливості циклу	52

Харченко Поліна Вагифівна	Вплив семантичних особливостей мистецьких мов на специфіку прояву синтезу в екранних мистецтвах	54
Шамонін Олександр Геннадійович	Феномен Лесі Дичко крізь призму проблеми синтезу мистецтв	56
Шмоніна Марія Ігорівна	Принципи синтезу в архітектурі	57
Щириця Дмитро Олексійович	Творчість Едгара Вареза: аспекти публічного сприйняття від початку ХХ століття до сучасності	59
Юр Марина Володимирівна	«Культурна пам'ять» в актуалізації національної візії сучасного українського живопису	61

ДОПОВІДІ КОНФЕРЕНЦІЇ

Корнієнко Неллі Миколаївна	Майбутнє: художня культура як «науковий», дослідницький проєкт	63
Кравчук Олена Ростиславівна	Вплив Арсена Річинського на українізацію церковного богослужіння	71
Луцишина Дарія Володимирівна	Автореференція мисткині М. Куліковської в перформативній практиці: творення та руйнація	73
Мусієнко Оксана Станіславівна	Кіно як мистецтво синтетичне	76

FABRIS Dinko

PhD in Musicology, researcher and teacher at the University of Basilicata, Matera (Italy), immediate past president of the International Musicological Society
Head of Department of research publishing communication historical archive and museum of the Teatro San Carlo, Naples

**OPERA IN 21st CENTURY:
THE UTOPIA OF UNITED ARTS OF SPECTACLE**

Opera was born in Italy at the beginnings of the 17th century, one of the periods of greatest crisis for Europe and it soon became the most splendid and expensive spectacle ever created in Western lands. The florentine creators of the *melodramma* intended to re-build a previous utopia, the ancient Greek music tragedy, already conceived as a consort of the Arts of Muses (Mousiké), but in fact they invented a new kind of spectacle, still based on the collaboration among the different arts (singing, instrumental music, literature, epic, dance, painting, architecture, and so on). After 400 years the Opera is facing again a challenge. The 21st century is a new period of crisis, very similar to the 17th century, but this time covering the entire globe. Starting from his experience as the Head of a new Department of Research in the oldest opera theatre still active in Europe, the Teatro di San Carlo in Naples, the author will present the situation of Opera Houses in Italy and elsewhere in the difficult year of pandemic 2020, discussing some factual proposal and possible solution for the future.

АРТЕМ'ЄВА Віра Борисівна

кандидат мистецтвознавства

в.о. доцента кафедри історії світової музики

НМАУ ім. П. І. Чайковського,

ORCID 0000-0001-7576-3609

**СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У БАРОКОВІЙ ОПЕРІ:
АСПЕКТИ СУЧАСНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Синтетичність опери безсумнівно є базовою ідеєю, на ґрунті якої відбувається дослідження даного жанру від його зародження і до наших днів. Варіантним є питання ієрархії основних компонентів оперної вистави та мобільність їхнього співвідношення у різні часи як відповідь на естетичні

запити епохи. Провідними в національних різновидах жанрів барокової опери виявляються музика або лібрето, вокальна та акторська майстерність або сценічне оформлення (декорації, машинерія і костюми). Як зазначає дослідниця італійської опери І. Сусідко, «У внутрішній структурі оперного жанру є головний, центральний елемент, стрижень, який і забезпечує цілісність. Інакше кажучи, синтез мистецтв можливий тільки в умовах «монархії» і неможливий в умовах «демократії» <...> упродовж принаймні, перших двох століть існування опери відбувалася періодична зміна цих центральних елементів, лідирували різні мистецтва. Так що вигляд оперного спектаклю переважно визначав то поет, то декоратор, то композитор, то співак» [1, С. 3].

Активне відродження музично-театрального барокового мистецтва, яке відбувається упродовж останнього пів століття, з одного боку, має перевагу у використанні неймовірно широкого спектру новітніх технологій у сценічних версіях. З іншого ж, актуалізує проблему варіантного співвідношення акцентів на різних компонентах оперної вистави у процесі реалізації їхнього конгломерату на сучасних оперних сценах. Одним з важливих принципів інтерпретації барокових опер у постановках межі ХХ–ХХІ століть є особлива увага до жанрової специфіки творів епохи Бароко. У постановках італійських венеційських опер традиційно виділяють видовищну складову, передумови акцентування якої закладені авторами лібрето (численні зміни місця і велика кількість сценічних ефектів, що потребувало залучення складної машинерії). У той же час в опері-seria ХVІІІ століття з верховенством прекрасного співу *bel canto* основний акцент переноситься на вокальну партію, що уможливило використання більш лаконічного оформлення декорації і костюмів.

У французьких різновидах жанру барокової опери, де визначально важливими були увага до тексту лібрето та видовищний компонент (у вигляді вставних дивертисментів, балетних сцен тощо), можна окреслити декілька загалом характерних для оперного жанру постановочних тенденцій. Серед них, тяжіння до автентичного підходу і спроби точно відтворити історичний контексту твору (що відображається у сценографії). Іншим є експериментальний напрямок режисури, де часто на сцені відбувається осучаснення або фантазійне трактування сюжету, а також залучаються новітні технічні засоби [2]. Попри розмаїття постановочних версій і підходів сучасних виконавців до барокового музичного театру, тенденцію відтворення автентичного контексту можна простежити у зверненні до стабільних «класичних» жанрів-репрезентантів, таких як, наприклад, лірична трагедія або опера-seria. У той же час експериментальні підходи частіше спостерігаються при реалізації творів мікстових жанрів, у генезі яких вже закладені пошуки нового втілення змісту (опера-балет, лірична комедія тощо).

Таким чином, успішність реалізації композиторського та режисерського задуму в сучасних постановках барокових опер обумовлена в тому числі й прискіпливою увагою до специфіки різновиду жанру та його іманентних властивостей. Домінуючий компонент у синтезі мистецтв музично-театральної вистави доби бароко був маркером актуальних ідей свого часу, а в наш час є «ключем» до розуміння світовідчуття епохи бароко.

Література:

1. Сусидко И. Проблема синтеза искусств в старинной опере: история и современность // Старинная музыка. № 2 (60). 2013. С. 2–6. URL : <http://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2013-2.pdf> (дата звернення 15.12.2020).
2. Цодоков Е. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры URL : <http://www.operanews.ru/history55.html> (дата звернення 15.12.2020).

БЕЗУГЛА Руслана Іванівна

доктор мистецтвознавства, доцент,
головний науковий співробітник
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМУ
ORCID 0000-0003-1190-3646

ФЕНОМЕН СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ПЕРФОРМАТИВНИХ ПРАКТИК

Сучасне мистецтво характеризується наявністю різних, інколи навіть суперечливих напрямів, концепцій, художніх принципів тощо. Серед новітніх тенденцій, які визначають його розвиток, є дигіталізація, віртуалізація, комерціалізація, стирання кордонів між елітарним і масовим мистецтвом, втрата цілісності, полістилізм, звільнення від будь-яких норм регламентації, що призводить до відходу від класичного розуміння художності, а наявність перформативних практик у різних соціокультурних і мистецьких сферах стала однією з особливостей сучасного суспільства. І хоча, перформативні форми і практики являють собою порівняно «молоде» явище для української культури та мистецтва, їх можна віднести до найбільш актуальних і затребуваних соціальних та арт-практик.

Привабливість перформативних форм для представників рівних видів мистецтва обумовлена специфікою самого явища перформансу, сутність якого полягає не тільки в дії, а й в синтезі мистецтв в окремо взятому творі, що характерно для постмодернізму. Перформанс став одним з провідних способів втілення в життя численних формальних та концептуальних ідей мистецтва

доби постмодернізму, а засоби перформансу та безпосередні публічні жести використовуються в якості «зброї» та боротьби з традиціями усталених жанрів. Постмодернізм усіма своїми проявами перекреслює всі відомі до середини ХХ століття форми буття мистецтва, а синтез різних видів мистецтва сприяє більш концептуальному втіленню авторських ідей. Завдяки перформативним практикам, традиційні (література, музика, образотворче мистецтво, танок та інші) та новаторські (відео-арт, публік-арт, стріт-арт та ін.) види мистецтва виходять на інший, новий рівень розвитку, що свідчить про зміну художньої свідомості та світосприйняття, а також про формування нової неklasичної естетики – «нонklасики».

В цьому контексті, важливо відмітити, що соціокультурні реалії початку ХХІ століття свідчать про появу нових форм синтезу мистецтв та початку наступного етапу – постпостмодернізму (Н. Маньковська), для якого характерні інші принципи побудови художніх образів на основі сучасних цифрових технологій, а одним із важливих критеріїв естетичності став зв'язок з високими технологіями. На заміну «стабільному», визначеному результату творчого процесу приходять рухливий та «нестабільний» технообраз (термін А. Коклен). Сучасні митці активно використовують засоби digital-технологій для конструювання віртуального або напіввіртуального художнього простору синтезуючи різні форми і формати, вбачаючи в технологіях нові засоби виразності. Перформативність, синтез, партиципація та імерсивність стають невід'ємними складовими сучасних арт-практик.

Зазначені процеси є досить неоднозначними. Науковці все частіше порушують питання про радикальне переформатування художніх мов всіх видів мистецтв під впливом процесів дигіталізації. Відбувається активна переоцінка художніх класичних цінностей, відмова від традиційних принципів й прийомів створення творів мистецтва та пошуку нових, адекватних сучасним соціокультурним викликам. На основі синтезу мистецтв та digital-технологій виникають нові види арт-практик, зокрема медіа-арт (до якого відносять відео-арт, трансмішен-арт, експериментальне кіно тощо) й технологічні мистецтва (електронік-арт, робото-арт, геномік-арт та ін.). Частина нових арт-практик швидко зникає, інші тільки розпочинають активно розвиватись, а деякі – мають тільки умовне відношення до арт-діяльності взагалі.

Сучасні науковці підкреслюють невідповідність класичної теорії щодо тих актуальних мистецьких процесів і практик, які існують у сучасному мистецтві та наголошують на нездатності мистецтвознавства вирішувати його завдання, адже радикальні зміни, які відбулися в сучасній естетичній парадигмі, потребують докорінного перегляду підходів, що склалися в естетичній науці в її класичному розумінні та мистецтвознавстві. На нашу думку, одним із шляхів виходу із зазначеної ситуації може стати звернення до

трансдисциплінарності, яка передбачає функціональний синтез методологій, та створення на їх основі нових дослідницьких концепцій. Такий підхід сприятиме розширенню методологічної бази, предмету та об'єкту дослідження, дозволить трансформувати принципи роботи з творами сучасного мистецтва тощо.

БОНДАР Євгенія Миколаївна

кандидат мистецтвознавства,
доцент, Заслужений діяч мистецтв України,
завідувачка кафедри хорового диригування
ОНМА ім. А.В. Нежданової
ORCID 0000-0002-7655-6684

ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ В СУЧАСНІЙ ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Хорова творчість сучасного нам періоду демонструє плюралізм у співіснуванні численних стильових систем, в оперуванні різними художньо-інтонаційними підходами, засобами мови і мовлення. Провідною тенденцією в галузі сучасної хорової музики визначаємо явище художньо-стильового синтезу.

Поняття «художньо-стильовий синтез» стосовно сучасної хорової творчості розуміється нами як творчий процес особливого поєднання експресивних засобів «своїх» та «інших» видів мистецтв, інтонацій, жанрів, стилів та їх складових, музичних форм, образів, способів звуковилучення та звуковедення, форм існування хорового виступу та ін., в результаті якого утворюється якісно нове художнє явище – хоровий синтез-твір, синтез-стиль. Вважаємо, що вказане явище стосується майже усіх напрямів хорової творчості: композиторської, виконавської та слухацької; професійної та аматорської; академічної та народної; сакральної та профанної; «дорослої» та дитячої (див. [2]).

Художньо-стильовий синтез стосовно сучасної хорової творчості пропонується розглядати в двох магістральних напрямках: всередині хорового мистецтва (наприклад, використання методів документального кіно, хроніки в художньому фільмі; застосування етюдних фрагментів в побудові драматичної вистави; впровадження віршованих фрагментів у прозу; введення народного відкритого типу звуковидобування в академічне звучання хору тощо) та між різними видами мистецтв підключаються насамперед візуальні та просторові параметри (світло, пересувні декорації, слайдофільми, кінематографічні засоби, світложивопис, рух елементів сцени (платформ, конвеєра і т. п.), а

також артистично-моторні (рух, акторська гра хористів, хореографічні, сценографічні постановки тощо)). Також, художньо-стильовий синтез здійснюється на процесуальному та результативному рівнях; заслуговує на окремий розгляд в комплексі композиторської, виконавської, слухацької творчої діяльності; видається нерозробленим на рівні жанрово-стильових взаємодій, а також форм, образів, інтонацій, технік, підходів в палітрі діалогу «чужого» та «свого» слова (див. докладніше [1]).

Так, явище художньо-стильового синтезу *діяльнісного (процесуального) рівня* виявляється, насамперед, в інтерпретативних можливостях: провідними стають ті складові музичного діяння, які раніше залишались допоміжними, фоновими, «іншомовними» (особливе місце посідає звуконаслідування, театралізація, інсценізація, пластична та світло-візуалізація тощо); *результативного рівня* координується поняттями про загальний виконавський стиль колективу, про особливості формування репертуару, про функціональні, змістовні, статусні, вокально-технологічні характеристики діяльності хору. Типологія стильових тенденцій сучасної виконавської хорової творчості – дотримання «суворого» академічного стилю, формування «експериментального» виконавського стилю, становлення «універсального» виконавського стилю – дозволяє виокремлювати комплекс художнього впливу в залежності від виконавської стратегії, можливостей хорового колективу, концепції концерту і т. п.

Міжвидовий рівень взаємодії різних видів мистецтв пропонується розглядати на рівнях: співвідношення; функціональність; «включеність» і пріоритетність у формуванні складових синтез-твору. Таким чином, синтез на виконавському рівні має ієрархічні та системні властивості і досягається лише тоді, коли в результаті виникає нове явище, новий продукт.

Системний підхід в процесах сучасної хорової творчості демонструє надзвичайно широку палітру виконавських можливостей, пропонуючи множинність образів і уявлень. Наголошуємо на значенні творчих експериментів в роботі з вокально-хоровим звуком, тембром, звуковидобуванням і виокремлюємо роботу із такими характеристиками та якостями звуку: інтонаційно-музичним і технічно створеним, звуко-висотним і шумовим, «живим» і записаним, імітативним і штучно створеним, звуком-часом, звуком-уявленням, звуком-простором, звуком-пам'яттю. Всі виконавські критерії, а також слухацькі, аналітичні узагальнення підпорядковуються «грі» з означеними категоріями, таким чином формуючи загальний художній текст нового музичного хорового синтез-твору.

Передумовами виконавського розуміння авторського тексту та джерелом інтерпретативних рішень називаємо: а) тип партитури (див. [2, с.120]), б) наявність інформації про авторські побажання або можливість включення в прямий діалог з автором, в) виконавський стиль колективу та

творча стратегія його лідера, г) технічні можливості виконавців, д) концертні умови, є) глядацький запит.

Сучасні виконавські параметри відмічено концептуальними змінами:

- поняття «виконавець» розширюється до єдності колективу хористів та колективу керівників (диригента-хормейстера, режисера, хореографа, сценариста та ін.);

- сучасний диригент виявляє себе не лише як диригент-хормейстер, але й як організатор, менеджер, медійний лідер, музичний режисер;

- функції диригента-хормейстера розширюються від «хорового майстра» до співтворця проекту;

- окремо виявляємо рівні диригентської співтворчості: диригент – композитор, диригент – звукорежисер, диригент – режисер, диригент – сценарист, диригент – хореограф та ін.

Крім того, наголошуємо, що на рівні з біологічним (емоційним) та логіко-конструктивним типом, або за іншою типологією – раціоналістичним, емоційним, інтелектуальним, – з'являються нові діяльнісні типи хорових диригентів – аналітичний (герменевтичний), театральньо-ігровий (перформансовий), антрепризний (проектний). Вказане дає підстави говорити про поглиблення синтез-підходів у функціях сучасного диригента, які дозволяють поєднувати і «грати» з різними видами мистецтва для створення унікального художнього-музичного явища.

Одним з напрямків для подальших розробок феномену художньо-стильового синтезу в сучасній хоровій творчості вбачається перегляд педагогічних установок та методичних підходів: взаємодія академічної освіти, етнопедагогіки, окремих авторських методик, творчих експериментів виявляється необхідною платформою для досягнення результату в підготовці студентів-хоровиків, який зможе відповідати вимогам синтез-творчості в сучасному хоровому мистецтві.

Література:

1. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез: взаємодія «свого» та «чужого» в сучасній хоровій музиці. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2015. Вип. 20. с. 254-275.
2. Бондар Є.М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.

ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна
доктор мистецтвознавства, професор
КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого
ORCID: 0000-0001-8882-3957

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ПОНЯТТЯ «СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ» У ПЛОЩИНІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Актуальність і мета дослідження. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття у площині драматичного театру спостерігаються вкрай динамічні та суттєві зміни, що відчутно позначилися на понятті «синтез мистецтв» – одній з найбільш усталених характеристик театрального видовища майже з самих його початків.

Спостерігаючи за тими художньо-естетичними зрушеннями, що характерні не лише для сучасного українського драматичного театру, а й (без перебільшення) – для світової театральної культури, можна говорити як про загальні кризові моменти цього виду мистецтва, так і про ті новітні, почасти – несподівано парадоксальні вектори, що призводять до його суттєвих трансформацій. Такі трансформації часто-густо пов'язані саме з переакцентуванням тих складових, що утворюють суть поняття «синтез мистецтв».

Аналізуючи окремі тенденції української театральної культури останніх десятиліть, спробуємо виявити ті особливості та зрушення, що сьогодні є характерними для поняття «синтез мистецтв» в контексті створення драматичної вистави.

В межах пропонованих часопросторових координат варто, в першу чергу, звернути увагу на активне просування на сцені українського драматичного театру творів у жанрі мюзиклу та рок-опери. Цей процес відбувався доволі спокійно й виглядав органічним, адже естетика українського театру багато років ототожнювалася з музично-драматичним напрямком. Інша справа, що зазначені жанри (з наголосом на музичній складовій) тепер вже потребували іншого, більш високого рівня підготовки виконавців як музичних номерів так і пластично-хореографічного малюнку. А з цим, звичайно, виникали проблеми. Можливо, саме така ситуація пояснює те, що обидва жанри так і не «прижилися» у просторі драматичного театру.

Приблизно у цей же час набувають потужного поширення художні принципи засновника школи «дієвої сценографії» Д. Д. Лідера. Декілька поколінь учнів митця, працюючи майже в усіх регіонах України, упевнено просувають на перший план саме візуальну складову драматичної вистави, що спирається як на сценографічне оформлення, так і на вживовижу виразні костюми персонажів. Така складова виконує не лише ілюстративну функцію у

виставі, а, насамперед – обумовлює та презентує об'ємно-просторове і філософське бачення драматичного твору. На межі ХХ-ХХІ століття спостерігаються навіть спроби реалізувати прагнення Д.Д. Лідера і створити на базі Національної Академії образотворчого мистецтва і архітектури Театр Художника. На жаль, ці прагнення так і не здобули повноцінного втілення.

Натомість, інша складова поняття «синтез мистецтв» – танок (рух, пластика) набула навіть завершену форму у вигляді повноцінних вистав на сценах окремих драматичних колективів (Київ, Дніпро). Звичайно, ці вистави сприймалися як експеримент, втім – є абсолютно зрозумілим, що пластичний образ виступає суттєвим наповненням поняття «синтез мистецтв» у контексті драматичного твору.

Проблема музичного оформлення драматичної вистави набула свого осмислення та висвітлення у багатьох статтях, нарисах, мемуарах і навіть наукових дослідженнях. В театрознавчий лексикон вкоренилося навіть таке словосполучення як «композитор драматичного театру».

Окремої уваги потребує осмислення присутності та використання в контексті створення драматичної вистави елементів кінематографу. Підкреслимо, що цей процес демонструє незмінну динаміку вже більш ніж століття. І таке, так би мовити, «втручання» одного з наймолодших видів мистецтв не лише значною мірою збагатило поняття «синтез мистецтв», а й певним чином забезпечило не менш потужне входження у сценічний текст драматичного твору сучасних теле- і медіа технологій. Ці процеси, безсумнівно, значною мірою змінили баланс складових поняття «синтез мистецтв», а також – скерували театральну культуру сьогодення до більш широких і водночас – полемічних шляхів самовиявлення.

Висновки: аналіз та осмислення динаміки розвитку поняття «синтез мистецтв» у площині драматичного театру засвідчують динамічні та суттєві його трансформації. Звичайно, такі зрушення не могли не позначитися й на загальній естетико-художній концепції драматичного твору. Взаємовпливи та взаємопроникнення різних складових, поява нових, порушення усталених балансів – ось ті основні характерні ознаки, що спричиняють на сучасному етапі полемічні оцінки не лише самого поняття «синтез мистецтв», а й естетично-художніх підвалин драматичної вистави загалом.

Д'ЯЧКОВА Олена Анатоліївна
Доцент, кандидат мистецтвознавства
Доцент кафедри історії світової музики
НМАУ ім. П. І. Чайковського

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПОЛІЛОГУ В МУЗИЦІ ФІЛЬМУ «ДІЗНАННЯ ПІЛОТА ПІРКСА» (1979)

Фільм польського режисера Марека Пестрака «Дізнання пілота Піркса» було знято за мотивами оповідання польського письменника-фантаста Станіслава Лема. Сьогодні цей фільм фігурує у світовому цифровому просторі як зразок кінокультури 70-х років, пов'язаний із типовою для своєї доби темою протиставлення людей та роботів. Для сучасного глядача образна система фільму виглядає дещо наївною та пов'язана радше з ностальгічними почуттями як згадка про улюблене кіно старшого покоління. Для мистецтвознавців фільм є привабливим матеріалом дослідження. Це одна із кінострічок, над якою працював Арво Пярт. І хоча музика Пярта до фільмів вже була об'єктом дослідження (роботи Светлани Савенко та Kaire Maimets-Volt), кінострічки 70-х років з музикою композитора докладно ще не розглядали.

Фільм «Дізнання Пілота Піркса» існує в двох аудіо-версіях, що за абсолютної тотожності титрів відрізняються образною концепцією, тому що мають різну музичну драматургію.

Привертає увагу той факт, що фільм було знято в рік польоту першого та єдиного польського космонавта Мирослава Гермашевського. Влітку 1978 року він разом із білоруськими та російським космонавтами майже тиждень працював на борту радянської орбітальної станції «Салют-6». Можна припустити, що політ Мирослава Гермашевського загострив актуальність теми космічних польотів та «дружньої» співпраці різних народів, і Радянський Союз був готовий це фінансувати.

Але за словами режисера фільму, стимули для екранізації «Дізнання пілота Піркса» не були пов'язані з політикою. Марек Пестрак вже мав досвід екранізації творів Лема. Його фільм «Слідство» отримав схвальний відгук письменника, і той сам запропонував режисерові взятись за нову роботу про Піркса.

Творчість Станіслава Лема була на ті часи приваблива для режисерів. Екранізувати його творів розпочали із 1960 року. Одним з перших був фільм «Мовчазна зірка» за романом «Астронавти». Із цього моменту нові стрічки та радіо- й телевізійні вистави за творами Лема з'являлися майже щороку.

У 1968 році вийшов фільм Анджея Вайди «Листковий пиріг», у 1972 році з'явився «Соляріс» Андрія Тарковського. У 1973 році показали угорський міні-серіал «Пригоди Піркса». Отже, фільм Марека Пестрака був у тренді доби. Як

це і передбачали історичні обставини, гроші на новий фільм про пілота Піркса знайшлися у Радянському Союзі. Але Москва не диктувала умов зйомок.

Режисер фільму Марек Пестрак в одному зі своїх інтерв'ю розповів про свій вибір кіностудій: «Мені порадили Таллінфільм як студію, що була в змозі створити космічні декорації та реквізит. Це виявилось непоганою ідеєю. Естонія була надзвичайно приємною країною, яка відрізнялася від Радянського Союзу. Вона була більш схожа на Східну Німеччину або Фінляндію. На «Таллінфільмі» довели, що мають достатньо виробничих потужностей, і висловили зацікавленість у співпраці, оскільки вони завжди шукали цікаві ідеї. У них просто не було спеціального відділу фотографії, тож керівник виробництва Карл Леволл переконав мене поїхати до Києва. Там насправді було величезне приміщення, де одночасно знімали декілька фільмів. Однак найголовнішим було те, що в Києві могли створити космічний корабель, здійснити польоти між зірками. Звичайно, без комп'ютерів, бо тоді комп'ютерів просто не було». (Повний текст інтерв'ю за посиланням: https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/marek-piestrak-widzowie-nie-zawiedli/8dg53je?utm_source=en.wikipedia.org_viasg_kultura&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=ucs&utm_v=2) Загалом зйомки в Києві тривали 2-3 місяці, хоча в титрах різних версій фільму про це не згадано. Вказано лише ім'я одного з художників-постановників – Віктора Жилко, який у ті часи працював на Київській кіностудії ім. О.П. Довженка.

В своїй роботі Марек Пестрак орієнтувався на американське та західноєвропейське кіно. Отже, він дуже прискіпливо розглядав варіанти ескізів декорацій і врешті решт наблизився до тих, що були витримані в стилістиці фільму Стенлі Кубріка «2001: Космічна Одісея» 1968 року та навіть американського фільму 1956 року «Заборонена планета» (режисер Фред Маклауд Вілкокс). За традицією західних фільмів про космос і роботів, і навіть з огляду на «Соляріс» А.Тарковського, можна було припустити, що саунд-трек нового фільму про Піркса буде вирішено в напрямку електронної музики. Можливо, спочатку так і планували, тому що на деяких сайтах, переважно англійських та польських, в інформації про фільм Пестрака вказано два композитори – Арво Пярт та Євгеніуш Руднік. Євгеніуш Руднік був піонером електронної музики у Польщі, і його участь у фільмі Пестрака була також своєрідною ознакою “західної” орієнтації. Фільми про космос і роботів вимагали специфічних аудіоефектів, що були природні саме для електронної музики. Показово, що музику до фільму «Заборонена планета» створили саме піонери електронної музики в Америці Бібі та Луї Баррони, а автором музики до фільму Андрія Тарковського «Соляріс» став засновник школи електронної музики в Радянському Союзі Едуард Артем'єв...

У титрах фільму «Дізнання пілота Піркса» імені Євгеніуша Рудніка немає, і також не зазначені оркестр і диригент, що виконують музику. За

інформацією сайту FilmPolski.pl Руднікові належить саме електронна музика, що супроводжує епізоди, пов'язані з космічними реаліями – це стиковки космічного корабля зі станцією, політ корабля в космічному просторі та розстріл-знищення метеоритів під час проходження кораблем вузького тунелю в кільцях Сатурна. Можна припустити, що Пярт та Руднік розділили «сфери впливу». Руднік став автором переважно дієгетичного музичного світу (тобто усіх звукових реалій, що їх могли би почути дійові особи фільму). Акустична музика Арво Пярта виконувала чимало функцій – зовнішній супровід подій, створення ідеальних образів («мрії», «підозри», «питання», «гармонії»), семантичні «коментарі» до подій епізодів, відтворення настрою персонажів тощо. Розпочинається фільм саме з одночасної експозиції електронного та акустичного саундів. Потім ці напрями звучань майже не перетинаються. У цілому вирішення музичного образу фільму як перетину двох світів – електронної та акустичної музики, відповідає головній колізії фільму – протистоянню робота та людини.

«Офіційний» автор музики до фільму – Арво Пярт. Фільм вийшов майже за рік до того, як він поїхав із Радянського Союзу. Отже, у певному сенсі, це знакова для композитора робота.

Як і інші композитори-шістдесятники – Андрій Волконський, Альфред Шнітке, Едісон Денісов, Леонід Грабовський, Гія Канчелі – Арво Пярт багато працював у кінематографі та мультиплікації. Результати такої роботи мають непересічну цінність, тому що саме завдяки синтезу музики та візуального ряду утворюється унікальна ситуація пояснення та конкретизації семантики музичної мови другої половини ХХ сторіччя.

Музичний тематизм фільму «Дізнання пілота Піркса» містить як проєкції на музику інших композиторів та виконавців, так і твори самого Пярта. І в цьому сенсі ми маємо справу з цікавою картиною конкретизації музичних смаків композитора, селекції його ідей та орієнтирів.

Як це вже згадувалось, існує принаймні дві саунд-версії фільму. Саундтреки до цих версій відрізняються кількістю тем та пов'язаними з ними алюзіями. Але суттєві зміни музичної концепції майже не вплинули на хронометраж фільму. Обидві версії тривають близько 95 хвилин (саме такий час указано на офіційному сайті Арво Пярта).

Драматургічно важливими для фільму є дві теми, що пов'язані із іншими творами Арво Пярта. Перша тема, яку можна назвати «пульсом робота», за своїм остинатним характером близька до теми першої частини «Ludus» твору «Tabula rasa», який було написано 1977 року, тобто майже за рік до виходу фільму. Остання тема щастя та безтурботності, що звучить у фіналі фільму, співвідноситься з твором 1978 року «Дзеркало в дзеркалі» («Spiegel im Spiegel»).

За сюжетом герой фільму пілот Піркс здійснює політ в команді, до складу якої входять люди й роботи, але ніхто не знає про інших, хто ким є. Завдання Піркса полягає у тому, щоб відрізнити робота від людини. Якщо він не зможе це зробити, компанія, що випускає роботів, почне постачати свою продукцію людству. Отже, тема «пульсу роботів» переростає у дві інші.

Перша - мілітаристичний марш, що відкриває фільм. За своїм інтонаційним складом марш є близьким до музики Арво Пярта до фільму «Діаманти для диктатури пролетаріату». У ритм ударних вплетено сигнали горну, що були пов'язані з образами війни післяреволюційного періоду. Саме такі сигнали вплетені і в пісню до фільму «Невловимі месники» (композитор Борис Мокроусов). Мажоро-мінорне мерехтіння музичного тематизму є вдалим штрихом подвійності художнього світу фільму.

Друга тема пов'язана з питанням, «хто є робот». Ця тема в першій версії фільму звучить, коли Піркс вдивляється в свою команду. Інтонаційно ця тема нагадує твір Чарльза Айвза «Запитання, що залишилось без відповіді» та одну з тем другої частини Сонати для двох фортепіано і ударних Бели Бартока. Саме цю тему в другій версії фільму відкинули, і замість неї в кадрі звучить електронний саунд.

Тема «запитання, що залишилось без відповіді» у фільмі мало суто емоційне навантаження. Саме ця тема була двигуном емоції внутрішнього страху людини перед істотою без крові (тобто без душі), але досконалішою фізично.

У контексті оповідання Станіслава Лема цей страх мав духовний підтекст. Щоб перевірити природу співрозмовника, Піркс ставить йому запитання «Чи є Бог?». У фільмі зі зрозумілих причин у запитанні пілота ключове слово було замінене на слово «совість». Але в сценарії залишилось порівняння Піркса, що хоче відмовитися від участі в експерименті, з Пілатом. У музиці фільму Пярт продовжив біблійну лінію в сцені погоні. На життя Піркса вчиняють замах, коли він їде дорогою в горах. В одній з версій фільму тут звучить тема, що ритмічно та синтаксично нагадує перший номер рок-опери Ендрю Ллойда Веббера «Jesus Christ Superstar». В іншій версії фільму цю музику замінено на ліричний мотив, і через це біблійні метафори тексту Лема розпадаються.

Виникає питання: навіщо так суттєво було змінено музичний ряд фільму? На сайтах з відгуками на фільм трапляються нарікання сучасних слухачів щодо переобтяженості саундтреку Арво Пярта тематизмом. Але в контексті 70-х років велика кількість тем мала своє пояснення та конкретну модель художнього висловлювання в естетиці постмодерну. У коло «алюзійного» полілогу Арво Пярта увійшли Андрій Волконській з його захопленням клавесином та музикою до фільму «Мертвий сезон», Альфред Шнітке з музикою до фільму 1968 року Андрія Хржановського «Скляна гармоніка», рок-

група «The Doors» та музика радянських та закордонних детективів 60-70-х років.

ЗІНЬКЕВИЧ Олена Сергіївна

доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент НАМ України

ІНТЕГРАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ В УКРАЇНСЬКОМУ СИМФОНІЗМІ

Зв'язки між мистецтвами існували завжди, проявляючись на різних рівнях – від загальноестетичного до конкретних художніх і структурних прийомів. В мистецтві ХХ столітті такі зв'язки стали чи не головною його рисою (з амплітудою від світломузики і містеріальних задумів Скрябіна - до народжених музикою архітектурних робіт Яніса Ксенакіса та постмодерністських інсталяцій і перформансів).

Наука давно намагається вибудувати теорію формотворчих універсалій, на яких ґрунтується принцип зв'язності. Але, усвідомлюючи всю важливість створення теоретичних моделей інтегральності, не варто забувати і про емпірику - головне «паливо» теорії. Адже погляд на той чи інший твір з позицій іншого мистецтва може не тільки помножити число аналогій і паралелей, необхідних для типізації прийомів формобудування, але й дає додаткові засоби для розуміння досліджуваного опусу - що особливо цінно, коли мова йде про **музичне** мистецтво, яке не піддається вербалізації.

В сучасній українській музиці багато прикладів такої міжмистецької взаємодії. Це, наприклад, п'єса **Леоніда Грабовського «Візерунки»** для гобоя, арфи і альту (1969, пермутаційно-мінімалістична музика в чистій діатоніці) - своєрідний зразок музичного «перекладу» **українського орнаменту, народної вишивки**. Та ж гра фарб і повторність елементів, зміни одного і того ж мотиву (в його основі - квінта з центром ре другої октави), що повторюється на постійній висоті. Гра фарб в «Візерунках» обумовлена варіюванням артикуляції і тембрів. Протягом усього твору зберігається реальне двоголосся, але інструменти кожен раз виступають в нових співвідношеннях і послідовності. Велику роль відіграє ритмічна змінність. Тут однаково важливі і паузи (вони – як біле, невишите, простір на полотні), і синкопи, які вносять в музику риси танцювальності, ігри і теж стають фактором варіювання, тому що синкопічна «відтяжка» припадає кожного разу на інші моменти. Композиційний принцип української вишивки перенесений в опусі Грабовського і на організацію цілого: адже кожен орнамент мислиться принципово незакінченим, він завершується лише в своєму конкретному результаті (скажімо, переривається краєм полотна, краєм вишивки). Так само

у «Візерунках»: твір може бути закінчено в будь-яку мить музичного «орнаменту», і його тривалість (5 - 20 хвилин) регламентується виконавцями.

Візуальні мистецтва провокують творчість **Лесі Дичко**. Наприклад, її п'єса для флейти соло (1973), пов'язана, як і п'єса Л.Грабовського, з народно-декоративним мистецтвом і назву свою - **«Писанка»**, і музичне рішення, отримала від українських писанок. Складні багатобарвні візерунки, ритмічні модуляції змінюваних і повторюваних орнаментів, перекладені на мову музики, зазвучали в тонкому мережевому плетінні мелодії флейти, що розвивається з вихідного інтонаційного зерна, невибагливого в своїй народно-пісенної основі.

Л.Дичко - гарячий прихильник методів інтеграції у вивченні об'єктивних закономірностей форми, архітектоніки, композиції різних видів мистецтв, особливо його найдавніших пластів. В її кантатах - **«Червона калина»** (1968) і **«Пори року»** (1976) теж резонують конкретні враження від живопису. **«Червона калина»** - поетичне осягненні історії України (назва походить від українського фольклору, де образ червоної калини виступає символом батьківщини). Якість емоційної виразності **«Червоної калини»** нагадує «звучання» українського живопису 15-16 ст., де напруженість кольору, енергійний ритм ліній і барвистих плям створюють якийсь особливий суворий колорит. Безпосередніми джерелами натхнення композитора стали розписи найстарішої в Україні дерев'яної церкви - з їх граничною експресивністю і український портретний живопис, зокрема, рідкісний по своїй виразності груповий портрет козаків, які співають на хорах церкви, що поєднує в собі риси найгострішої психологізму і соковитого жанру.

У **«Порах року»** чуються інші витoki, їх палітра рясніє променистими фарбами, в ній домінує радісна колірна гамма. Ще одна відмітна якість кантати - особлива пластичність її музики, що йде від пластичності хорових ігор, танцю, невіддільних від більшості календарних пісень, і від пластики українських декоративних візерунків, завитки яких немов повторюють малюнок народного хороводу.

Впливи і театру, і архітектури відчутні в розгортанні музичної драматургії **Третьої симфонії Левка Колодуба** (1980), що має підзаголовок **«В стилі українського бароко»**. На задум твору вплинула п'єса Івана Кочерги, де дія відбувається в середньовічному місті, в якому впізнаються риси Києва. Власне Київ - з його легендами, гучним життям його площ, таємничим мороком вузьких вуличок, суперництвом цехів - і стає своєрідним головним «персонажем» симфонії. Створенню видовишно-просторових асоціацій сприяє характерне для оркестрової музики бароко протиставлення оркестрових груп, «терасоподібна» динаміка, імітаційні нашарування як основна форма фактурного розгортання. Завдяки цій «звуковій режисурі» в першій та третій частинах виникає враження «майданного» характеру дії: гул святкування

накочується звідкись здалеку, наближується - і виплескується на «сцену»; немов людські потоки виливаються з однієї, другої, третьої вулиць (фугатне розгортання музичного матеріалу), поступово заповнюючи площу.

Видовищно-просторові аналогії посилюються ще одним асоціативним вектором - архітектурним. Регістровий діапазон в тематизмі набирається поступово (від басів до високих голосів) - як нарощування маси в архітектурній будові (від потужного фундаменту - до полегшеного верху), а ярусне зведення імітаційних рівнів аналогічно ярусному членуванню архітектурних форм.

У формобудові сучасної симфонії дуже багато паралелей із позафабульною ліричною **поезією**. Її вплив особливо відчутно в ліричному типі симфонізму і яскраво представлено в П'ятій симфонії Валентина Сильвестрова (1982), Четвертій Є.Станковича (1977), Четвертій (1976) і Сьомий (1982) Валентина Бібіка. В цих симфоніях поряд з музичними композиційними ритмами працюють і типово віршовані. Це – строфіка, кільце, анафора. Зупинюся на прикладах, де композитори використовують прийоми кінодраматургії, принципи монтажу: гру ракурсами, планами, напливи, ефекти рапіда, стоп-кадру.

Ось, наприклад, як вирішує «стоп-кадр» **Борис Буєвський**. Його **Друга симфонія** (1975) присвячена проблемі - людина та індустріальний світ, в якому вона живе. Перші такти симфонії приголомшують слухача: напористість ритму, агресивний натиск низькою міді, гуркіт ударних, переривчастий свист дерева, «роздування» звуку у труб і валторн - все це, спресоване в єдину масу, народжує більше шумовий, ніж музичний ефект. Мета цієї, заданої автором, образності - втілення технічної, машинної іпостасі сучасної Цивілізації. Після цих урбаністичних шаленств друга частина сприймається як занурення у себе, в стан, схожий на сомнамбулізм, коли художник в полоні таємничих сил уяви.

Третю частину відкриває бравурний марш, який переносить в атмосферу святкового гуляння. Уже він сам по собі - весь його галасливий, «вуличний», вигляд - викликає в контексті симфонії аналогію з кіно-колажем: включенням в художню стрічку хронікальних кадрів. Аналогія ця посилюється, коли музичний струмінь – раптово обривається. Виникає ілюзія вимкненого звуку - немов повернули ручку гучності, залишивши на екрані беззвучне зображення. Ілюзія ця посилюється тим, що музиканти імітують гру, беззвучно «виконуючи» такти, які «випали».

«Мовчазні» такти створюють буквально фізичне відчуття стоп-кадру - зупиненої миті. «Стоп-кадри» («стоп-такти») повторюються декілька разів і немов фіксують перемикання свідомості з зовнішнього - на внутрішнє, зазначають народження іншої – внутрішньої течії дії. Це відчуття посилюється прийомом напливу, коли на звукову масу починають

накладатися простягнуті акордові комплекси дерев'яних духових. Абсолютно гублячись в шумному гулі маршу (де домінує мідь), вони все виразніше проступають в тиші «виключених» тактів. Спочатку прозорі, вони потім густішають, «стоп-такти» стають довшими і з'являються частіше і в результаті цей уповільнений хор дерев'яних духових поступово витісняє марш з музичного простору. Так дія перемикається із цієї зовнішньої течії життя – на внутрішню, на занурення у свідомість, на процес осмислення, усвідомлення.

Інший приклад використання прийомів кіномонтажу **Третя симфонія Євгена Станковича «Я стверджуюсь»** (1976). Історичні зрізи, до яких звернувся композитор в цьому грандіозному шестичастинному циклі для хору, соліста і оркестру, - революція, громадянська війна. Не оспівувати революцію, а почути в її шаленому натиску біль епохи - ось авторське завдання. Дати емоційно-психологічний зріз часу, в якому спланилося стільки уперечливого. "Партнером" Станковича у створенні монументального портрета часу стали вірші Павла Тичини (в основному – ранні).

Аналогії з прийомами кіномонтажу виникають у IV частини симфонії, названій «Балада». Відкривають її гігантські акордові комплекси tutti (кластери) в шаленому *ostinato* шістнадцятими. Ця кластерна "дріб" сприймається як "стоп-кадр", що фіксує в кінострічці гострий драматичний момент (смерть бійця). Ця аналогія потім підтверджується і посилюється, коли "стоп-кадр" ("стоп-кластер") кілька разів перериває мелодичну лінію солюючого альту. Зіткнення суперконтрастів (звукова міць tutti, після якої соло альту здається втіленням тиші), частота їх "кадрировки" (кожен "кадр" - 1-2 такти) підсилює експресивну розпаленість дії.

У наступному епізоді (спів хору – "Як упав же він з коня") виникає аналогія з рапідною зйомкою: нарочито повільне нашарування хорових партій (їх число - вісім - також "подовжує" епізод), ритмічна та інтонаційна однорідність тривалостей, плавність секундової течії мелодії створюють відчуття "розтягнутої" миті, як це буває в уповільнених кінокадрах з властивим їм повільним, пливучим характером руху. Спільність з рапідом в даному випадку обумовлена таким самим, як в рапіді, завданням: передати відчуття **психологічного** часу героя, який не збігається з часом хронологічним, він уповільнений відносно часу хронологічного.

Використано в "Баладі" і перемикання з великого (крупного) плану на загальний (далекий), коли в детально виписану, психологічно розроблену моносцену вриваються напливи з "масових" епізодів симфонії. Можливість такого рішення закладена в двоплановій фабульності віршу Тичини: і смерть одного героя, і широкий фронт революційних битв. Аналог "Балади" Станковича у живопису - усім відома картина К.Петрова-Водкіна "Смерть комісара", де та сама двоплановість (психологічний портрет - і масове дійство,

загибель героя - і продовження бою). Завдяки двоплановості, використанню прийомів кіномонтажу – стоп-кадра, рапіда та напливу досягається особлива психологічна об'ємність «Балади» Станковича.

Приклади інтегральних зв'язків між різними мистецтвами можна помножити, але й наведених достатньо, щоб переконатися в необхідності подальшого пошуку *універсальних* закономірностей художньої форми і - як перспективи – створення єдиної теорії мистецтва.

ЗУБАВІНА Ірина Борисівна

доктор мистецтвознавства, професор,
дійсний член (академік) НАМ України

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ПІД ВПЛИВОМ НОВИХ ЕКРАННИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Невпинна експансія екранних технологій та їх стрімка дигіталізація з необхідністю перетворили екрану культуру на базовий «медіатор» соціокультурних процесів. Інтегруючись іншими видами мистецтва, екран постає певним інваріантом – неспростовним фактором/чинником «доповненої реальності», до якої занурюється планетарне людство.

На шляху стрімкого розвитку екранної культури, практично від становлення кінематографа як її висхідного згортку, спостерігалось постійне взаємозбагачення на перетинах художніх просторів різних мистецтв. Показовим є розгляд динаміки цього процесу. Насамперед, закономірно говорити про певну традицію взаємопроникнення двох синтетичних мистецтв – кіно і театру, що сформувалась упродовж ХХ століття.

Серед хрестоматійних прикладів поєднання сценічності та екранності – вистави Політичного театру Ервіна Піскатора, який упродовж 1920-х у спектаклях відверто агітаційного змісту послуговувався наддівним інструментом підсилення ідеологічно-пропагандистського впливу – фрагментами кінофільмів та кінохроніки.

Український режисер-експериментатор Лесь Курбас у виставах «Березолі», експериментуючи у вимірі міжвидового перетину мистецтв, не тільки залучав до сценічних мізансцен фотографію та кінофрагменти, а й використовував оригінальні прийоми, характерні для фільмування. Таке опанування суто кінематографічними засобами виразності, було новаторським для театру: імітація «напливів», «крупних планів, динамічне поєднання сценічної дії з відзнятими кінокадрами.

У другій половині 1930-х реформатор західного театру Бертольд Брехт у своїй теорії театру вдається до осмислення полемічної взаємодії театру та «сьомої музи» й екранних медій.

Наприкінці 1950-х, породження творчого тандему режисера Альфреда Радока та сценографа Йозефа Свободи – театр «Латерна Магіка», з метою збільшення враження від сценічної дії запроваджує у театральних виставах міксування елементів різних видів сценічного й пластичного мистецтва (пантоміми, балету, сучасного танцю) та кінопроекції. Серед іншого, «новий синтез» передбачав перенесення сценічної дії на екран та у зворотному порядку. Згодом до новаторської візуальної складової додалась комп'ютерна анімація, що органічно впліталась у виставу. Відтак, інструментарій сценографа поповнився комп'ютерними програмами.

Нині включення екранної складової все частіше експлуатується в мюзиклах, балетних постановках, оперних виставах. Набуває популярності залучення до сценічної дії мультимедійних технологій, кліпових форматів, що до них призвичаєний сучасний глядач.

За приклад – акцентовано медійна сценографія театральної вистави режисера Стаса Жиркова «Дівчина з ведмедиком, або Неповнолітня». Відеокамера, встановлена на штативі по центру кону, фільмує те, що відбувається на сцені й «транслює» цей «прямий ефір» на фонову завісу задника, тим самим ніби ущільнюючи силу шизопотоків подвоєнням перебігу подій.

Симптоматичним прикладом міжвидового сценічного колажу стала «постапокаліптична» опера «Chornobyldorf» (2020, композитори Роман Григорів та Ілля Розумейко), де поєднання «пост-опери» з екранною віртуальністю, ускладненням технологічної партитури, використанням у сценографічному рішенні численних комп'ютерних ефектів видається доволі дискусійним. Екранні проекції в якості декорацій, контрастні задники (чи то лячний погорілий ліс, чи то блакитна вода з купальницями як портал в світло-ностальгійне минуле) покликані розширити вглиб простір сценічної «коробки», надати нову якість цій матеріальній субстанції.

Втім, навігація між цифровим світом й вимірами театральних декорацій, художніх «реконструкцій» та претензійною візуально-перформативною складовою асоціюється з технічним атракціонізмом.

Віртуально-екранний чинник активно використовується при організації сценічних, перформативних, акційних, інсталяційних, інших contemporary-art подій: виразна візуалізація, світло та звукові ефекти, розширення колористичного та світлового діапазону, комп'ютерне моделювання об'ємних 3D зображень, голограм людей, предметності матеріального світу тощо.

Наочність екранного компоненту додає переконливості навіть найбільш неймовірним візуальним складовим, зокрема, у переосмисленні тілесних практик, витворам бодіарту, біоарту тощо.

На екранних перепуттях тілесного та нетілесного досвіду створюються інтерактивні художні проекти, у тому числі на базі імерсивних технологій – з

ефектом занурення всередину віртуального простору, де глядачеві надається можливість кругового огляду та зміни кутів споглядання. Такий формат ніби руйнує кордони між глядачем й проекційною поверхнею. Людина сама перетворюється на своєрідний «екран», «віртуальне тіло» як мистецький об'єкт.

Відео, відзняте камерою з модульним полем зору 360 градусів, спостерігаємо у відеопроекті фотографа Йосипа Сивенького «Рани 360», де інтегрований у цифровий вимір глядач сам обирає напрями погляду, руху, прокладає «стежини» на ризоматичних маршрутах у сфері запропонованої віртуальності.

Наочний перетин мистецького експерименту з соціальними практиками закладено в арт-формулу серії «Колайдерів» художниці Оксани Чепелик: від «MO/RU COLLIDER» (2016) до проєктів найближчого часу – «Український колайдер», «Чорногорський колайдер», де екранні технології забезпечують оприявлення моделі нелінійних пульсацій мозаїчної свідомості сучасної людини, світосприйняття якої сформовано історією катаклізмів. Запровадження прийому кінематографічного бобслею – швидкої зміни кадрів, своєрідних квантів інформації як зафільмованих фаз катастрофічного подієпотоків, дозволяє передати текучість мінливої, динамічної реальності.

Наведені вище приклади дають підстави зробити висновок щодо продуктивності впливу екранних технологій на розвиток сучасного мистецтва – і у різноманітті форматів contemporary art, і у модерних версіях цілком «традиційних» майстерств. Хоча подекуди внесок screen-технологій виявляється амбівалентним.

З одного боку, введення смислосначушого елемента екранності в структуру художньої дії/події, використання інноваційних екранних технологій сприяє осучасненню, розширенню візуального тексту вистави або ж новітніх арт-практик (перформанс, хеппенінг, акція, інсталяція тощо).

З іншого – екраноцентричний компонент, вриваючись в усталену злагодженість складових, може не стільки збагатити смислову наповненість задуму, скільки зруйнувати його цілісність, постаючи штучною недоречністю в інтегративній сумі елементів сценічного твору або contemporary-art проєкту.

КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна Валеріївна
доктор мистецтвознавства, професор
академік НАМ України
завідувач відділу образотворчого та
декоративного мистецтва
ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ – ОСНОВА УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В ТВОРЧОСТІ В. КРИЧЕВСЬКОГО

Василь Кричевський – видатний український художник, архітектор, педагог, усе своє життя присвятив творенню українського національного стилю в образотворчому та декоративному мистецтві. Програмним в його творчості був синтез різних мистецтв, що створювали єдиний художній образ.

Творення українського національного стилю відповідало розгортанню в Україні патріотичного руху за збереження народного мистецтва. В кінці ХІХ – початку ХХ століття в Україні відомі українські письменники та художники намагалися привернути широких кіл громадськості до народного мистецтва, сприяти його відновленню, збереженню від поглинання промисловістю. Тенденція відродження художніх промислів, створення національного стилю перетворилася на широкий громадський рух який підтримували земські організації, поміщики ліберальних поглядів, видатні етнографи, фольклористи. На початку ХХст. на території України повсюдно виникають центри відродження народного мистецтва, передовсім – вишивки, килимарства, ткацтва, в яких працюють професійні художники, створюючи ескізи для їх подальшого виконання народними майстрами. Головне було в тому, що в цих осередках йшли цілеспрямовані пошуки єднання народного мистецтва та індивідуальних пошуків професійних митців.

В цьому широкому річищі патріотичного руху слід розглядати і майстерню в с. Оленівка (Фастівський р-н Київської обл.), яку організує у 1905 році Варвара Ханенко. Тут організується учбово-промислова майстерня, яку очолює Василь Кричевський. За його ескізами виготовляли килими, декоративні тканини, вибійку, вироби з вишивки. Збереглися три вишиті роботи, виконані за малюнком Василя Кричевського цього періоду. Це доріжка, що була подарована композитору Миколі Лисенко на день його народження, та дві інші роботи митця із зображеннями улюбленого мотиву художника – птаха, який він широко використовував в малюнках для вибійки. На жаль, до нашого часу не дійшли тканини з вибійки, а лише їх ескізи, які виявляють В. Кричевського як неперевершеного майстра орнаментики. Художник відчував в орнаментах експресію, що створювало певний емоційний настрій. Дослідник його творчості В. Павловський порівнює узори

В. Кричевського з музикою: «Своєю строгістю, стриманістю й простотою рисунка, а поряд з тим – вибагливістю фантазії, ці абстрактні орнаментальні композиції Василя Кричевського нагадують фуги та інтенції»

Килимів, створених В. Кричевським під час роботи в Оленівці, так само не збереглося. Деяке уявлення про них дають фото того часу – це групова фотографія фундаторів Української академії мистецтв на тлі творів митця. Вибійка і килими, створені за ескізами В. Кричевського, мали великий успіх, отримали золоту медаль на Другій Всеросійській кустарній виставці в Петербурзі 1913 року. Килими були придбані для Москви, Берліна, Парижу, міст Америки.

У промисли В. Кричевський прийшов вже досвідченим художником, з чітким розумінням завдань по утвердженню українського національного стилю, адже цьому передувало час глибокого вивчення народного мистецтва, з цілеспрямованим впровадженням досягнень орнаменталістики доби бароко у поєднанні з новітніми художніми течіями того часу, в першу чергу стилістикою модерну.

В. Кричевський був автором губернського земства в Полтаві (1903-1907), спроектованого, стилістично орієнтованого на переосмислення народного мистецтва бароко. Треба зазначити, що проект В. Кричевського, тоді молодого харківського архітектора і художника, експонувався на виставці у Полтаві у 1903 році, і був присвячений відкриттю пам'ятника І.П. Котляревському – події, яка була справжнім святом української культури, консолідації української інтелігенції, об'єднаних єдиною ідеєю національного відродження. Його будівництво власне було своєрідним художньо-ідеологічним маніфестом. Саме оптимізм народного мистецтва, а також життєстверджуючий лад мистецтва бароко, яке відповідало ідеалам народного сприйняття – все це стало джерелом інспірацій і натхнення художників, які формували «український стиль». До того ж, мистецтво бароко, що виявилось і яскраво проявилось в період Гетьманщини, асоціювалося у свідомості дослідників, в першу чергу таких як Н. Біляшівський, М. Грушевський, Н. Петров, Г. Павлуцький, М. Самокиш, як яскравий, хоч і короткий період національного відродження. Саме тому до цього пласта української культури як з позицій художньо-естетичних, так і ідеологічних, звернулись митці початку ХХ ст. Орнаменти шитва бароко впроваджувались в шитво вишивки, розробку орнаментів опішнянської кераміки тощо. При будівництві Будинку Полтавського земства в споруді було використано традиції дерев'яної архітектури XVI-XVIII ст., декор було зроблено керамічними кахлями та розписами в народних традиціях, виконаних за малюнками В. Кричевського. З появою Полтавського земства розпочався новий етап української культури. Він продемонстрував поєднання різних видів мистецтва в єдиному органічному ансамблі. Це був художній синтез мистецтва, звернення до

народного мистецтва, його творче переосмислення і сплав в єдиній цілісній системі. Будівля Полтавського земства – це був знак нової епохи, яскравий взірєць українського національного стилю.

Василь Кричевський проявив свій таланти в різних галузях мистецтва- живописі, графіці, художній кераміці, килимарстві, оформленні виставок, дизайні інтер'єрів, сценографії. Значною подією була його робота з графічного оформлення «Ілюстрованої історії України», виданої М. Грушевським у 1911, під час підготовки книги М.Грушевського «Культурно-національний рух на Україні XVI-XVIIIст. (1912).

Пошуки національного стилю, заснованого на вивченні народного мистецтва, були програмними у майстерні внутрішнього оформлення інтер'єрів Академії мистецтв України, якою керував Кричевський. Саме тут розроблялися проекти інтер'єрів для різних верств населення, утверджувався новий стиль помешкання, який би мав яскраву національну означеність у поєднанні краси та утилітарної зручності. Саме так виглядає інтер'єр кабінету голови історичної секції ВУАН Михайла Грушевського 1929р. з широким використанням вибійки для окраси приміщення. Спількуючись з М. Грушевським, В. Кричевський у 1918 р. працює над розробкою герба України, тризуба.

Напрацювання В.Кричевського зі створення орнаментальних малюнків стали йому в нагоді при оформленні театральних вистав, зокрема ескізів костюмів до вистави «Богдан Хмельницький» за п'єсою М.Старицького для театру М.Садовського (1920р.). Одяг персонажів щедро орнаментований рослинним орнаментом, що добре передає багатство узоротканих стрій.

Отже, різноманітна діяльність Василя Кричевського в різних галузях мистецтва – архітектурі, графіці, дизайні інтер'єрів, декоративному мистецтві свідчить про цілеспрямовану розробку національного стилю і впровадження його в контекст української культури.

КЛЕКОВКІН Олександр Юрійович,
доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
завідувач відділом теорії та історії культури ІПСМ,
член-кореспондент НАМ України
ORCID 0000-0002-3481-2790

ФОРМУЛА МИСТЕЦТВА ЯК РОЗШИРЕННЯ

Умілість. Єдиною незмінною ознакою, котра об'єднує найрізноманітніші явища на території, яку, за інерцією ми називаємо *мистецтвом*, є майстерність; принаймні саме так — *techno, ремесло* — трактували мистецтво впродовж століть і саме як *умілість* позначали цю територію на початку ХХ століття україноцентричні видання. Стрибати високо або далеко — це також *умілість, різні види умілості*, котрі, вступаючи подеколи у незвичні міжвидові стосунки, інколи порушували спокій і провокували мистецтвознавчі дискусії про *синтез мистецтв (умілостей)*.

Синтез. З якоїсь причини ці безневинні міжвидові стосунки опинялися інколи у центрі уваги мистецтвознавства, когось зачіпали, комусь допомагали або заважали жити. І так само з якоїсь причини міжвидові стосунки отримали назву *синтезу*, хоча насправді під цією назвою виступають і *паралелізм* мистецтв у межах одного твору, і *запозичення* елементів мови, структур, жанрів (до прикладу: епос + драма = епічний театр; лірика + драма = лірична драма; вплив жанрового живопису на сценічне мистецтво ХІХ століття та ін.). Чи, може, як у природному синтезі, взагалі йдеться про перетворення енергії світла на хімічні зв'язки?

Обмеження синтезу. У виконавських мистецтвах — у межах чинних для певного історичного часу морфологічних норм — проблема міжвидових стосунків, схоже, поставала лише зрідка, коли втручався регулятор: коли папа Інокентій III 1210-го року заборонив показ літургійних драм у храмах; коли у ХVІ столітті католицька церква спонукала владу європейських країн заборонити містерії; коли псевдокласики чинили спротив появі інших жанрів, крім трагедії й комедії, а усі спроби впровадження третього жанру іменували *комітрагедіями, трагікомедіями* і т. ін.; коли указом Наполеона одним театрам було надано дозвіл показувати лише водевілі «у супроводі загальновідомих мелодій», іншим — невеличкі п'єски «у гривуазному дусі, інколи з куплетами, теж на загальновідомі мелодії», комусь — мелодрами «у супроводі загальновідомих мелодій», ще комусь — лише пантоміми, «але без балетів, арлекінад та інших фарсів»...

Критика синтезу. Інколи проблема *міжвидових стосунків* ставала актуальною і для глядачів, як для Сергія Єфремова, який сприйняв виставу

Леся Курбаса «Газ» як *балеретто*: мовляв, співати треба в опері, танцювати у балеті, в опереті — всього потроху. Подібні претензії до вистави пред'являли, вочевидь, і глядачі; не випадково у редагованому Курбасом двохижневику «Барикади театру» замість звичного анонсу (автор, дійові особи, виконавці, оформлення і т. ін.) було видрукувано, немов у музичному театрі, розлоге *лібрето вистави* «Газ», що свідчить про конфлікт між уявленнями Курбаса і якоїсь частини публіки, якій було адресовано це роз'яснення. З критикою ідеї синтезу виступав і Густав Шпет, який взагалі вважав цю ідею *найбезглуздішою у світовій культурі*.

Синкретизм і синтез. Інші, як О. Веселовський, ранній етап історії мистецтв, принаймні виконавських, ще до розщеплення на окремі види, сприймали як *синкретичний* (поезія співалася); впродовж століть, коли ще не було мистецтва у сьогоdnішньому хиткому розумінні, було воно, немов Адам із Євою до гріхопадіння, і цілісним, і нероздільним — і не лише в межах самого мистецтва, а й у дивному гармонійному, сказати б, навіть райському переплетенні з релігією, політикою, бізнесом, сільськогосподарськими процесами і ще з бозна-чим. Таким чином, утворилося уявлення, що мистецтво, немов керуючись діалектичною тріадою «теза — антитеза — синтез», просувалося *від синкретизму до диференціації видів* лише для того, щоб прийти на новому етапі розвитку до *синтезу*. З іншого боку, П. Флоренський вважав храмове дійство вже *не синкретизмом, а синтезом мистецтв*. Що стоїть за грою слів — умовне позначення історичних етапів одного й того самого явища чи істотні структурні відмінності?

Початки синтезу. Умовний початок дискусії слід, вочевидь, вести не лише від романтиків, а хоча б від Мольєра, який, всупереч придворним стандартам, створив *комедію-балет* або, у термінах Сергія Єфремова, *балеретто*. А далі — *Gesamtkunstwerk* (Р. Вагнер), *Synthetische Theater* (М. Райнгардт), *Sintesi* (Ф. Т. Марінетті), *Total Theater* (Е. Піскатор, В. Гропіус, Ж.-Л. Барро), наповнення зали для глядачів *парфумами* (П. Фор, О. Люньє-По), використання у театрі *кінопроекції* (Леся Курбас, Е. Піскатор), *поліекран* (Й. Свобода)...

Мистецтво як розширення. Однак навіть тоді, коли мистецтву видавалося, що воно вивільнилося з пут релігії та ідеології, воно все одно залишалося — у *маклюєнівському* значенні — лише *розширенням* політики, бізнесу, релігії або, як і дипломатія, війни, подеколи *синтетичної* або *гібридної*.

Формула мистецтва. Ці розширення є базовою ознакою *історичних формул мистецтва*, в яких істотну роль відіграють уявлення про функцію і морфологію мистецтва (*напіврелігійний канон* чи *перманентна революція, експеримент* чи *торговий дім, забавка* чи *місія* і т. ін.). Ці *формули*, хоч ми і вживаємо одне й те саме слово (*мистецтво*), істотно відрізняються у різних

історичних періодах, культурах, субкультурах і навіть в межах однієї спільноти — інституту, театру, кафедри і т. ін. *Формули* — це *гіпотези мистецтва*, котрі, як і *гіпотези смислів буття*, може бути доведено лише виконанням власної ролі, тобто життям. Бо літери у слові *мистецтво* одні й ті самі, тоді як смисли — щоразу інші.

У безмежжі культурних практик. Інколи *формула мистецтва* забороняє міжвидові стосунки або, навпаки, дозволяє — і не лише за рахунок запозичення непритаманних якомусь видові мистецтва засобів, а й за рахунок об'єднання (*синтезу?*) з іншими культурними практиками (*вистава-мітинг, суд над літературним персонажем, акціонізм* тощо), отже, знищення між ними межі і розширення у формулі мистецтва діапазону актуальних для митця ролей — жерця мистецтва, пророка, блазня — здебільшого в межах одного амплуа.

ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теорії та історії мистецтва
НАОМА, член-кореспондент НАМ України
Заслужений діяч мистецтв України
ORCID 0000-0001-5934-2943

КНИГА ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ

Ідея буття як становлення, обґрунтована у філософських працях А.Бергсона, Е. Гуссерля, М. Мерло-Понті, М. Фуко, Ж. Дельоза, аналогічна в культурі тому, як створюється текст, що росте у безкінечність. Літературний твір перш за все сприймається нами як подія, як те, що перебуває у становленні, як потік змістовної думки, як процес, а не результат. У книзі, у її образі, як у феномені культури, відкристалізувалося бажання знайти усталену форму для втілення предметових ознак цього нескіченного процесу розгортання.

Книга представляла собою матеріалізацію слова, його втілення. “Дивно, що саме матерія – пряма протилежність душі – має місію зберегти їй життя. Частина духу, якій не вдалося матеріалізуватися, зникає”, - писав Х. Ортега-і-Гассет.

Вимоги людей закріплювати і поширювати тексти викликали до життя унікальні форми прототипів книги і власне книгу. Це не були запозичені у природи конструкції та матеріальні аналоги. Завдяки використанню природних матеріалів, таких як глина, пальмове листя, папірус, шкіра, на ранніх стадіях ще зберігалася близькість цього предмету до природного світу.

Але папір, форма кодексу, друкування - цілком штучні породження людського розуму, змінили існування книги.

Книга як феномен культури - річ поліфункціональна. Вона є зберігачем інформації, особливою формою її накопичування і організації; книга – засіб спілкування, активний чинник суспільного і культурного життя; книга – технічна конструкція, предмет масового виробництва і використання; нарешті, книга - продукт художньої творчості, твір мистецтва. Кожний з цих пізнавальних, соціальних, культурних, технічних, економічних, художніх аспектів створює таке синкретичне явище як книга.

Фактично, для теоретиків мистецтва книги, художників, мистецтвознавців, книга виходить за межі однолінійного сприйняття. Лінійність викладу повідомлення у текстовому наборі супроводжується цілим комплексом інших аспектів сприйняття, в яких свідоме та підсвідоме доповнюють одне одного. Для справжніх поціновувачів книги її текст одночасно виступає у двох іпостасях – як лінійний і як нелінійний.

МАМОНА Ангеліна Геннадіївна

аспірантка ХНУМ імені І. П. Котляревського

Науковий керівник – доктор мистецтвознавства,
професор Драч І. С.

ORCID 0000-0002-1495-6738

Р. ТАГОР І АМЕРИКАНСЬКА МУЗИКА: ДОСВІД ВЗАЄМОДІЇ (НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ ДЖ. КАРПЕНТЕРА «ГІТАНЖАЛІ»)

Популярність Р. Тагора (1861 – 1941) у першій половині минулого століття вражає своєю масштабністю. Екзотична постать цього індійського поета, мислителя, драматурга та композитора поєднувалась із універсальністю його ідей та меседжів. У 1910 році він видав мовою бенгалі збірку під назвою «Гітанжалі» («Жертовні піснеспіви»), через два роки переклав та видав її англійською, а у 1913 році отримав за цю збірку Нобелівську премію з літератури. Р. Тагор активно подорожував різними континентами, де читав лекції, декламував власну поезію (мовою бенгалі), викликаючи інтерес до своєї творчості у представників різних національних композиторських шкіл (Д. Мійо, К. Шимановський, А. фон Цемлінський, Л. Яначек, П. Козицький та багато інших).

Поет бував у США п'ять разів (1912-1913, 1916-1917, 1920-1921, 1929 та 1930 роках), загалом у цій країні він прожив близько 17 місяців (довше, окрім своєї власної країни, він перебував лише у Великій Британії). До його поезії зверталися такі американські композитори, як Річард Хейгеман (голандсько-

американський музикант), Едвард Хорсмен, Александр Рассел, Реджинальд Ліндсі Світ.

Одним із перших, хто втілював у своїй творчості поезію Р. Тагора, став Джон Карпентер (1876 – 1951). Його вокальний цикл «Гітанжалі» мав успіх після видання у 1914 році, згодом композитор створив версію для голосу і оркестру. У грудні 1916 року Р. Тагор виступив у концертній залі Чиказького оркестру, де виконувався двома роками раніше цикл Дж. Карпентера.

Музика «Гітанжалі» написана у романтичних традиціях, позначених впливом імпресіонізму. До циклу увійшли шість пісень (вірші зі збірки під номерами: 62, 90, 61, 80, 60 та 57 відповідно). Композитор приділив особливу увагу образній сфері, пов'язаній з темою дитинства. Ця тема розкривається у першому, третьому та п'ятому номерах циклу. У віршах Р. Тагора присутнє милування тим, як дитина сприймає цей світ, захоплення дитячою безпосередністю, мудрістю та щирістю, свободою від тривог та страждань. Для музики цих номерів характерне ніжне, мрійливе звучання, лагідні інтонаційні звороти. Тим контрастніше до них звучать друга і четверта пісні, в яких присутні роздуми про смерть. Філософську відстороненість віршів робить більш драматичною музика Дж. Карпентера, де композитор не цурається пафосних афектів. Тому заключна пісня циклу так доречно поєднує світле звучання з дієвістю та активністю. Тематика цього номеру дещо відрізняється від образів попередніх двох груп. Тут поезія Р. Тагора набуває символічних рис, описуючи екстатичне споглядання світла, що ниспадає з небес і якому радіє все живе. Напівмістичне переживання поета втілено у музиці через трансформацію драматично похмурих мотивів, що звучали у другому та четвертому номерах, в урочисте прославлення.

Цикл «Гітанжалі» Дж. Карпентера відкрив американську тагоріану. Поява пісень та вокальних циклів на вірші Тагора стали своєрідним симптомом музичної культури першої третини ХХ століття, і показово, що американські композитори звернулися до творчості індійського поета не пізніше, а то й раніше європейських колег. Це спростовує відомі упередження стосовно наслідування американськими музикантами тієї пори європейців, натомість, можемо констатувати паралельний характер творчих пошуків митців Старого та Нового світу. Їхній погляд на поезію Тагора також здебільшого співпадає, адже його вірші сприймалися композиторами Заходу не як таємничий *орієнтальний* текст, а як імпульс для постановки власних світоглядних питань.

МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович

кандидат архітектури,
учений секретар відділення синтезу
пластичних мистецтв і секції естетики та
культурології НАМ України
ORCID 0000-0002-9499-4434

ІСТОРИЗМ В КИЇВСЬКІЙ АРХІТЕКТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Рубіж XIX-XX ст. відмічений значними змінами соціо-політичного та економічного устрою Європи та північної Америки. Зміна самоідентичності та світосприйняття, індукуючись колоніальною експансією на фоні науково-технічного прогресу, призводить до глобальних трансформацій устоїв у межах одного-двох поколінь, змушуючи людей переглядати питання власного визначення та місця у дедалі більш складній системі соціальних взаємодій.

Першим на відповідний виклик реагує мистецтво образотворче, відходячи від академізму та послідовно втілюючи свої пошуки в широкому віялі течій від імпресіонізму до авангардних напрямків. Архітектура, через об'єктивні матеріальні причини, більш стримана у своїх змінах, «відстаючи» на одне-два покоління. Однак, поступово, і вона переживає послідовні етапи історичного романтизму, еkleктики та, зрештою, вираження нової «експресії», що імплементується в прояви модерну.

Сучасне нам регіональне мистецтво взагалі, та архітектура зокрема, формує свій тезаурус, намагаючись прив'язати себе до традицій певного соціо-культурного ареалу. І хоча зв'язок цей є здебільшого штучним, даний прийом маркування регіону, його культурно-політичної сепарації, набув значного розповсюдження на межі XIX і XX ст.

Основною причиною контрастних перипетій у розвитку історизму зазначеної локації ми вважаємо трансформації соціо-політичні, що послідовно змінювали навколишній бекграунд і переінакшували відповідні аналогії в залежності від кон'юнктури замовника в широкому сенсі слова. Історизм, як напрямок у творчості, сконцентрований на рефлексії, якомога краще відповідає побудові тих чи інших паралелей і створенню «винайдених традицій» в дефініції Хобсбаума, покликаних легітимізувати певний посил владних еліт.

Сам термін «історизм» трактується по-різному і в різних хронологічних рамках істориками і теоретиками архітектури в залежності від конкретного генезису творчого розвитку кожної окремої культурної локації. І навіть всередині одного ареалу дефініції можуть дещо різнитися. С. Н. Лінда трактує «історизм» в загальному сенсі, як напрямок архітектури, «звернений до спадщини минулого» і тим самим протипоставлений актуальному

«архітектурному стилю» кожної конкретної епохи, зверненому «в майбутнє». Дане визначення досить широке і включає в себе як різноманітні неостилі, поширені у вітчизняній архітектурі починаючи з другої половини XIX століття, так і романтизм, еклектичні варіації, радянську неокласику (так званий «Сталінський ампір») і навіть пізній класицизм, що також мав місце в архітектурі Києва на рубежі століть. Межею терміну виступає протиставлення зі стилями антагоністами – модерном, авангардом і модернізмом (включаючи функціоналізм). Не зважаючи на те, що ми, як дослідник, схильні до більш вузького трактування терміну «історизм», однак зазначена дефініція дозволяє методологічно точно та наочно розставляти акценти при аналізі численних історичних варіацій в архітектурі міста початку минулого століття, концептуально протиставляючи їх іншим стильовим тенденціям.

Процес становлення націй у Європі на кінець XIX ст., разом зі значними археологічними відкриттями та колоніальною експансією, що збагатила тезаурус стильової палітри, каталізує інтерес до історії та власних культурних коренів. Наряду з науковими дослідженнями, популярності набуває і романтизовано-міфологізоване сприйняття, що на ранніх етапах є важливою складовою формування «національних» міфів через спрощене, але виразно-наочне проявлення історичної сталості та спадковості. В архітектурі Києва цей період рубежу XIX і XX ст. імплементується у великій кількості дохідних будинків та приватних маєтків, що у своїх образах нагадують середньовічні замки. Важливою складовою також виступають численні неостилі (неовізантійський, неоготичний та ін.) що застосовуються для сакрального та світського будівництва часто з метою самолегітимізації та ствердження шляхом створення відповідних історичних паралелей.

Історизм та еклектика в київській архітектурі, як і в загальноєвропейському мистецькому поступі, були явищами тимчасовими, перехідними, що не могли вдовольнити глобальні суспільно-технологічні запити, поставлені перед полем мистецтва межі століть. Досить швидко панівне місце у вітчизняному творчому середовищі зайняв якісно новий стиль, нині відомий як модерн.

Архітектура Києва першої половини минулого сторіччя, паралельно зі світовим мистецьким поступом, поетапно проходить метаморфози від пізньої еклектики та романтичного історизму, через модерн до авангарду та радянської неокласики, що далі повернеться до загальносвітового поступу у модернізмі. На кожному з цих етапів перед зодчими ставиться задача глобального образного вирішення, що має дати відповіді на змінені матеріально-технічні та соціальні потреби суспільства. В перші роки XX ст. ключовим є питання самоідентифікації та визначення меж власних національних та наднаціональних культурних ареалів. Локальні українські (і не тільки) еліти й представники «титової» нації звертаються до кристалізації

своїх ідей у міфотворчому полі шляхом створення винайдених традицій, апелюючи до контексту шляхом як історичних ремінісценцій та еkleктичних поєднань, так і синтезу формотворення модерну, що часто співіснують хронологічно і територіально.

Історизм в архітектурному полі Києва першої половини ХХ століття проходить каскад послідовних трансформацій, напряду пов'язаних із зміною соціально-політичного бекграунду. Історичні варіації та алюзії в тій чи іншій формі присутні на кожному етапі розвитку вітчизняної архітектури, поперемінно займаючи то домінуючі то опозиційні позиції, але стабільно існуючи як невід'ємна складова поля.

Традиційні мотиви в архітектурі України, як в більшості європейських країн, на рубежі ХІХ і ХХ століть виступають базисним інструментом при створенні «національного міфу» як основного засобу національної самоідентифікації, що проходить період становлення. Проявом відповідного пошуку в архітектурі України служить перш за все український модерн, «народний стиль», що широко використовує тезаурус прийомів і символів не тільки традиційної архітектури, а й ремесел, пластичних мистецтв.

МАРЧЕНКО Марія Олександрівна

здобувач кафедри теорії та історії культури

НМАУ ім. П. І. Чайковського

ORCID- 0000-0002-5814-7422

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МОДЕЛЬ ПАРТЕСНОГО ТВОРУ ЯК ІНСТРУМЕНТ ВІДТВОРЕННЯ ПАРТЕСНОГО СПАДКУ У РЕАЛІЯХ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У фокусі доповіді знаходиться модель інтерпретації партесного твору в рамках вітчизняного сучасного виконавського дискурсу.

Під терміном «модель інтерпретації» партесного твору ми розуміємо комплекс принципів декодування художнього тексту виконавцем, що може бути базисом для створення індивідуальної інтонаційної версії. Актуальність створення такої моделі детермінована запитом сучасного музикознавства та виконавства на встановлення інтерпретаційних орієнтирів для партесних творів, що сприятиме створенню історично коректних звукових версій виконавцями в царині партесів.

Визначення комплексу принципів побудови моделі інтерпретації партесного твору відбувається завдяки: **а) ідентифікації стилеутворюючих компонентів виконавського тексту; б) визначенню підходів до їх звукового втілення.**

Коли ми говоримо про стилеутворюючі компоненти саме виконавського тексту – ми маємо на увазі ті параметри музичного тексту, що мають акустичне вираження та знаходяться саме в зоні компетенції виконавця.

В рамках нашого дослідження ідентифікація стилеутворюючих компонентів виконавського тексту реалізується завдяки: аналізу орієнтирів у виконанні барокових творів, що викладені в наукових роботах музикантів – представників наряду історично поінформованого виконавства; аналізу інформації, що стосується виконавської практики партесного стилю в трактатах, що походять з східнослов'янських територій; узагальненню виконавського досвіду сучасних хормейстерів, що працюючи протягом довгого часу з партесами створили власні виконавські підходи. Дане узагальнення здійснюється завдяки методу інтерв'ювання, аналізу їх інтонаційних версій різних партесних творів.

Для того, щоб зрозуміти, які саме компоненти виконавського тексту є стилеутворюючими в рамках української виконавської культури та сформулювати елементи інтерпретаційної моделі партесного твору, було проведено інтерв'ю з хормейстерами що мають досвід професійної роботи з великим об'ємом української барокової музики, відповідно, можна говорити про створення власної візії в інтерпретаційній роботі з партесним твором: О. Холодової керівниці ансамблю *Artes Liberalis*, диригента хору Київ М. Гобдича, керівниці ансамблю *A cappella Leopoldis* Л. Капустіної, І. Коломійця – ансамбль «Мусикія», Н. Даньшиної «*Musica Sacra Ukraina: Партесний вимір*».

Саме такий набір колективів є рефлексором строкатої вітчизняної практики в царині партесів: серед них є представники історично поінформованого виконавства та творчо – інтуїтивного, проектні та сталі колективи, ті, що виконують партеси багато років - та ті, що лише в останні роки звернулись до партесного спадку.

Графічний варіант моделі інтерпретації:



Графічне вирішення даної моделі – кругова матриця, що визначає стилеутворюючі компоненти виконавського тексту та їх взаємозв'язок: вербальний текст (його) зміст - визначає афект, афективна подача тексту «оживляє» слово, детермінує акустичну реалізацію його змісту, при цьому, афект-емоція є універсальною експресемою - слухач вірогідно зрозуміє художнє «послання» вокаліста, суть, навіть не вловлюючи словесного тексту твору.

Найважливішою естетико – стильовою установкою моделі є приналежність партесного твору до стилю бароко: звукове втілення компонентів моделі має зміст лише в контексті естетики «Високого стилю».

МІЩЕНКО Марина Олексіївна

кандидат юридичних наук,

завідувач відділу культурної спадщини та

пам'яткоохоронної справи ІК НАМ України

ORCID 0000-0002-2066-8097

ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ ДЛЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ЯК НОВАЦІЯ СУЧАСНОЇ ПАМ'ЯТКООХОРОННОЇ СФЕРИ

У нинішньому мінливому світі майже неможливо уникнути взаємодії людства з різноманітними досягненнями сфери новітніх інформаційних технологій. Вона відбувається повсякчас, у різний спосіб, без обов'язкової прив'язки до конкретного місця або сфери діяльності. Не оминула вона і публічний культурний простір. На даний час не лише громадські активісти, а й представники уповноважених державних органів не лише оприявлюють зацікавленість у використанні новітніх технологій та досягнень технологічного прогресу для потреб пам'яткоохоронної сфери, її змін з огляду на нові виклики сучасності, але й ініціюють практичне впровадження реальних проєктів, створених за їх допомогою.

Загалом проблематика, пов'язана з пошуком нових форм для практичної реалізації визначальних складових пам'яткоохоронної діяльності актуалізувалася з огляду на такі обставини:

1. Загальний занепад такої специфічної складової національної культури як діяльність, пов'язана з охороною пам'яток, обумовлений недостатнім державним фінансуванням. Зокрема, протягом останніх років його обсяг зменшився, а наявні кошти фактично спрямовуються на утримання сфери на рівні, мінімально необхідному для її «виживання» – видатки споживання (заробітна плата працівникам, платня за утримання приміщень тощо), а не розвитку.

2. За своєю видовою приналежністю об'єкти, які потребують охорони – пам'ятки культурної спадщини, вирізняє сукупне поєднання вразливої матеріальної форми та виняткових індивідуальних особливостей. Значний вік, потреба у спеціальних умовах для оптимального збереження/утримання в належному стані, неможливість вільного переміщення у просторі без порушення цілісності форми та втрати їх унікальності, якщо йдеться про нерухомі об'єкти культурної спадщини, автоматично переносить їх до «групи ризику». Це, у свою чергу, ускладнює реалізацію наявних механізмів для їх захисту та збереження.
3. Відверте ігнорування більшістю уповноважених осіб потреб та реального стану національної пам'яткоохоронної сфери, а також тієї важливої ролі, яку може виконувати національне культурне надбання у справі реалізації багатьох загальнодержавних культурно-освітніх та суспільно-політичних цілей.

З огляду на кількісну та видову багатоманітність сучасних цифрових пристроїв та відповідних технологій, першочергово варто розглянути наступні можливі способи їх використання для потреб пам'яткоохоронної сфери: контактне та безконтактне 3D-сканування нерухомих пам'яток, інших складових культурної спадщини, які перебувають під загрозою знищення з подальшим створенням їх цифрових проєкцій (віртуальних копій) для групування означеної інформації у відкритих реєстрах для вільного доступу усіх зацікавлених користувачів; оцифрування наявного документального наповнення реєстрів національного культурного надбання та їх розміщення у відкритому доступі в мережі Інтернет; створення єдиного загальнодержавного мережевого ресурсу, який буде включати не лише актуальну текстову інформацію щодо складових Державного реєстру нерухомих пам'яток України, але й усю іншу доступну інформацію (включно з фото- та відеоматеріалами) щодо наявного національного культурного надбання.

На даний час чинне законодавство у сфері охорони пам'яток не зобов'язує відповідальних осіб використовувати цифрові технології як обов'язковий інструмент пам'яткоохоронної діяльності, її необхідну складову. Лише у квітні поточного року було внесено зміни до Закону України «Про охорону культурної спадщини» - ст. 13 було доповнено частиною 4, у якій йдеться про те, що «Державний реєстр нерухомих пам'яток України включає геопросторові дані, метадані та сервіси, оприлюднення, інша діяльність з якими та доступ до яких здійснюються у мережі Інтернет згідно із Законом України «Про національну інфраструктуру геопросторових даних». Однак у цьому сенсі варто зазначити, що названі зміни набудуть чинності лише з 1 січня 2021 року і вони не є запорукою того, що держава буде контролювати і гарантувати процес «легалізації» кожного означеного об'єкта у системі пам'яткоохоронних відносин, його подальшу візуалізацію у публічному

просторі як фіксацію для майбутніх поколінь матеріальної пам'яті про його зовнішній вигляд, а також застосування усіх необхідних охоронних заходів.

Отже, враховуючи те, наскільки тісно все життя сучасної людини – як публічне, так і приватне, пов'язане з новітніми технологіями та досягненнями технологічного прогресу, не варто нехтувати прикладними дослідженнями стосовно використання можливостей цифрових технологій для осучаснення пам'яткоохоронної сфери і збереження тих об'єктів культурної спадщини, які перебувають під загрозою знищення, їх варто здійснювати більш ґрунтовно із залученням фахівців не лише у галузі культурології та мистецтвознавства.

ОДРЕХІВСЬКИЙ Роман Васильович

доктор мистецтвознавства

професор кафедри дизайну

Національного лісотехнічного університету

України

ORCID 0000-0003-3581-4103

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ДИЗАЙНІ ПРОСТОРОВО-ПРЕДМЕТНОГО СЕРЕДОВИЩА МІСТА

Як свідчить історія, періоди становлення художнього напрямку, розквіт кожного великого стилю завжди сприяє взаєморозумінню митців різноманітних видів мистецтва, об'єднанню їх зусиль для рішення цих соціальних і художніх завдань, які ставило перед ними життя.

В Стародавньому Єгипті стихійний синкретизм творення виражався в абсолютному взаємопроникненні скульптури та архітектури (релігійно-магічна роль культової архітектури будується засобами скульптури, низького рельєфу, інколи дуже високого, як у храмі Рамсеса II із Абу Сімбел із 13 ст. до н.е.). Синтез мистецтв в Єгипті носив у повному значенні слова меморіальний характер.

Вступаючи в синтез, скульптура не шукає шлях до оволодіння чи перетворення простору з метою створення нового образного середовища. Скульптура бере участь в організації простору, для чого прагне зануритись у конструкцію, стати невід'ємним елементом архітектурної споруди, меблевого виробу, ув'язатись із ним матеріально, ритмічно, масштабно, стилістично.

Новий крок, зроблений у Греції, в готичній архітектурі та меблярстві, вилився в багатоскладову систему різних взаємозамін і скульптурно-архітектурних перетворення однієї форми в іншу, видозмінення чогось. Наприклад, каріатиди у формі колон як несучі частини у архітектурній

споруді. Приклад – храми Стародавньої Греції (Ерехтейон на Афінському Акрополі, 421 – 406 р.р. до н.е., приміщення на двох рівнях),

Чудовий зразок система синтезу дизайну просторово-предметного середовища і мистецтва проявила себе у кінці XIX – початку XX століття, у період панування модерну. Наприклад, на прикладі міста Львова. Важливе значення відіграло мистецтво скульптури.

Прикладом є твори українського модерну у Львові, як будинок страхового товариства «Дністер» по вул. Руській, споруджений 1905-1906 рр. Тут є вдале поєднання впливу народної дерев'яної архітектури, скульптури, художнього металу, кераміки. Цей синтез дизайну і мистецтва отримав в Україні назву українського («руського», «народного» тощо) стилю.

Порівнюємо панельні пластини 4-5-поверхових будівель початку 60-х років і будову різної конфігурації початку 70-х років XX ст. Пластичний декор починає відігравати значнішу роль у оздобленні екстер'єру та інтер'єру споруди уже із початком 70-х років.

У ті часи скульптура та архітектурно-декоративна пластика стала більше спів вимірна розмірам людини поруч із “надмасштабом” архітектури, отже скульптура та малі архітектурні форми беруть на себе роль підкреслити “людяність”. Живопис (панно), на відміну від скульптури, більш пов'язано з архітектурною стіною.

Раніше (до I світової війни, в Австро-Угорщині, царській Росії) скульптура заповняла лише відведені їй місця – фронтони, ніші тощо. Зараз же її застосування вільніше від канонів. Територія міських кварталів збудованих у 70-80-х рр. в 4-5 разів перевищує квартали 40 – 50-х рр. XX ст. Розпалась єдність, що існувала. Нерідко зараз виникають відкрито великі порожні простори, які не сприймаються як єдине ціле з житловими кварталами, де людина відчуває себе нікчемно малою.

Приклади синтезу – скульптурні композиції у різних місцях Львова, наприклад, по вул. Науковій, а також живописне панно на фасаді магазину «Океан» у Львові. Тут робимо висновок, що у порівнянні із дизайном середовища початку XX століття, кераміка, скульптура, живопис та інші мистецтва щораз більше у кінці XX століття виходять у екстер'єр.

Синтез мистецтв у дизайні просторово-предметного середовища міста – малоопрацьована тема, яка потребує ширшого вивчення по різних містах та регіонах України.

ОСАДЧА Олена Анатоліївна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор, завідувач кафедри монументально-
декоративного і сакрального мистецтва
КДАДПМД імені М. Бойчука
ORCID 0000-0003-4990-6412

РОЛЬ ХРЕСТА ЯК СТРУКТУРОТВОРЧОГО ПРИНЦИПУ У ХРАМОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Хрест є знаком примирення протилежностей, втіленням ідеї центру і символом небесної тверді. Хрест є уособленням Дерева Життя. Боголюдина Христос зазнав страшної поразки в емпіричній реальності, у своєму сходженні з неба на землю. Ця поразка завершилася на хресті, епілог якої – воскресіння. Воскресіння – це досвід понадемпіричний. Емпіричний лише досвід хреста. Отже, Христос залишив нам закон хреста й усвідомлення існування понадемпіричного досвіду [1, с. 291], який уможлиблюється за допомогою синергії Слова-Логоса й Образа-Людини. Шлях кожної людини – це шлях пасхальний. І шлях цей влаштовано за принципом хреста, який передбачає смерть як засіб і воскресіння як ціль.

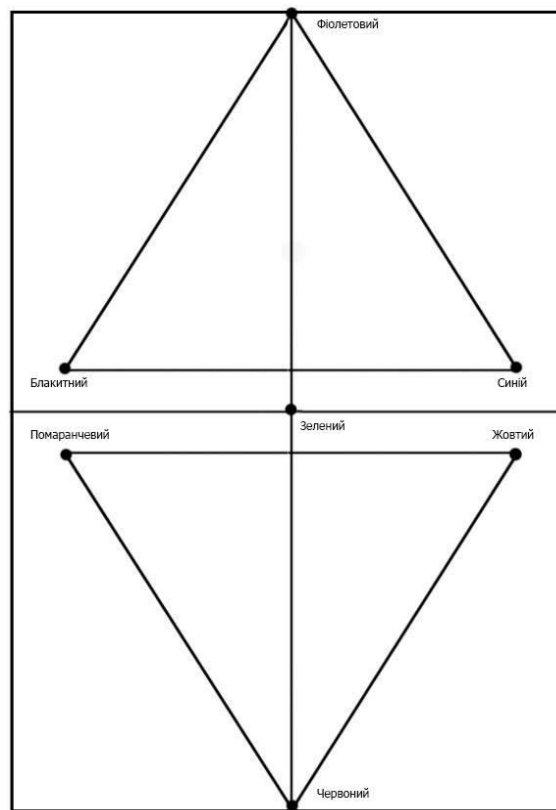
Хрест – це поєднання горизонталі, що відповідає емпіричній реальності з вертикаллю, яка символізує реальність понадемпіричну. Якщо образ людини / її особистість є досвідом емпіричної реальності, то подоба / іпостасність, яку треба набути, відноситься до досвіду понадемпіричної реальності. За таким же принципом можемо розуміти і канон в іконі: горизонталь – це сукупність правил, що визначають форму і зміст сакрального твору, вертикаль – дія Богонатхненної благодаті, що уможливлює прояв творчої свободи. Достовірно передати преображену реальність можна лише через синергію закону і благодаті – форми і духовного змісту. Регламентація певних норм і правил без внутрішнього усвідомлення і горіння є наслідком продукування недостовірних неживих зображень.

Хрест – це розп'ята свідомість, це розп'яття між протиріччями для досягнення цілісної свідомості, для входження у творчий стан Христа. Перебування у цьому стані внутрішньої рівноваги, спокою і зосередженості є надзвичайно важливим для іконописця. Саме хрест є мірилом, важелем цього внутрішнього стану.

З огляду на вищезазначене закономірним є те, що різні види храмового мистецтва, зокрема архітектура, богослужбовий спів, церковний дзвін тощо транслюють принцип хреста. Наприклад, графічна структура знаменного співу найповніше проявляється у системі крюкового запису: увага того, хто співає, фокусується не на кожному окремому звуку-«точці», а скеровується на

безперервний артикуляційно-мелодійний потік по звуковій горизонталі; натомість вертикаль створюється живими хвилями співу і молитви, які у просторі храму рухаються вгору, до купола, а потім, відбиваючись від нього, спрямовується до предстоящих у храмі людей [2, с. 430].

Фігура хреста є основою композиційно-структурної схеми в іконі. Загальне ритмічне рішення також невидимо підпорядковується фігурі хреста [2, с. 429]. Синергійна дія світла і кольору в іконі реалізовується за цим же принципом. Якщо світло – прямий промінь – вертикальна вісь хреста, то колір – промінь відбитий – його горизонтальна вісь. Подвійна тріада кольорів веселки, які застосовуються в іконописі, будується за хрестом (*див. схему*). Верхня тріада є уособленням небесних кольорів, нижня – земних. Зелений колір є центром подвійної тріади. Невипадково цим кольором робиться санкір – перший барвистий шар на ликах і відкритих ділянках тіла святих. Таким чином іконописець, концентруючи увагу на центрі хреста, занурюються у серцевину власної свідомості, налаштовуючись на молитовне споглядання.



Література

1. Збігнєв Подгужец. Розмови з Єжи Новосельським про мистецтво / Подгужец Збігнєв. – К.: Темпора, 2011. – 406 с.
2. Швыдкая Е. В. Гармония ритмов православной иконы: обретение Божественной красоты / Е. Швыдкая // Вестник Санкт-Петербургского университета. – СПб., 2009. – Вып. 2. – С. 428–432.

ОСПИЦЕВА-ПАВЛИШИН Марія Андріївна
аспірант ІПСМ НАМ України
ORCID 0000-0002-8278-8799
науковий керівник Вишеславський Г. А.

МУРАЛИ ЯК ЗАСІБ ДІАЛОГУ В МІСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Принцип діалогізму лежить в основі кожного виду мистецтва. Проте муралі як особливий різновид мистецтва, що розташовується у середмісті і

доступний широкому загалу, стають активним засобом діалогу між автором та глядачем.

Образ сучасного міста із зростаючою прогресією наповнюється все більшою кількістю зображень на будинках. Таким чином, з кожним днем соціокультурне середовище міста збагачується символами, смислами та ідеями, які транслюють митці засобами монументального живопису і сприймають перехожі. За словами З. Кайс, мурали «відкривають наративний елемент публічності, привертають до себе увагу та запрошують до діалогу».

Оскільки мурали є засобом спілкування, на авторах лежить велика відповідальність з приводу того, про що говорити із громадськістю. Заклик до діалогу із суспільством відбувається через індивідуальне бачення образу, висвітлення соціальних проблем, світових питань, формування національної пам'яті й свідомості тощо.

Мистецтво муралів є складним текстово-символічним повідомленням, що має на меті викликати емоційну реакцію глядача. Завдяки широкому різноманіттю тематики, мурали можуть піднімати різні теми для обговорення у суспільстві. Так, наприклад, мурал «Свобода» Алекса Максіова (м. Київ, вул. Івана Франка, 12), мурал «El Abrazo del Sosiego» художниці Анни Марії з Пуерто-Рико (м. Київ, вул. Тургенівська, 2), «Коли ми народом додому вернемось» (м. Львів, вул. Бенедиктовича), робота «Дівчина із квітами» австралійця Фінтана Маге (м. Київ, пр. Маяковського 2/1) акцентують увагу мешканців на суспільних проблемах національного та світового масштабу. Зокрема, робота австралійця Маге за адресою вул. Волоська, 19 (м. Київ) присвячена темі збереження довкілля і покликана привернути увагу громадськості до проблем екології у світі. Тематика національної історії та актуалізації пам'яті національних героїв, що боролися за незалежність, розкривається у муралах «Портрет Сергія Нігояна» Олександра Фарто, «Відродження» Джуліана Малланда та Олексія Кисльова, «Грушевський» команди Kailas-V тощо.

Жоден новий мурал, який з'являється в публічному просторі, не лишається поза увагою і одразу ж стає темою обговорень та дискусій. Важливу роль у цьому процесі відіграє вміння глядача правильно зчитати контекст, що транслює автор, або автори, оскільки мурали мають алегорії, символи, цитати, посилання до різних напрямів, стилів, або взагалі іншої культурної спадщини. Та у більшості випадків мова монументального мистецтва, якою користуються митці, є загальнодоступною та легко зрозумілою всім учасникам діалогу.

Враховуючи таку особливість муралізму, як недовговічність, він закликає до діалогу не майбутнє покоління, а саме сучасне суспільство, змушуючи говорити про актуальні питання тут і зараз. Так, у рамках проекту Art United Us під керівництвом Гео Лероса було створено 200 муралів як в

Україні, так і поза її межами, головною ідеєю чого визначено «Мистецтво проти війни». Це дало можливість говорити про актуальні проблеми суспільства не тільки митцям і глядачам в Україні, а й у всьому світі, що є важливим питанням для нашої держави в контексті соціокультурного розвитку.

Тож муралізм є сучасним явищем, яке відіграє важливу роль у формуванні соціокультурного та художнього простору міста. Порушуючи актуальні суспільні проблеми, формуючи національну пам'ять і свідомість, мурали стають засобом діалогу та закликають суспільство до обговорення і вирішення важливих проблем сучасності.

РУСАКОВ Сергій Сергійович

кандидат філософських наук, доцент,

докторант НАКККМ

ORCID 0000-0002-8494-9445

ПОТЕНЦІАЛ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВ НА ПРИКЛАДІ АРТ-ПРОЄКТУ «SUN & SEA»

Сучасні арт-проекти характеризуються активною взаємодією різних видів мистецтв, що увиразнює культуротворчий потенціал сучасного мистецтва, можливості всебічного осягнення соціокультурних питань сьогодення та створення нових художніх цінностей. На нашу думку, визначальною особливістю творів сучасного мистецтва є їхній колообіг, який здійснюється в контексті арт-ринку. Ми розглядаємо арт-ринок як ціннісно-смісловий простір функціонування мистецтва, тому актуальним є вивчення взаємодії мистецтв у цьому середовищі.

Сучасний арт-ринок уможливорює низку можливостей для актуалізації творів мистецтва – ярмарки, галереї, бієнале, аукціони та ін. Презентація, обговорення, купівля-продаж арт-творів як обмін цінностями є частиною загального процесу функціонування мистецтва. Під час такого обігу арт-творів відбувається набуття додаткових значень, в тому числі завдяки проходженню різних етапів актуалізації в арт-ринку.

Одними з ключових творів арт-ринку як ціннісно-сміслового простору є арт-проекти, які є творчим експериментом для висловлювання нагальні соціокультурні питання. Визначальною рисою таких арт-проектів є гармонійне поєднання різних видів мистецтв для створення художньо-мистецького осмислення сучасних процесів. Визнаним проектом такого типу за останні роки став арт-проект «Sun & Sea (Marina)», який було презентовано у 2019 році в рамках 58-ої Міжнародної художньої виставки «Венеціанська бієнале»

у литовському павільйоні (художниця і композитор Ліна Лапеліте, драматург Вайва Грайніте і театральний режисер Ругіле Барзджюкайте).

Венеційська бієнале об'єднує найбільш знакових та перспективних митців, тому можемо розглядати її як ключову подію (у культурологічному розумінні) сучасного арт-ринку, адже вона визначає художні стратегії на найближчі кілька років. Кураторський підхід, який щодва роки пропонує нову тему та концепції відбору художників та художниць постають визначальним чинником розвитку мистецтва загалом, що у свою чергу впливає на арт-ринок як простір обігу художніх творів. Крім того, бієнале можна розглядати як унікальний майданчик взаємодії різного мистецтва: від незалежних художніх проєктів й некомерційних виставок до ярмаркового мистецтва.

Художній проєкт «Sun & Sea (Marina)» у 2019 році здобув визнання серед критиків та експертів, що сприяло здобуттю «Золотого лева» – найвищої нагороди бієнале. Литовський арт-проєкт актуалізує екологічну тему, що є провідною темою сучасного мистецтва. Проте перетворення з пересічного еко-твору до знакової роботи авторитетної міжнародної виставки, на нашу думку, відбулось завдяки проходженню різних етапів актуалізації проєкту у середовищі арт-ринку, поєднанню художніх принципів різних видів мистецтв та створенню унікальної точки огляду для глядачів.

«Сонце і море (Марина)» втілює собою пляж для відпочинку. Люди лежать на рушниках, читають журнали, розповідають свої історії, все це супроводжується різноманітними звуками – чутно дитячий сміх, гуркіт фургончика з морозивом, шарудіння поліетиленових пакетів, заспокійливий звук морських хвиль. Раптово в цій ідеальній, на перший погляд, атмосфері починає лунає оперний спів акторів з пляжу, які в такій незвичній для сучасного мистецтва формі оповідають про пересічне життя, занепокоєння, нудьгу тощо. Основним смислом для глядачів еко-опера наповнюється під час звуку зітхання виснаженої Землі.

Проєкт пройшов низку показів і щоразу доповнювався новими значеннями й отримував нове художнє втілення, що стає доказом культуротворчого потенціалу обігу мистецтва в контексті арт-ринку. Наприклад, презентація арт-проєкту під час резиденції митців у Палермо була спробою перевірити перспективність верхнього кута огляду; прем'єра у Національній галереї мистецтв у Вільнюсі знаменує появу основної форми проєкту – персонажі, їхні історії, музика та хореографія втілюється у формі опери; презентація на бієнале у Венеції сприяла перекладу партитури англійською мовою та відзначилась специфікою шестимісячної демонстрації у павільйоні.

Інша особливість еко-опери полягає в ракурсі її перегляду: глядачі спостерігають за дією начебто з висоти пташиного польоту, таким чином уособлюючи сонце. Точка огляду є пропозицією для глядачів абстрагуватись

від повсякденного для ретельного вивчення соціокультурної ситуації сьогодення.

Художній проєкт здобуває значний потенціал для інтерпретації глядачами внаслідок взаємодії мистецтв, адже сценою є штучний пляж, який створено за допомогою музики, світла та специфічної архітектури. Таким чином, литовський проєкт активно експериментує з поєднанням жанрів класичного та сучасного мистецтва, створюючи унікальний текст: пляж символізує відпочинок, насолоду, добробут (тобто, радість від споживання та антропоцентризм), верхній глядацький поверх – точку зору Сонця (такий ракурс уможлиблює порівняння образу оголеного людського тіла з тілом Землі, а також смислотворчу діяльність глядачів, без яких жоден арт-твір не отримав би повноцінного втілення), звук Землі – виснаження від швидкоплинності людських бажань.

Отже, взаємодія мистецтв в сучасних арт-проєктах постає запорукою створення концептуальних творів сучасного мистецтва, які сприяють багаторівневому висловлюванню на різні теми сучасності. Актуалізація таких проєктів в контексті арт-ринку як ціннісно-смыслового простору свідчить про позитивну роль умов обігу сучасного мистецтва.

СИДОРЕНКО Андрій Вікторович

науковий співробітник

Інституту проблем сучасного мистецтва

НАМ України

ORCID 0000-0002-3787-2430

ХУДОЖНЄ ОБ'ЄДНАННЯ АРМУ, ВИРОБНИЧЕ МИСТЕЦТВО ТА ПРОБЛЕМАТИКА СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Одним із мистецьких об'єднань, в принципах якого знайшли своє вирішення ідеї синтезу мистецтв була Асоціація революційного мистецтва України. Заснована у 1925 році, АРМУ об'єднала не тільки митців найбільш поширених видів образотворчого мистецтва, але і дизайнерів та архітекторів.

Художню спрямованість АРМУ визначали з одного боку згуртовані бойчукісти, з іншого нечисленна спільнота митців, які орієнтувались на футуризм, експресіонізм та пост-імпресіонізм. Вже перша всеукраїнська виставці АРМУ у 1927 р. включала в себе відділи за видами мистецтва: живопис; графіка; театр; скульптура; ужиткове мистецтво та фотографія. Варто зазначити, що в заснуванні АРМУ визначну роль зіграли викладачі та адміністрація Київського художнього інституту. Так головою Центрального бюро АРМУ був І. Врона першими членами – викладачі КХІ митці модерністи такі як: О. Богомазов, М. Бойчук, В. Меллер, В. Пальмов, В. Татлін. Окрім них

до АРМУ увійшли бойчукісти з Міжгірського художньо-керамічного технікуму, зокрема: В. Седляр, О. Павленко та Є. Сагайдачний. Членами АРМУ були також М. Глущенко, В. Єрмілов, О. Хвостенко-Хвостов.

Серед мистецьких об'єднань 1920-х років АРМУ найбільш чітко проголосила свою підтримку концепції виробничого мистецтва. Програмні тексти АРМУ зазначали, що мистецтво тепер має не прикрашати палаци, а надихати суспільство до перебудови свого побуту.

Концепцію виробничого мистецтва розробляв нарком просвіти РСФСР А. Луначарський та авангардисти, яких він запросив працювати у структурі НКО. Разом вони прийшли до думки, що в нових післяреволюційних обставинах підготовка художніми навчальними закладами вузьких спеціалістів, наприклад, станкових живописців є недоречною, адже виникає серйозна проблема із їх подальшим працевлаштуванням. Натомість для прискорення індустріалізації є потреба у фахівцях широкого профілю, які можуть як створити плакат, сконструювати театральний макет, так і брати участь у розробці, вдосконаленні та оздобленні побутових речей, під час їх виготовлення на заводах та фабриках.

На основі цих ідей була підготовлена та реалізована реформа художньої освіти, яка сприяла залученню провідних авангардистів доби: О. Богомазова, В. Кандинського, К. Малевича, О. Родченко, В. Татліна та інших до викладання у художніх навчальних закладах. Авангардисти виявились краще підготовленими до цієї реформи ніж художники реалістичних шкіл, адже у більшості з них був досвід роботи над нестандартними рішеннями, зокрема і в створенні реклами, яка часто представляла із себе приклад синтезу мистецтв, потребуючи для свого виконання, як засоби образотворчого мистецтва, так і проектування конструкцій, роботи із різними матеріалами та техніками.

З початку 1920-х років виконання реформи художньої освіти починає стосуватись і Української академії мистецтв у Києві, викладацький склад якої поляризувався на її захисників та поборників. Лідером перших стає М. Бойчук, лідером других Ф. Кричевський. На першому етапі реформи у 1922 р. УАМ був реорганізований у Київський інститут пластичних мистецтв (КІПМ). Але не задовольнившись результатом НКО УСРР у 1924 р. за порадою майбутнього ректора І. Врони об'єднує КІПМ із Українським архітектурним інститутом (УАІ) у єдиний заклад — Київський художній інститут (КХІ). В результаті професорський склад КХІ був розширений фахівцями з фізико-хімічних властивостей матеріалів та їх технологій, та з'явився спеціальний курс формально-технічних дисциплін (фортех).

Діяльність членів АРМУ, в КХІ сприяла прискоренню синтезу мистецтв, як в теорії, так і на практиці. Наприклад, О. Богомазов в своїх теоретичних працях та посібниках із теорії сприйняття в мистецтві фактично прийшов до універсальних принципів композиції, які можливо застосовувати як в

образотворчому мистецтві, так і в дизайні. М. Бойчук у своїй творчості синтезував засоби візантійського та середньовічного релігійного мистецтва із художніми новаціями, які привнесли П. Сезан та П. Гоген. Особливості такого синтезу він викладав і своїм студентам, заохочуючи їх вивчати вирішення обраної теми на прикладах всесвітнього мистецтва різних часів та народів.

Отже дослідження АРМУ представляє значний інтерес для сучасного мистецтвознавства, як унікальний приклад художнього об'єднання часів Радянської влади із досить широкою мистецькою програмою, яке сприяло творчому самовираженню митців у різних видах мистецтва та дизайну. Серед українських художніх об'єднань 1920-х років АРМУ найбільш чітко дотримувалась обраному курсу на підтримку виробничого мистецтва та своєю діяльністю ефективно сприяла творчим практикам пов'язаним із синтезом мистецтв.

СОКОЛ Олександр Вікторович

доктор мистецтвознавства

професор, заслужений діяч мистецтв

України

член-кореспондент відділення теорії і

історії мистецтв НАМ України

ГУМАНІТАРНИЙ СИНТЕЗ СТАРОГРЕЦЬКИХ МІФОЛОГІЧНИХ СФЕР У БОГИНЬ-МУЗ

Сучасною тенденцією науки про мистецтво є також звернення до стародавньої культури з викладенням нової точки зору на її естетику. При цьому самою широкою точкою зору є наша теорія психологічного образу світу, яку ми візьмемо за основу розгляду понять, які були сферами богів Древньої Греції у відношенні до природи, життя людини, суспільства і мистецтва. Разом ці сфери обіймають широкі поняття гуманізму (людяності) та її антиподу – антигуманізму, які є у душі кожної людини.

Психологічні образи світу: гуманізм – антигуманізм

1. Буденний – антибуденний;
2. Міфологічний – антиміфологічний;
3. Естетичний – антиестетичний;
4. Науковий – антинауковий [2, с. 48-52].

Також є ще екзистенціальний і нульовий (вакуумний, пустотний) образи світу, які не підпадають під надану класифікацію.

Далі ми визначимо **основні поняття природи, життя, науки і мистецтва, котрі є силами, сферами впливу богів Древньої Греції** [3].

Боги природи, герої, титани: Сонця, Луни, Землі, Полів, Дня, Ночі, Неба, Вогню, Лісів, Океану, Морів, Води, Природи, Гір, Вітрів, Вечірньої зорі, Місячного світла, Родючості, Часу, Землетрусів, Винограду, Звірів, Квітів, Ранкової зорі, Руйнування, Аїду (царства мертвих).

Боги людей, сім'ї, громади: Лікування, Подорожніх, Царства мертвих, Багатства, Юності, Магії, Чарівництва, Вівчарів, Сім'ї, Пологів, Домівки, Здоров'я, Шлюбу, Божевілля, Помсти, Чуток, Перемоги, Кузні, Сну, Долі, Витонченості, Перемоги, Вірності клятві, Любові, Красоти, Жінок, Людської долі, Правосуддя, Справедливої війни, Пастухів, Виноробства, Мисливців, Шаленої війни, Мороку, Безумства, Смерті, Зла, Аїду, Розбрату, Радості.

Музи – богині мистецтва: Мистецтва, Гармонії (Аполлон), Міфів (герої), Космосу, Пантоміми, Пророцтва, Поезії, Пісень, Слави, Веселого танцю, Музичної комедії, Епічної поезії, Любовної поезії, Ліричної поезії, Гімничної поезії, Сценічної драми, Сценічної трагедії, Добродушності, Чудового голосу.

Музи – богині науки, знання: Психологічних наук, Знання, Лікування, Фізики, Біології, Астрономії, Небес, Науки про життя і смерть, Історії, Мудрості, Психології, Магії, Чаклунства, Моралі, Історії, Космосу, Небесної механіки, Пророцтва, Вірності клятві, Життя і смерті, Моралі.

Божества, напівбоги: Харіти (красота, веселість) – витонченість, веселість, радість життя, радіння, достаток, пишність (блиск), благодумство, привабливість; Мойри (доля, талан): Прядильниця нитки життя, Давальниця жребію, Невідворотня; Еринії (помста і ненависть), Мстивість, Непрощення, Заздрість; Титани; Гіганти; Селени; Німфи (3000); Сатири.

Як ми бачимо – є сфери, якими правили боги, і які, з нашої точки зору, можна віднести до гуманізму, і які, навпаки, можна віднести до антигуманізму. Наприклад – гуманізм: Аполлон – бог сонця; Афродіта – богиня любові і краси; Гера – цариця богів, богиня сім'ї, сімейних уз. «Антигуманізм»: Ереб – персоніфікація темряви; Еринії – богині помсти і ненависті; Тартар – бог зла, дух Аїду і руйнування.

І як, і де ці протиріччя «синтезувались», примирялись в психологічному образі світу старогрецької міфології?

А вони «гуманізувались» у богинь муз = «мислячих», в їх сферах, областях, де визнавались, дозволялись тільки «чистота помислів і душі, почуття прекрасного». А не «користь, і гордість, і самолюбство»! І все негативне у втіленні муз представлялось у позитивному (життєдайному) світлі, бо вони знали «минуле, сучасне і майбутнє» [1].

Цьому служили космічні, природні, психологічні, наукові сфери психологічного образу світу, котрими правили Музи – «мислячі» - «богині мистецтва, пророчиці»: Ерато, Евтерпа, Калліопа, Кліо, Мельпомена,

Полігімнія, Терпсихора, Талія, Уранія. Об'єднаємо усі сфери науки, мистецтва, поезії, що пов'язані з богинями і їх головним богом мистецтва і гармонії Аполоном Мусагетом:

- Космос, небесна механіка, небеса. Психологічні науки, лікування, магія. Фізика, біологія, астрономія і другі науки, знання. Історія, що дарить славу. Учення про життя і смерть. Мораль, пророцтва;
- Пантоміма, пісні, сценічна драма і трагедія. Веселий танець з лірою і плектром. Музична комедія з комічною маскою;
- Серйозна гімнічна поезія, любовна поезія, лірична поезія, епічна поезія.

Тепер ми бачимо весь спектр сил і понять, які відносились до богинь муз - до науки, поезії, мистецтва. І головне для нас – до музики. Така широка, глобальна, як кажуть зараз, широчінь життя і психологічного образу світу присутня в музичному мистецтві, науці, поезії. І все це – у богинь муз нерозривно пов'язане з «чистотою помислів і душі, почуттям прекрасного». Але все це - без «користі, гордості і самолюбства». Без нічого, що є антигуманного [1]. І в наш час поняттєвий і життєвий зміст старогрецької міфології і її спрямування на гуманітарні, життєдайні сфери мистецтва, науки і поезії можуть бути прикладом для побудови нашої нової глобальної сучасної і майбутньої «картини світу і життя». Тим більш, що, як кажуть вчені провидці, наступний вік – вік мистецтва.

Література:

1. 9 муз Древней Греции: история, интересные факты и фото.
<https://anygreece.com/drevnyaya-greetsiya/bogi/muzy.html>.
2. Сокол О.В. Виконавські ремарки, образ світу і музичний стиль. Одеса, 2013.
[Нимфы — Википедия](https://ru.wikipedia.org/wiki/Нимфы). <https://ru.wikipedia.org/wiki/Нимфы>.
3. Соответствие римских и греческих богов.
<https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/684382>

ТАРАНЧЕНКО Олена Георгіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри української музики та
музичної фольклористики
НМАУ ім. П. І. Чайковського
ORCID 0000-0002-8038-8927

ДРУГЕ ФОРТЕПІАННЕ ТРІО Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО: НОВАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛУ

Творча спадщина Бориса Лятошинського в усій цілісності й глибині проблемно-тематичного, жанрового, інтонаційного смислу усвідомлюється як

класичне явище в українській музиці ХХ ст. Ім'я Майстра пов'язується з якісно новим, модерним музичним мисленням, неухильним просуванням національної композиторської школи в загальноєвропейському річищі.

Притаманний Б.М.Лятошинському узагальнено-філософський панорамний погляд на сучасний світ і людину в ньому, гостре відчуття антагонізмів і протиріч, обумовили симфонізм мислення як визначальний метод композитора. Його симфонічні полотна – свідчення еволюції стилю митця, особливостей художнього бачення ним картини життя. Поруч із симфонічною не менш вагоме місце в доробку Б.М.Лятошинського належить камерній творчості. З нею пов'язані інтенсивні пошуки індивідуального стилю, втілення складних психологічних почуттів і роздумів про власне місце в реаліях нової оточуючій дійсності. Саме камерна музика, особливо в 20-ті роки минулого століття, стала для композитора полем нових стилістичних пошуків. Тут апробувались й нові, оригінальні жанрові моделі, принципи циклічної організації часопростору, що поставав через архетипові образи світової та національної культур.

Накопичена в ті роки майстерність з новою силою втілилась у камерній творчості Б.М.Лятошинського періоду II Світової війни. Перебування композитора в евакуації в Саратові, драматизм щоденного життя в тилу, невимовна туга за рідним Києвом й українською землею віддзеркалились в емоційно-змістовному, гранично напруженому, драматичному звучанні його камерної музики. Саме вона якнайкраще втілила процесуальну сторону складних психологічних станів і переживань особистості.

Трагізм воєнного лихоліття, загострене відчуття нерозривного зв'язку з Батьківщиною наповнили творчість Б.М.Лятошинського тих років новою символічною знаковістю. Тема «Я і моя Україна» стала тим ідейним стрижнем, навколо якого концентричними колами обертається й розширюється жанровий зміст його камерних творів, насичуючись узагальненою програмністю. Поряд з обробками українських народних пісень (сольними і хоровими), циклами фортепіанних прелюдій і романсів ця тема досягає потужного симфонічного розвороту в Другому фортепіанному тріо і знаменитому «Українському квінтету» – справжній симфонії про війну. Обидва твори, які Борис Лятошинський писав майже одночасно, споріднюють новаторське осмислення жанру камерного ансамблю, принципи композиційної побудови 4-х частинних циклів, фольклорна основа тематизму, епіко-драматична наснаженість, наскрізний розвиток.

Водночас обидва твори різняться неповторністю драматургічного вирішення концепційного задуму. Тріо №2 – це 4-х частинний сюїтний цикл з розгорнутим фіналом у формі теми й 11 варіацій. Таке конструктивно-композиційне вирішення – один з небагатьох прикладів подібної побудови камерного ансамблю у тогочасній європейській композиторській практиці.

Новаторським є прагнення автора до симфонічного укрупнення камерного жанру, поєднання в ньому жанрових рис сюїти і сонатно-симфонічного циклу. Музична драматургія твору розгортається за принципом контрастного зіставлення частин: від піднесеного, епіко-драматичного Вступу (1ч, *Maestoso*), зосереджено-скорботної «Балади» (2ч), просвітленої пасторальності «*Intermezzo*» (3ч.) – до символічної багатоємності розгорнутого фіналу з ознаками сонатно-симфонічної побудови. Тематичні арки всередині циклу, а також між 1 частиною і кодою фіналу, тонально-ладові й жанрові контрасти увиразнюють багатозначність розкриття основної ідеї твору, сприяють єдності інтонаційного розвитку.

Свідченням новаторських пошуків і високої драматургічної майстерності Б.М.Лятошинського є художнє вирішення Фіналу твору. В його основу покладено мелодію української народної пісні «Гей, у лісі, лісі» з її символікою і внутрішньою прихованою трагедійністю. Інтонаційно-жанрова трансформація основної теми, спрямованої на розкриття різноманітних відтінків людських почуттів, підкреслюється логікою контрастних фактурних, тонально-ладових зіставлень. Смыслова насиченість кожної варіації-розділу, їх внутрішня організація подібно до частин сонатно-симфонічного циклу, посилюють цілісність твору. Для розкриття глибинного, філософського змісту фіналу Б.М.Лятошинський застосовує варіаційність як принцип симфонізації музичної драматургії фіналу. Тим самим значно розширює її динамізуючі функції, виявляючи якісно новий рівень володіння композиторською технікою.

Таким чином, митець ніби переборює і розмикає рамки звичної фінальної побудови камерного жанру, підносячи на новий рівень узагальнення інструментальну ідею твору.

ХАРЧЕНКО Поліна Вагифівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
учений секретар відділення теорії та історії
мистецтв НАМ України, старший науковий
співробітник ІПСМ НАМ України
ORCID: 0000-0001-9466-5350

ВПЛИВ СЕМАНТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ МИСТЕЦЬКИХ МОВ НА СПЕЦИФІКУ ПРОЯВУ СИНТЕЗУ В ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВАХ

Перебіг взаємодії музики і зображення в екранних мистецтвах зумовлений специфікою відмінних між собою унікальних мистецьких кодів – знаків мистецьких мов, які інтегруються між собою в процесі народження синтетичного художнього твору, яким є екранний твір.

При сприйнятті доволі складних форм, в яких знаходять вираження ідеї синтезу мистецтв, збільшується кількість каналів сприйняття, які активізуються для засвоєння інформації реципієнтом, збагачуються базові характеристики перцептивних дій, де беруть участь чуттєві дані різної модальності (зір, слух, моторика тощо). Вважаємо, що аналіз видової особливості екранних творів є вартим дослідницького аналізу саме в аспекті комунікативної взаємодії музики й екранної дії: це варто зробити з метою виявлення головних рис їх комунікації, що уможлиблює більш ніж столітній діалог обох різновидів мистецтв.

Також актуальним видається охарактеризувати цей діалог, що, беззаперечно, є плідним, – але, на наш погляд, подекуди й суперечливим напруженим, сповненим несподіваних і непередбачуваних подій та шляхів подальшого розвитку. Відмітимо, що в теорії і практиці культурологічного аналізу співіснують різні, подекуди – протилежні, підходи до тлумачення природи взаємодії різних видів мистецтва в екранних творах. Так, окремі дослідники розглядають в якості самостійного жанру, скажімо, музику.

В теорії і практиці створення й аналізу кіномузики обґрунтовуються підходи, згідно з якими подальший розвиток музики в кіно має відбуватися саме в напрямку окреслення й постійного оновлення власної жанрової специфіки, що і має стати перспективним завданням всіх, хто має відношення до створення звукового супроводу екранного твору.

Обґрунтовується й точка зору, відповідно до якої музика в екранному творі має високий рівень залежності від концепції та ідеї втілення візуальної складової, скажімо – сюжету, і композитор має передовсім дослухатися порад режисера. Ба більше, в деяких роботах висвітлюється думка, що музика в екранних творах залишається і сьогодні багатофункціональною, але вторинною, адже залежить від контексту зображення, має ілюстративний, прикладний, компілятивний, дискретний характер, її завданнями передбачається виконання в екранному творі допоміжної функції – посилення емоційного впливу зорового ряду.

Вважаємо, що тема взаємодії візуальної та музичної складових в екранних творах має стати предметом окремого, вузького розгляду, потребує подальшого дослідження в світлі появи в актуальному мистецтві сучасних технологій створення і фіксації звуку. Питання взаємодії усіх впливових складових екранного твору, на наше переконання, має розглядатися саме в аспекті комунікативної взаємодії в загальній системі функціонування єдиного організму, яким є художній твір у всіх знакових системах його вираження в мистецьких практиках.

ШАМОНІН Олександр Геннадійович
науковий співробітник відділу
науково-координаційної діяльності та інформації
НАМ України
ORCID 0000-0002-4042-7493

ФЕНОМЕН ЛЕСІ ДИЧКО КРІЗЬ ПРИЗМУ ПРОБЛЕМИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Проблема композиторської творчості в аспекті міжвидової взаємодії мистецтв є однією з перспективних й найактуальніших напрямків сучасної музикознавчої науки та культурології. В останні роки ідея інтермедіальності дедалі настійніше привертає увагу науковців у зв'язку із розширенням комунікативного простору сучасного постіндустріального суспільства, змінами у свідомості людини та її ціннісних орієнтирів. Як специфічна форма внутрішньої взаємодії текстів суміжних видів мистецтв в рамках художнього твору, ця проблема актуалізується у зв'язку з пошуками нових методологічних ключів розкриття його глибинної філософсько-естетичної сутності. Однак зважаючи на складність музичного мистецтва зазначена проблема є ще недостатньо дослідженою. Тому кожна нова спроба її осмислення в творчості того чи іншого композитора видається важливою і своєчасною.

В сучасній українській музиці чи не яскравішим прикладом осмисленого цілеспрямованого творчого втілення ідеї інтермедіальності є музика визначної композиторки Лесі Дичко. Таланту мисткині притаманні синкретизм, візуальна яскравість музичних образів, «змішування» різних стильових рис, широта жанрових векторів, які реалізуються через майстерне володіння сучасною композиторською технікою. Такі ознаки свідчать про універсалізм творчої постаті композиторки, на що справедливо звертають увагу мистецтвознавці.

У формуванні індивідуального стилю, мистецької самореалізації Л.Дичко наполегливо опанувала не тільки глибини музичної культури, композиторського ремесла. Її завжди цікавили й інші, «немузичні» сфери суміжних видів мистецтв: образотворчого, декоративно-прикладного, архітектури, літератури, поезії, театру. «...Я все бачу у фарбах. Будь-який твір у моїй свідомості й уяві вимальовується у кольорово-барвистій палітрі» - підкреслює композиторка¹. Однак цьому передувала наполеглива, копітка праця і серйозне пізнання законів творення мистецтв. Їх «переклад» мовою музики поетапно розгорнувся у Лесі Дичко від перших серйозних композицій студентських років, поглиблювався завдяки відвідуванню лекцій провідних

¹ Лунина А. Композитор – маленькая планета. Киев: Дух и литера, 2013. С. 283-346

мистецтвознавців, філософів Київського художнього інституту (нині - НАОМА), Національного університету ім. Т.Шевченка, Київського театрального інституту ім. І.Карпенка-Карого, бесід із провідними художниками, архітекторами, мистецтвознавцями.

Відтоді ідея синтезу мистецтв, як провідна універсалія музики Л.Дичко, стала характерним знаком її творчості. Особливо яскраво вона втілена в інструментально-хорових і симфонічних фресках мисткині. Зокрема, у «П'яти фантазіях» за картинами І.Левітана, І.Шишкіна, В.Сурикова, В.Васнецова, «Іспанських», «Французьких», «Швейцарських» фресках та у величому симфонічному полотні «Джерело» - своєрідній рефлексії на творчість сучасних українських митців Андрія Чебикіна, Василя Гуріна, Віри Кулеби-Барінової, Олександра Дубовика, Володимира Прядки і Миколи Стороженка.

Ідеєю синестезії пройняті також сценічні твори Л.Дичко. Серед них вирізняється одноактний балет «Катерина Білокур» або «Натхнення» (балетмейстер-постановник А.Рубіна). Музична драматургія балету багатопланова. В ньому композиторка майстерно відобразила не лише драматичний життєвий шлях у мистецтво видатної народної художниці, а також її складний внутрішній світ, мрії і сподівання. Та передусім - романтичну наснаженість, дивовижний символічний космос полотен К.Білокур. Унікальність задуму балету реалізовано у поєднанні звуку і кольору, хореографічної пластики і темброво-регістрового «плетіння» оркестрових ліній, фонізму і вишуканості світлотіней, візуальності та архетиповості провідних музичних образів. Звукопис Л. Дичко стає суголосним символіці живопису К.Білокур².

ШМОНІНА Марія Ігорівна

студентка факультету теорії та історії мистецтв
НАОМА

Керівник: кандидат архітектури Марковський А.І.

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В АРХІТЕКТУРІ

- синтез мистецтв, як позитивне явище, що сприяє прогресу та розвитку, можливий тільки в ті епохи, коли кожне просторове мистецтво окремо досягає досконалості, кожне з них цілісно в собі, ідеологічно його зміст повнозвучний, позбавлений протиріч і максимально цілеспрямований. В іншому випадку синтез втрачає позитивне забарвлення та може сприяти

. 2 Ідею балету було продовжено й узагальнено Л.Дичко у «Фресках за картинами К.Білокур» у двох зошитах для скрипки та органу.

регресу. Ясність художнього світогляду є основною передумовою для творчості, намагається вирішити проблеми синтезу;

- можливості синтезу найтіснішим чином пов'язані з технічним рівнем, а також з загальноекономічною добробутом країни. І це тому, що реалізація найбільших синтетичних задумів вимагає великих матеріальних витрат, високої досконалості будівельних матеріалів, технічної майстерності, скоєних конструктивних методів і високого розвитку будівельного мистецтва;
- у співдружності мистецтв архітектура є мистецтвом провідним, і її системі ідей та образів повинні бути підпорядковані, але підпорядковані творчо, і живопис і скульптура. Від живописця і скульптора потрібно найтонше розуміння архітектурного задуму - ідеї спорудження. Якщо вони не погодять органічно свою творчість з ідеєю архітектури, а поставлять перед собою самодостатні художні завдання, то вони, тим самим, порушують основний принцип синтезу. Історія підтверджує це прикладами не тільки з практики середніх і дрібних майстрів, а й «випадками» з творчої діяльності таких геніальних художників, як Мікеланджело. Його розписи Сікстинської капели - це одне з неперевершених творінь в історії світового живопису. Але архітектурний простір капели вони руйнують, акцентуючи свою власну ілюзорну мальовничу глибину. Живопис придушив архітектурний об'єм;
- інший приклад – Рафаель. У лоджіях Ватикану він проявив чудове розуміння структури архітектурного обсягу і настільки зумів підкоритися архітектурному домінанту споруди, що його фрески, анітрохи не втрачаючи геніальність у своїй мальовничості, в своїй повнозвучній просторовості і навіть об'ємності, ніде не вступають в конфлікт з архітектурними обсягами інтер'єрів. В істинно синтетичному творі не відчувається, де починається одне мистецтво і де кінчається інше, воно сприймається як гармонійне явище природи, де все ясно, врівноважено, конструктивно виправдане і прекрасне;
- монументальний розпис - частина архітектурної споруди - не може бути вирішена подібно традиційній станковій картині, що представляє умовно обмежену з усіх боків «вікно» в якийсь ілюзорний простір, принципово не пов'язане з архітектурним. Монументальний розпис сприймається з багатьох точок зору, у багатьох ракурсах, з різної відстані, і, щоб витримати це, вона повинна бути побудована за своїми суворим просторовим законами. Те ж відноситься до кольору, закони сприйняття якого в архітектурі повинні гостро відчуватися монументалістом;

- століттями існує ряд традиційних архітектурно-скульптурних типів монументальних творів: обеліск, тріумфальна колона, арка тощо. Колись вони виникли як художня трансформація запаморочливих для свого часу технічних досягнень будівельної справи. Тепер ці форми творів давно стали традиційними. Мені здається, що в наш час, в століття бурхливого розквіту будівельної техніки, не можуть не бути плідними пошуки нових форм архітектурних монументів, які є художнім відображенням досягнень і особливостей будівельної техніки сьогодення.

ЩИРИЦЯ Дмитро Олексійович

кандидат мистецтвознавства,

в. о. доцента кафедри композиції,

інструментовки та музично-інформаційних технологій НМАУ імені П. І. Чайковського.

ORCID 0000-0001-9784-2201

ТВОРЧИСТЬ ЕДГАРА ВАРЕЗА: АСПЕКТИ ПУБЛІЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ ВІД ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ДО СУЧАСНОСТІ

Творча біографія Едгара Вареза сповнена суперечностей і непорозумінь, які починаються з того часу, коли митець свідомо обрав шлях майбутнього, перетворень і революційних змін у підходах до створення музики. Саме таку його творчість ми знаємо, адже ранні твори не збереглися. І саме з цього часу її очікує гостре і неоднозначне сприйняття публіки, а часто і колег – музикантів та композиторів. І Е. Варез не лише своєю музикою, а й своїми висловлюваннями провокував подібну реакцію. Як приклад можна навести такі його слова: «Не дивіться на мене як на композитора. Я ремісник, який маніпулює з частотами» [1, с. 128].

Створена Е. Варезом у 1921 році в США «Міжнародна гільдія композиторів» стала рупором його революційних на той час поглядів на мистецтво. В газеті «Нью-Йорк Таймс» від 22 грудня 1923 року зазначали: «Ця енергійна молода організація викликала щось на зразок сенсації в тутешніх музичних колах; дехто вважає, що вона привнесла немало шуму і люті в музичну атмосферу, яка до того була цілком спокійною та гармонійною» [2]. Завдяки проектам згаданої організації Е. Варезу вдалося певною мірою посіяти авангардний дух в американському музичному середовищі, хоча його сприймали не як серйозного композитора, яким він хотів бути, а як дивака-експериментатора, і це враження митцеві неодноразово приходилось спростовувати.

Композитор, який шукав нові, неіснуючі тембри для втілення своїх інноваційних творчих ідей, який вивчав закони акустики для того, щоб застосувати їх у музиці, який цікавився наукою і називав свої твори запозиченими звідти назвами («Октандр», «Гіперпризма», «Іонізація» та ін.), напевно не міг сприйматися інакше. Серйозною і поважною його творчість разом з його «божевільними» для свого часу ідеями стала вже починаючи з середини ХХ століття – наприкінці життя та після смерті композитора. Причиною цього стала футурологічна, візіонерська спрямованість творчих зусиль Е. Вареза. Адже вони стали основою для розвитку цілих напрямків в авангардній музиці другої половини ХХ століття. Сюди можна віднести і електронну музику, і темброві експерименти в акустичних, інструментальних творах. Е. Варез відкрив для інших композиторів звук у всьому багатстві його проявів.

Вже з позицій покоління композиторів середини минулого століття, творчість Вареза сприймалась як ідейно новаційна, але технічно незабезпечена. Його стали сприймати як композитора, який передбачив розвиток сучасної музики, проте не міг повноцінно втілити свої ідеї у власній творчості. За влучним висловом П. Булеза, Е. Варез «народився надто молодим у надто старому світі» [3, с. 121].

Зараз творчість Е. Вареза вже увійшла до переліку «класичних» зразків раннього авангарду, а його вплив на подальший розвиток музики порівнюють з впливом А. Веберна. Такі твори композитора як, наприклад, «Іонізація» та «Пустелі», є в репертуарі численних оркестрів та ансамблів сучасної музики та сприймаються публікою зі значним ентузіазмом.

Література:

1. Карпентьер А. Эдгар Варез, революционер в музыке // Советская музыка. 1990. № 3. С. 126–130.
2. Варез Э. Документы к биографии, перевод Л. Акопяна // Израиль – XXI. Музыкальный журнал. [Електронний ресурс]. URL : http://www.21israel-music.net/Varese_documents.htm (дата звернення: 01.10.2020).
3. Boulez Pierre Entretiens avec Michel Archimbaud / Pierre Boulez (2016). Editions Gallimard. 220 p.

ЮР Марина Володимирівна
кандидат мистецтвознавства
провідний науковий співробітник
ІПСМ НАМ України
IORCID 0000-0003-3487-1480

«КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ» В АКТУАЛІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВІЗІЇ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ

В художній практиці митців типовим є звернення до минулих історичних подій, колективного та індивідуального досвіду, втіленого в вербальних та візуальних творах мистецтва. Їх переосмислення та інтерпретація є важливим чинником культурної ідентифікації та вибудовування зв'язків між минулим, теперішнім і майбутнім. В реконструкції подій, образів, їх значень, важливу роль відіграє культурна пам'ять, яка конституює смисл, трансцендентні за виміром цінності. Людина здатна ідентифікувати події в межах трьох поколінь, далі це вже умовна конструкція, яку формують численні факти, образи, знаки і т.д., що маркують концептуальне поле культурної пам'яті. Її функція полягає у збереженні та передачі традицій, смислу культури, конструюванні ідентичності особистості.

Актуалізація «культурної пам'яті» в сучасній парадигмі мистецтва, зокрема живопису, свідчить про необхідність репрезентації смислів і цінностей національної культури в сучасних експериментальних практиках, тобто їх адаптації до рецепції суспільством. Варто зазначити, що митець є носієм «культурної пам'яті», що позначається на вираженні образів в контексті індивідуальних практик, натомість, якщо розглядати цей процес в руслі «маскультури», то явною стає реплікація, де образ, символ, знак, трансформуються, втрачаючи свою аксіологічну основу.

В живописі періоду незалежності України художники звертаються до подій минулого, реконструюючи історичні, культурні події, увиразнюючи в символічного характеру образах, сценах. Їх нова рецепція зумовлює нове трактування та кодування в руслі парадигми сучасного мистецтва, водночас значення та прогностичності майбутнього.

Розглядаючи творчість художників М. Стороженка, О. І. Мельника, Ф.Гуменюка, В. Забашти, В. Гуріна, М. Лихошви, А. Блудова та інших, які через індивідуальний досвід та смислотворення «культурної пам'яті», реконструюють та репрезентують у різний спосіб минуле, актуалізуючи національну візію України. Пріоритети митців в інтерпретації «культурної пам'яті» визначали — витоки української держави та її культури, особливості буття, традиції, фольклор, міфологія, духовна культура, історичні події, національно-визвольні змагання, визначні постаті в державотворенні.

Архаїчна культура представлена у картинах Б. Ткачика «Скіфське городище під Немировим» (2001), Г. Ткачик «Палеоліт» (2008) із серії «Первісна доба», А. Горбенка «Дальницькі кургани» (2010). Яскравою сторінкою відображена доба козацтва та загалом барокова культура в творах М. Лихошви «А як ми бились...» (2003), Ф. Гуменюка «Бандуристе, орле сизий» (2005), М. Данченка «Конотопська битва» (2006), Л. Міненко «Гетьманська Рада» (2007), О.І.Мельника «Український спас (Пам'яті Івана Гонти)» (2009), В. Чорний «Пісня степу» (2010), А. Гайдамака «Україна 1775» (2010-ті) та ін.

Шевченкова візія України спонукала до творчих розмислів багатьох художників, які через його поезію та мистецьку спадщину, формували нові конотації української історії та культури, фіксуючи й образ Т.Шевченка. У цьому напрямі вагомими є твори В. Франчука «Ох не однаково мені», В.Гуріна «Свято в нашій хаті», М. Лихошви «Стежки Тараса» (усі — 2004), Ф. Гуменюка «Дивлюсь аж світає...» (2007), В. Забашти «Т. Шевченко і М. Костомаров» (2008), О. Сердюка «Сон Тараса» (2011), Б. Ткачика «З домовини встане Україна», В. Чауса «Люди і долі», В. Забашти «Заповіт» (усі — 2012), О. Омельченка «Тарасове пророцтво» (2013), А. Зорка «Думи мої! Літа мої...» (2014) та ін.

Традиції українського буття постали у живописі А. Криволапа «Хата», Ю. Лесюка «Княгині та молодиці» (обидві — 2005), В. Микити «Усіма залишена» (2006), А. Будова «Голоси» (2007), А. Волобуєвої «Бабусина скриня», Н. Корф-Іванюк «Віра. Надія. Любов» (обидві — 2008), О. Солов'я «У безгомінні» (2010), К. Лабуньки (Акімнкової) «Sacralis 1», Ю. Нагуляка «Полісся» (обидві — 2015).

Контекстуалізація значень та смислів «культурної пам'яті» у сучасному живописі оприявлює важливі для українського народу чинники, які є підґрунтям національної візії України — це культурна ідентифікація, культурна спадщина, традиції, історія, пам'ять.

ДОПОВІДІ КОНФЕРЕНЦІЇ

КОРНІЄНКО Неллі Миколаївна

доктор мистецтвознавства

дійсний член (академік) НАМ України

МАЙБУТНЄ: ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ЯК «НАУКОВИЙ», ДОСЛІДНИЦЬКИЙ ПРОЄКТ

Під покровом передквантових і квантових рефлексій все очевиднішим стає наш футурологічний здогад про те, що креативне майбутнє для театру і художньої культури – виключно за *дослідницьким, «науковим» типом художньої системи* (при можливості збереження класичного ресурсу – адже квантовий шар складається з класичних реальностей). Не наполягаю на вичерпності цієї лінії театрального розвитку. Але принаймні провідний напрям руху буде оприсутнюватися саме за цією логікою. Звісно, будуть представлені найрізноманітніші форми і види мистецьких ініціатив, але їх рівень піднімається на порядок.

У своїх авторських монографіях ми досліджували і упереджувальні новації у театрах Леся Курбаса і Арто, і в сучасних художніх дискурсах європейської театральної режисури, і в з'яві нового типу інноваційного суб'єкту, що йде на зміну сучасній режисурі, якого я поіменувала як *Вчений-Дослідник-Поет (Художник)*.

Поза сумнівом, універсалізм, я б навіть сказала – *транспрофесіоналізм* стає, на наш погляд, обов'язковою складовою майбутнього лідера художнього процесу. Не головне, чи називатиметься він режисером, Вчителем на східний зразок або якимось ще. (Східна культурна складова виникла тут не випадково: адже саме вміння ставити Запитання – і передусім буттєвого рівня – вирізняють культуру Сходу і його Вчителів ось вже не одне тисячоліття). Сценічні роботи Каstellуччі, Сузуки, театрального композитора електроакустичної музики Скотта Гіббонса та інших вже промоделивали «дослідницьке» майбутнє. Роботи Скотта Гіббонса «вирізняються строгим використанням окремих об'єктів в якості єдиної вимірювальної апаратури (наприклад, *уявні композиції для води*, які він використовує тільки як польові записи водойм). “Музика Скотта Гіббонса ... ніби відбувається у вашій власній голові”¹ – стверджує Lyn Gardner.

Пошуковий театр вже нині «працює» на випередження. У виставі *Kemi Mitchell* «Кільця Сатурна» за Георгом Зебальдом (2012) присутній

¹ Lyn Gardner. Tragedia Endogonia // The Guardian 15.05.2004

експеримент з «технології» створення саундтреку як звукового пейзажу, інтегрованого у свідомість. Це свідомість головного героя – навіть за його відсутності – «випромінює» слуховий і зоровий потік – шерех пташиних крил чи вибухи потоків вітру. Суб'єктивні картини від «невидимого» суб'єкту відтворюють тривожно-печальний світ – схилок життя й енергій свідомості. Розпад цілісної картини світу. Втечі від порядку. Світ суб'єктивний. Виключно. Створений лише *свідомістю*.

Це випадок нагадування, що видимий світ – текучий, нестійкий, непевний. Це лише ілюзія, підкорена останнім іграм уяви, мерехтливий доторк до глибинних енергій, які даровані Спостерігачу (персонажу, актору) і підкоряються тому, що можна означити як «квантову свідомість».

Цій лінії розвитку театру ми вже приділяли спеціальну увагу², тому зараз не зупинятимемося на ній – просто нагадуємо одну з можливих стратегічних траєкторій руху майбутнього театру.

Час, що рухається у всіх напрямках і «грає» формами.

У вищезгаданій монографії ми демонстрували «примхи», бунт та «ігри», «досліди» часу в театрі. Але ця його «поведінка» притаманна й іншим формам художньої думки – зокрема, літературі. Ще Фолкнер у романі «Шум і лють» експериментував з часом, «рухаючи час назад, убік, в кругову... В одну хвилину людина згадує вісімнадцять років» (Дмітрій Урнов).

Згадаймо з приводу подібного експериментаторства Джойса, М. Пруста, А. Жида, Дж. Дос Пасоса та ін. Джойс в «Уліссі» стискає в один день, а саме, у 16 червня 1904 року – історію всієї світової цивілізації.

Ця експериментаторська лінія сягає й багатьох інших імен світового письменства. Скажімо, дослідження художнього часопростору Р.-М. Рільке («Сонети до Орфея» і «Дуїнські елегії»), здійснені Лесею Кравченко, Г.І. Ратгаузом, Манфредом Енгелем, Євою Кассіер-Шмітц, Гайнріхом Кройтцем, Габріелем Марселем, Гертом Маттенклоттом, Вернером Шредером, Якобом Штайнером, Геральдом Штігом та іншими літературознавцями, – беззаперечно стверджують в якості особливостей художнього хронотопу поета «універсальну поетичну екзистенцію, яка передбачає певну будову просторової моделі світу»³ (Л.Кравченко) і наголошують: «Рільке прагне розгорнути нову картину світобудови – цілісного всесвіту, без розділення на минуле й майбутнє, видиме й невидиме. Минуле й майбутнє виступають у цьому новому космосі на рівних правах із сьогоднішнім»⁴ (Г. Ратгауз). І. Перрі

² Неллі Корнієнко. «Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея» - К. – Альтерпрес – 2013 – 264 стор.

³ ресурс - file:///C:/Users/Nelly/Downloads/Pgn_fl_2014_34_20.pdf

⁴ Там само

вважає, що «часопростору “Сонетів” немає відповідника у фізичному сенсі. Це абстракція, це простір, у якому час не існує, це безкінечний простір, це “світовий простір”»⁵

За словом Л.Кравченко, у Рільке реалізується «ідея перетворення видимого у внутрішні думки». «Внутрішній світовий простір – це рухомий простір усвідомленості, де політ птахів відбувається крізь нас, а дерево проростає через наше сприйняття. Світ постає у розвитку, у динаміці, навіть дерево не розглядається статично, як тисячолітній дуб, а як річ, яка росте і тому сягає в “Weltinnenraum”» (Б. Алеман)⁶.

Чи не відверта гра часопростору (часопростором) і феноменами видимого/невидимого розгортається у картинах світу цих митців? Безумовно, так. Упереджуючи аргументи новітньої фізики, художня культура і література вже сьогодні представляють шкідливі картини світу, генеруючи нові рівні свободи, долаючи базові засади лінійності, які перестають виконувати притаманні їм функції. Так, вже нині романи Італо Кальвіно маніфестують внутрішні шифри-орієнтири, які у перспективі прагнуть квантових реальностей. Тут час вільно рухається у всіх напрямках.

- Знаєте, чого б мені хотілося понад усе на світі? — кажу я — Повернути назусп'ять усі годинники.

- Досить тільки пересунути стрілки.

- Ні, я маю на увазі – силою думки, зосередившись, зупинити час і повернути його назад, – каже герой (Італо Кальвіно, «ЯКЩО ПОДОРОЖНІЙ ОДНОЇ ЗИМОВОЇ НОЧІ»).

Але функціонал художнього часу набагато об'ємніший і складніший. Приклади з практики театру, коли режисер вдається до стиснення часу чи до його трансформації у принципово інші щодо первісного сюжету режими (скажімо, з побутового часу – до притчового, епічного чи міфологічного), – знаходять переконливі аргументи безпосередньо у новітньому науковому дискурсі. У інтелектуальних спокусах природничих наук.

Лише один, але приголомшливий приклад. «Астроном Марк Уїтл...пограв з тим, що він називає акустикою Великого вибуху....Уїтл одночасно стискає час (перетворюючи 100 мільйонів років на 10 секунд) і штучно піднімає висоту звуку раннього Всесвіту на п'ятдесят октав вище, завдяки чому *ви можете слухати «музику» Великого вибуху* (курсив мій – НК)⁷». Це важко уявити – таке можливо лише за умови квантовості всесвіту.

⁵ Там само

⁶ Там само

⁷ Уолтер Левин. Глазами физика. Путешествие от края радуги к границе времени (Walter Lewin. For the Love of Physics: From the End of the Rainbow to the Edge Of Time — A Journey Through the Wonders of Physics) - ресурс - http://elementy.ru/bookclub/chapters/433758/Glazami_fizika_Glava_iz_knigi

Модальності видимого/невидимого – мандрівки уяви.

Проблеми імпровізації і гри, спонтанності і нормативності досліджуються пошуковим театром через поля енергій. Анатолій Васильєв поч. 1990-х зосереджено зупиняється біля текстів статей О. Уайльда «Критик як художник» і «Занепад брехні». «Погляд, жест, “тінь вчинку” – більше нічого не дозволено». Шукаються власне принципи організації тексту...

«Основа експериментів у Школі драматичного мистецтва на поч. 1990-х – вивчення невидимої структури тексту, природи сценічного слова, ідей, імпульсів, що стоять за ним»⁸. «Він вчить читати “невидимий” зміст, надаючи тим самим матеріал для гри» (Б. Юхананов).

Особливо показова ця лабораторія режисера на текстах Достоевського. «Перш за все Васильєва цікавить в творах Достоевського первісна енергія ідей письменника. І режисер концентрує всю увагу глядачів на діалозі, створюючи атмосферу зосередженості і заглибленості для передачі якогось важливого вербального повідомлення.

Замість анекдотичної історії про те, як мати хотіла видати дочку за багатого старого, у Васильєва мова йде про такі близькі і дорогі для Достоевського поняття, як борг і самопожертва. І актори грають ці поняття, пригоди ідей.

Зіна у виконанні Н. Коляканової – втілення ідеї жертвності. У найважливішому діалозі з матір'ю вона схожа на героїню високої трагедії, яка бажає принести неодмінну жертву»⁹. «П. Брук в книзі «Порожній простір» пише про музиканта: «Якщо він внутрішньо вільний, якщо душа його відкрита і налаштована на потрібну хвилю, невидиме оволодіває нею і через нього стає доступним всім нам»¹⁰.

«Ці слова цілком застосовні до акторів Васильєва. Досконаліми, як музичні інструменти, назвав їх Є. Гротовский. Актори мають уміння впустити в себе «невидиме» і зробити його «видимим», зримим. Подібний театр (в якому невидиме стає видимим) П. Брук назвав Священним»¹¹.

«Актори ШДИ досконалістю своєї техніки нагадують “надмаріонеток” Г. Крега. Вони грають в категоріях нематеріальних, вони «підключені» до іншої реальності, яка живить і наповнює їх. Актори Васильєва – точно джерела духовних сил»¹².

⁸ Васильєв А., «Дойдя до точки, я освободилася» // Петербургский театральный журнал №2 2000 - с. 10

⁹ Там само

¹⁰ Там само - Брук П. Порожній простір. М., 1976. С.83

¹¹ Елена Фомина, ПРАВИЛА ОТТОРЖЕНИЯ «Я» - Петербургский театральный журнал №2 2000

¹² Там само

Лабораторія Леся Танюка вже на самих початках його режисури апелювала до позатекстових матерій, віддаючи перевагу енергіям прихованих чуттєвих «сюжетів». Таємним сигналам підсвідомого.

Його рання вистава «В день весілля» В.Розова (1965, Харківський театр імені Т. Шевченка, колишній «Березіль») заглибилась у енергії «невидимого», використовуючи вправи з досвіду «вітальних енергій» театру Курбаса¹³ і лабораторних практик Михаїла Чехова, здобутих, зокрема, з антропософії Штайнера, до якого за п'ять років після Курбаса звертався і російський актор.

Виконавцям ролей, блискучим акторам – В.Маляру – В.Івченко – Людмилі Поповій – були близькі експериментаторські ініціативи молодого режисера курбасівської школи. Вони працювали ювелірним психо-енергетичним скальпелем.

Інтерпретація перебудовувала сюжет у напрямі надпобутових, непередбачуваних стосунків між персонажами. Ставка – на невимовні внутрішні мотивації. Режисер суттєво поглиблював «сюжети» внутрішнього життя учасників драми. Приховане, утаємничене, «невидиме» для оточуючих почуття зрушувало і підсилювало драму – аж до жесту самопожертви героїні, її відмови від вибору по кохання. Драма набувала обрисів трагічного. Сюжет прочитувався не як життєвий випадок драми кохання, а як узагальнююча тема несвободи приватного життя, права особистості бути собою і бути вільною.

Вистава не випадково підпала під заборону з мотивацією неприпустимості саме цього її акценту (хоча були ще й звинувачення у націоналізмі). В. Розов підтвердив Лесю Танюку, що закладав у п'єсу відкриті виставою режисера *приховані* почуття персонажів, які, на його думку, не були почуті іншими постановниками цієї п'єси, що успішно йшла у багатьох театрах...

Розповідні моделі сучасної художньої культури відверто зазіхають на закони новітньої фізики, упереджувально їх маніфестуючи. Уявні діалоги Кальвіно у романі «Невидимі міста» апелюють до шифровальних символів і кодових алюзій новітньої теорії пізнання.

Роман будується на уявних діалогах двох мандрівників - Марко Поло і монгольського хана Хубілая. Сюжет нелінійний, це мандрівка уявою, де *час рухається у будь-якому напрямку*, а події виникають довільно... Невипадково рецензент фіксує «точку перетину минулого, сьогодення і майбутнього, в якій предмет інтересу автора проглядається у всіх епохах відразу» (Psyhea)¹⁴. Уява,

¹³ Неллі Корнієнко. До проблеми синергії в театрі Леся Курбаса: енергія як хвильовий процес// Курбасівські читання №2, НЦТМ ім. Леся Курбаса, - 2007

¹⁴ Витяги з рецензій на роман «Невидимі міста» тут і далі – з ресурсу: <https://www.livelib.ru/book/1000442685-nevidimye-goroda-italo-kalvino>

як магма, «перемішує» всі часи, демонструючи вільну чуйність. Інколи час взагалі відсутній.

Цих міст немає на жодній карті світу. Тут – межа реальності. Це – знак її нової інакшості. Уява прикордоння – прекрасна і виклична.

«Кальвіно з захоплюючою прозорливістю піднімає на поверхню сутність міст, і через його вигадані діалоги до читача доходить сьогодення, сама суть міста. Чим місто дихає? Вікнами будинків. Очима перехожих. Клекотанням думок. Про що місто просить? Щоб його не забули. Щоб його не покинули. Щоб його вирощували» (Kate_Lindstrom).

«Самі новели включені в певні тематичні повторювані групи: Міста і пам'ять, Витончені міста, Міста і очі, Міста і бажання та ін.» (CaptainAfrika).

«Що таке людина в місті? Спогад попередніх поколінь. Необхідна, але нестійка частка. Хтось, з ким ви зустрінетеся поглядами по дорозі додому. Що таке місто в людині? Його творення. Його історична зумовленість. Його порядок з хаосу» (Kate_Lindstrom).

Італо Кальвіно блискуче відчуває людину як мікро-частинку у світі, у Місті - у просторах макро.

В романі природно відбуваються дивні події – «невидиме» місто раптово може розпочати жити за *квантовими* законами – погляд чи жест може здійснити преображення міста. «І тоді простір змінюється, місто перетворюється і стає... прозорим для погляду, як кришталь» (Delfa777).

Невимушені порухи свідомого/несвідомого. Кордонний світ міражу-снухиткості. Це виклик ігор свідомості.

У Пелевіна – в його «Жовтій Стрілі» – час йде назад, розділи рухаються від 12 до нульового... Можна перебувати відразу у кількох напрямках. «Це подібно до того, що вживає Італо Кальвіно» - говорить Кларк Блейз, який бере інтерв'ю у Пелевіна. З інтерв'ю:

Пелевін: Люди завжди бачать тільки минуле, його і називають майбутнім.

Кларк: У Вас герой - Андрій - сходить з поїзда, можна навіть сказати - бере квиток на сходження з поїзда ... Критики (деякі) інтерпретують історію, як історію Росії, «щось на зразок притчі про країну». У поїзді люди живуть вже роки, вмирають, «ціле скупчення тіл», яке видно з залізниці. Можливо і дзен-тлумачення ... Це символ ...

Пелевін: Я цим не займаюся. Я не вигадую символи або метафори. Я просто описую події, які відбуваються в певному вимірі. Може бути, це щось для кого-то означає. Але для мене це буквально те, що написано в тексті¹⁵.

¹⁵ Ресурс -

https://www.facebook.com/groups/zarubejeXXI/permalink/830568077121468/?sw_fnr_id=2281687377&fnr_t=0

Пелєвін вводить «виміри», які ставлять метафору і символ перед новими викликами – викликами художньої реальності, яка шукає нових цеглинок з «будівельних матеріалів», не спокушуючись відомими, класичними. Або: метафора і символ намагаються наповнитись новими художніми смислами. Але, нам здається, що реальності, подібні до метафор, - вимір своєрідних D3, D4, D5... і далі.

Подібна логіка побудови художніх реальностей з'являє себе і в творчості Тараса Прохаська. На запитання щодо порівняння його прози з латино-американським магічним реалізмом він відповідає:

«У мене немає відчуття кордону між звичайним реалізмом чи магічним чи критичним реалізмом. Немає ніякого суттєвого наповнення цих понять, бо все є реальним. Є лише різні форми реальності. Насправді я є людиною мови. Все це відбувається у мові і мовних конструкціях. І, переконаний, що *все, що може бути сказане, вже є реальним* (курсив мій – НК). Хоча мушу визнати, що, на свій сором, я не знаю жодних канонів чи стилів писання. Єдина теорія писання, яка може бути для мене якимось підґрунтям, - це генетика, біологія. Мені здається, що природа, якісь земні речі самі по собі є текстом, і ми маємо шанс відчитати той чи інший фрагмент»¹⁶.

Методологія Прохасько демонструє художню формулу впливу свідомості на реальність – через мовні конструкції. Його відчуття різних форм *вітального* насичують художні реальності природничо-гуманітарними імпульсами, відповідаючи на потребу знайти сучасну формулу всеєдності.

Нові виміри людини: множинність ідентифікацій.

Герой роману Кальвіно «Роздвоєний віконт» під час війни з турками одержує травму, що перетворює його на дві самостійні половини, які живуть – кожна – власним життям. Тільки «один» віконт – шкодить рідному місту, «другий» – виправляє цю шкоду, відновлює добро. Добро і гармонія виникають лише за умови об'єднання їх у цілість, цілісність. І тут не було б нічого нетрадиційного, якби за цим сюжетом не стояла актуальна нині, як ніколи, проблема тотожності індивіда.

Дискурс Кальвіно шукає симетричних відповідностей для надактуальної сучасної проблеми ідентифікацій. Він відчуває людину як *множинно ідентичну* і розгадує її таїну саме в цій перспективі.

Цей феномен давно цікавив науку. У психології і психіатрії на цей рахунок існує поняття «множинної особистості». Але її переважно пов'язують

¹⁶ «Україна молода», 22 грудня 2006 р.

з дисоціацією, з однозначним розладом, хворобою. Цікаво, що такий феномен характерний передусім для англomовних країн (!?).

Між тим є частина психологів, які аргументовано ставлять під сумнів дисоціативний розлад ідентичності як явище хвороби. До них належить і представник архетипічної психології Джеймс Гіллман, який наполягає на визначенні такого підходу як «культурної упередженості». Він вважає некоректним ідентифікувати цілісну особистість через її окреме, недостатнє, фрагментарне *Я*. Це – сигнал втрати особистості. Дослідник працює тоді з її ілюзією.

Існує багато досліджень з культурної антропології, які стверджують абсолютно здорові засади множинної ідентичності («множинної особистості»), залучаючи в якості аргументів давні феномени шаманських культур (острів Балі, Індонезію, Монголію). Там фрагменти, окремі *я* інтегровані в поняття автономних, незалежних душ і духів.

Але все ще великий масив наукового топосу при зустрічі з феноменами множинної ідентичності продовжує орієнтуватися на хибну думку про це явище як про діагноз і застосовують медикаментозні системи терапії, тим самим підтверджуючи відживаючу думку щодо оцінки цього явища, зацікавленість яким зростає.

На нашу думку, явище множинної ідентичності в період квантового переходу відповідає актуальним запитам сьогодення. Нині, в часи фрагментації життя і фрагментації людини – наслідка ентропійних процесів, – упорядкування світу відбувається через усвідомлення процесу набуття людиною нових і нових ідентичностей, їх інтенсивної генерації. На наш погляд, це і є адаптивний ресурс антропності у сучасному бутті, яке продовжує нарощувати власний ресурс ймовірностей.

Сьогодні перед культурою стоїть проблема нових критеріїв її відповідності часові. Часові, який може залишити поза життям, за різними оцінками, до третини людства.

КРАВЧУК Олена Ростиславівна

викладач кафедри педагогіки вищої школи та суспільних дисциплін, Тернопільський національний медичний університет ім. І. Я. Горбачевського
ORCID 0000-0002-0227-7260

ВПЛИВ АРСЕНА РІЧИНСЬКОГО НА УКРАЇНІЗАЦІЮ ЦЕРКОВНОГО БОГОСЛУЖІННЯ

Арсен Річинський – громадсько-політичний, культурно-просвітній, церковний діяч, лікар, краєзнавець, композитор першої половини ХХ ст., яскравий представник «волинського музичного Ренесансу». Незважаючи на такий значний перелік його творчих зацікавлень, велику увагу приділяв українізації церковного богослужіння, тому що місцеве українське населення зазнавало русифікації з боку російського православного духовенства.

З 20-х рр. ХХ ст. А. Річинський стає активним прихильником автокефалії Православної Церкви, поборником українізації церковного богослужіння. Він переконував парафіян співати під час богослужіння рідною українською мовою, адже, на його думку, молитовний спів мав «особливий вплив на кожного богомольця» і «... парафія легко привчиться до українських молитов і зрозуміє перевагу та красу Служби Божої на рідній мові...Тоді ніякі темні сили не спинять надалі відродження й розвиток нашої прадідної Української церкви» [1, с. 3].

У часописі «На варті» він звернув увагу на відсутність українських «церковних співів», нот і мелодій для церковних хорів [2, с. 9]. Митець був переконаний у тому, що в церковному богослужінні потрібно поступово переходити з церковнослов'янської мови на українську. Власне, у 1925 р. укладає першу збірку загальнодоступних церковних творів для сільських хорів, шкіл і народу – «Всенародні співи в Українській церкві» [3, с. 26].

У поданій збірці надруковано чотири оригінальні композиції А. Річинського «У Царстві твоїм», «Ектенія благальна», «Милість спокою» та «Многая літа», покладені ним на музику. У двох виконаннях він подав «Отче наш». Збірка побудована на виключно українському, сучасному авторові музично-церковному ґрунті і мала переваги в аранжуванні, а не оригінальній творчості, все ж таки це перша спроба композиторського самовиявлення [4, с. 116–117].

А. Річинський мав на меті витіснити зрусифіковану старослов'янську мову з практики церковного життя і відродити національну Церкву, для цього продовжував укладати і видавати збірки церковних співів. Так, у 1926 р. вийшла його збірка «Українські церковні співи». У художньому відношенні вона суттєво перевершувала попередню. На зміну скромним мініатюрам

з'явилися більш розвинені, часом і великі форми різної жанрової приналежності – антифон, кондак, «Херувимська пісня», і навіть концерт «Заспівайте Господові пісню нову» [4, с.120].

Кульмінаційним твором композитора стала збірка «Українська відправа Вечірня і рання», видана автором у Володимирі-Волинському в 1929 р. Збірка майже повністю авторська. Закінчується збірка твором великої форми «Над ріками Вавилонськими». Він не визначений автором як концерт, хоча цілком відповідає вимогам цього жанру. Враховуючи стрімкі темпи професійного росту композитора, її слід вважати прикладом творчої зрілості [4, с.124]. У цьому ж році видає - «Скорбна мати», своєрідну збірку пісень з богогласника, релігійних кантів, до якої ввійшли 15 творів [5].

Порівнявши твори із музичних збірок А. Річинського, стає очевидною стрімка еволюція професіоналізму композитора – від обережних спроб увійти в стильову систему суворого церковного канону – до усвідомлення власної, хоч і скромної стилістики. А. Річинський, як мистецька особистість, сформувався на засадах українського «правдивого церковного стилю», як композитор, представник духовних традицій, вирізняється яскраво вираженою індивідуальністю [4, с. 129].

Музичні твори А. Річинського на релігійну тематику були доволі популярними, виконувалися не лише церковними хорами а й входили до репертуарів великих духовних концертів. Наведемо приклади лише деяких із них. Так, у 1938 р., з нагоди 950-ліття хрещення Руси-України, у Перемишлі відбулася святкова академія яку відвідало численне духовенство і світські особи. До репертуару концерту було включено твори А. Річинського, зокрема «Над ріками Вавилонськими» [6, с. 8]. У залі міського театру Коломиї відбувся великий концерт колядок і щедрівок. Вокальна частина концерту складалася з колядок знаменитих композиторів: С. Людкевича, К. Стеценка і А. Річинського. Успіхом була прийнята слухачами оригінальна колядка автора «Заспівали янголи із повіншуванням» [7, с. 3].

Отже, А. Річинський був поборником українізації церковного богослужіння, сформувався як композитор і пропагував хорове мистецтво на релігійну тематику, пробуджуючи у вірян зацікавленість українською духовною піснею. Своєю музичною творчістю зробив значний внесок у розвиток національної духовної музичної культури.

Список використаних джерел

1. Всенародні співи в українській церкві. Збірка загальнодоступних церковних співів для сільських хорів, для шкіл і народу / [упорядкув. А. Річинський]. Володимир-Волинський: «На варті», 1925. 32 с.
2. Альошина О. Початки громадсько-церковної діяльності А. Річинського на Волині у 20-х рр. 20-го ст. // Наукові записки Національного

- університету «Острозька академія». Серія: Релігієзнавство. 2016. Вип. 1. С. 3–11.
3. Гудима А. Харизма Арсена Річинського: монографія. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 144 с.
 4. Шиманський П. Музична культура Волині першої половини ХХ ст.: монографія. Луцьк: РВВ «Вежа» ВДУ ім. Лесі Українки, 2005. 170 с.
 5. Скорбна мати. Збірник українських церковно-народніх пісень із богогласника на мішаний хор / [упорядкув. А. Річинський]. Володимир Волинський, 1929. 17 с.
 6. Свято Хрещення України // Діло. 4 лютого 1939. С. 8.
 7. Концерт колядок і щедрівок в Коломиї // Воля Покуття. 18 січня 1942. С.3.

ЛУЦИШИНА Дарія Володимирівна
аспірантка НАОМА
ORCID 0000-0003-1048-6190

АВТОРЕФЕРЕНЦІЯ МИСТКИНІ М. КУЛІКОВСЬКОЇ В ПЕРФОРМАТИВНІЙ ПРАКТИЦІ: ТВОРЕННЯ ТА РУЙНАЦІЯ

Однією з сучасних українських мисткинь, що успішно поєднують у своїй творчій практиці різні техніки та медіуми, є Марія Куліковська. Художниця народилася у 1988 р. в Керчі, і незважаючи на подальшу роботу у Києві та за кордоном, Крим та його анексія є однією з важливих та гострих тем її творчості. М. Куліковська акінчила магістратуру за напрямком архітектури у Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури (2007-2013) у Києві, а також навчалася у Королівському інституті образотворчих мистецтв (2016-2017) у Стокгольмі, Швеція.

Після закінчення навчання мисткиня деякий час працювала архітекторкою у Китаї, Швейцарії, Україні (зокрема, вона є авторкою проєкту будівлі Щербенко Арт Центру [2]), час від часу звертаючись до перформансу та скульптури. Саме поєднуючи у своїй практиці скульптуру, перформанс, скульптурну інсталяцію, відео художниця досягла найбільшого визнання не лише в українському, а й світовому мистецькому середовищі. Ядром творчості та постійним медіумом М. Куліковської є її власне тіло. Художниця розкриває актуальні питання через дослідження тіла, його увічнення, трансформації, руйнацію. Водночас специфіка освіти мисткині дозволяє їй послуговуватися навичками проєктування та об'ємно-просторового мислення, необхідними для глибокого розуміння структури і побудови взаємодії тіла з середовищем у публічному просторі. Перший зліпок художниця зробила у 2009 р. — на поч. 2010 р. Певною мірою це була інтуїтивна форма протесту,

спричинена і проблемами в особистому житті, і відчуттям тиску з боку суспільства: «Наверное, это была своего рода рефлексия и одновременно психотерапия: реакция на многие несправедливости по отношению к женщине в условиях украинского патриархального общества.» [1].

Уперше М. Куліковська використала мило як матеріал для скульптури у 2012 р. Використання недовговічного матеріалу стало для неї концептуальним рішенням. Крихка, плинна речовина відображає незахищеність та ефемерність людського тіла: «К тому же, я много думаю об экологической составляющей – не хочется еще больше загромождать планету хламом.» [1].

У 2012 р. М. Куліковську запросили реалізувати власний проект у Центрі сучасного мистецтва Ізоляція у Донецьку, де вона створила одну з найбільш знакових своїх робіт «Homo Bulla - a human like a soap bubble». Латинський вислів про людське життя як про тонку мильну бульбашку, яка переливається всіма кольорами райдуги лічені хвилини, лопаючись від найменшого подиху, вперше зустрічається в I ст. до Р. Х. у трактаті «Res rusticae» Марка Теренція Варрона [4]. Мильні скульптури розташувалися на території арт-центру під відкритим небом, піддаючись атмосферному впливу та природному старінню, демонструючи крихкість та безповоротну плинність людського життя.

Сама художниця так згадує цей проект: «Здесь есть концептаульное наслоение: 7 лет назад я сделала слепок с себя, сделала его из мыла и мы поставили их в центре современной скульптуры "Изоляция" в Донецке. Это было сделано для того, чтобы увидеть, как будет трансформироваться мыло. Это возвращает нас к традиции vanitas, когда человек представляется мыльным пузырем и подчеркивается то, как хрупка человеческая жизнь. Малые голландцы рисовали срезанные цветы как напоминание о смерти и о том, что она всегда ходит рядом. Используя эту традицию, я сделала такие скульптуры. Я сделала этот эксперимент, установив эти скульптуры, но потом началась война, начался процесс оккупации на Донбассе и мои скульптуры были использованы захватчиками и расстреляны.» [3]. Художниця має на увазі те, що її скульптури було знищено окупантами, які використовували фігури у якості мішеней для зброї. Їх обурило зображення оголеного жіночого тіла та перформанс — одностатеве вінчання, який мисткиня провела раніше, відтак вони проголосили її «дегенеративною художницею». З того часу М. Куліковська знаходиться в чорному списку у Росії і не може в'їжджати до рідного Криму. Ці події помітно вплинули на творчість мисткині та дали їй поштовх до подальшої рефлексії.

Згодом художницю запросили до Лондона, аби представити мильні скульптури. Щоб повторити серію власних зліпків замість понівечених у Донецьку, мисткиня розпочала пошуки мила для роботи і випадково дізналася, що мильні блоки у зріст людини зазвичай використовуються для тестування

зброї, адже мило має таку ж щільність, як і людське тіло. Прозорий і податливий матеріал дозволяє простежити траєкторію кулі і ті руйнівні зміни, які вона спричиняє у милі/людському тілі. Цей збіг надав нового сенсу роботі мисткині, адже відбитки її власного тіла прожили нове життя окремо від свого творця і, перетворившись на мішені для зброї, практично стали частиною незапланованого руйнівного перформансу. Своєрідні аватари художниці були «вбиті» не часом і природою, як задумувалося, а людськими руками. Свій травматичний досвід художниця відрефлексувала в проекті для лондонської Saatchi Gallery у 2015 р., де під час перформансу оголена мисткиня розбивала молотком зліпки власного ж тіла, заново проживаючи біль війни і втрати рідного Криму.

Окрім реалізації успішних мистецьких проектів в Україні та за кордоном М. Куліковська також здобула низку призів, як-от «У пошуках простору взаємодії» Фундації ЦСМ (2012), приз проекту «RutaRuna» для молодих художників з України та Швеції (2013), Cultural Capital в Умео, Швеція (2014), стала номінанткою PinchukArtCentre (2013), фіналісткою МУХі (2010), а у 2019 р. — учасницею експертної комісії, та ін [5]. Крім того, разом з Жаклін Шабо художниця заснувала міжнародну феміністичну організацію «Body and Borders», що займається підтримкою та просуванням жінок-художниць, а з партнером Улегом відкрила у Києві Школу політичного перформансу.

1. Говорит художниця: Мария Куликовская, «Моя кожа – мое дело». URL: https://www.prostranstvo.media/govorit-hudozhnica-marija-kulikovskaja-moja-kozha-moe-delo/?fbclid=IwAR3-AgkPcjc9ShzJM4JhPHCPXW78nFgq72EYiNUDMAu-7x_oo1YAхTWQH1o (дата звернення: 15.12.2020)
2. Куліковська Марія. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/artists/marija-kulikovska/> (дата звернення: 15.12.2020)
3. Моя шкіра — моя справа. URL: <https://www.ofam.org.ua/mariakulikovska2019> (дата звернення: 15.12.2020)
4. Homo Bulla. URL: <https://izolyatsia.org/ua/project/homo-bulla> (дата звернення: 15.12.2020)
5. Maria Kulikovska. URL: <https://www.artrepresent.com/maria-kulikovskaya> (дата звернення: 15.12.2020)

МУСІЄНКО Оксана Станіславівна
Професор, член-кореспондент НАМ України,
заслужений діяч мистецтв України

КІНО ЯК МИСТЕЦТВО СИНТЕТИЧНЕ

Те, що кіно – мистецтво синтетичне, стало майже аксіомою. І все ж, виявляється, що теза, яка здається нині сама собою зрозумілою, вимагає серйозної аргументації і викликає неоднозначне прочитання. Потрібен історичний екскурс, щоби показати, як *enfant terrible* у сім'ї мистецтв взяв на себе місії їх об'єднання і взаємопроникнення.

Отже, трохи історії. Простежуючи у значних часових вимірах хід становлення мистецтва, дослідники виділяють перший синкретичний період, що йде у глибину віків. Затим, теж протягом багатьох століть, процес диференціації мистецтв, їх поділ на часові і просторові. У XVIII столітті Г.Е. Лессінг у “Лаокооні” остаточно визначив рубіж між ними, застерігаючи митців від його перетину. Адже це загрожувало (філософ це підтверджує численними прикладами) руйнацією художнього образу.

Втім, мистецтво XIX століття висунуло численні аргументи, що суперечили настановам видатного німецького естетика. Здавалось, система видів мистецтв остаточно сформувалася. Але митці і теоретики починають все настійливіше шукати шлях виходу за межі тих художніх засобів, що визначали специфіку певного виду.

Сергій Ейзенштейн, що у своїх теоретичних пошуках не раз звертався до проблеми синтезу мистецтв, предтечами на цій ниві вважав Д. Дідро з його роздумами про долю драматичного мистецтва в майбутньому; Р. Вагнера і його революційні ідеї оперної реформи; і А. Скрябіна, що з відчайдушною сміливістю працював над музичними творами, які б мали впливати не лише на слух, а й на зір.

Втім, рух сонячного світла й тіні на полотнах імпресіоністів залишалися лише ілюзією. Прагнення «проклятих поетів» надати в своїх віршах абсолютну перевагу музикальності звучання, не позбавляло їх вірші словесного ряду. Прозаїчні твори, прикладом може прислужитися школа французького натуралістичного роману, тяжіло до описовості матеріального світу, до акценту на деталі.

На думку Ейзенштейна, коли якийсь з традиційних мистецтв «намагається ставити собі завдання, виходячи за його власні рамки, то невідворотний розпад самих основ мистецтва, яке на це дерзає» [6, 89].

І все ж таки, місію синтезу мистецтв виконає лише породження технологічного прогресу – кінематограф, який у момент свого виникнення аж ніяк не претендував називатися художнім явищем.

Кінематограф виник як свого роду атракціон, як ярмаркова розвага. Та вже у перше десятиліття ХХ століття, були спроби ввести кіно у сім'ю високих мистецтв. Найбільш відомою була постановка силами фірми “Фільм Д’Ар”, тобто “Художній фільм” стрічки “Вбивство Герцога де Гіза”. До роботи було залучено драматурга та есеїста Анрі Лаведана, режисера й актора “Комеді Франсез” Шарля ле Баржи, композитора Каміля Сен-Санса.

Творці фільму мали намір вивести кінематограф з кола розважальних видовищ на високий мистецький шабель. Те, що їх спіткала невдача, констатував через певний час Рене Клер. Режисер ставив вище витвору “Фільм д’Ар” “Политого поливальника” братів Люм’єр, що, на його думку, виник із суто кінематографічної концепції, яка куди більше переконлива, ніж спроби перенести на екран класичні літературні твори. «“Художній фільм” був помилкою. Спочатку треба було зробити фільм. А художність прийшла би сама» [3, 80].

Певний час визначення кінематографу давалось через традиційні мистецтва: жива ілюстрація до літературного твору, або театральна вистава, відзнята на плівку. Слід визнати, що фільми першого десятиліття існування кіно саме такими і були. Театральні спектаклі, без найменших трансформацій, переносились на екран. Актори користувалися своїми випробуваними сценічними засобами, що позбавляло їх природності і органічності.

Своєрідні стосунки склалися у молодого екранного мистецтва з музикою. Досить скоро кіносеанси отримали музичний супровід. Це була або гра скромного тапера, або великого оркестра. Все залежало від статусу кінотеатра. Втім, подальший розвиток зображальних засобів кіно, передусім монтажу, виявив новий ступінь спорідненості між музикою і кіномистецтвом. З особливою виразністю така тенденція проявилась у 1920-х роках, коли кінематограф уже набув статусу Великого Німого. Саме в цей період іде процес виявлення і утвердження специфіки молодого мистецтва. Свої версії висувують перш за все представники кіноавангарду, як французького, так і радянського.

Варті уваги роздуми Жермен Дюлак, яка вважала, що кіно повинно мати свою симфонічну школу. З цього боку найбільш перспективним буде «“чисте кіно”, що являє собою лінії, які розвиваються, наслідуючи певний ритм, підпорядковані відчуттям, або певній ідеї, можуть хвилювати, розраховуючи виключно на свою силу» [2, 170].

Так само Леон Муссінак вважав, що образність в кіно повинна набирати «риси невизначеності, притаманні музиці, які дозволяють їй відповідати уяві різних людей» [4, 37]. В той же час французький кінознавець називає кінороман убогим жанром.

Щодо спорідненості літератури і кінематографа, ще рішуче висловилися Жан Епштейн – «Кіно правдиве, фабула – брехня» [2, 98] і Фернан Леже «Помилка кіно – це сценарій» [2, 138].

Втім, перетворити кіно лише у “музику зображень” завадив технічний прогрес – прихід звуку у кіно. І практики, і теоретики кіно займали щодо звукового кінематографу часто непримиренні позиції. На думку Р. Анхейма, «звукове і кольорове кіно лише “гібридні форми”, які мають тенденцію видозмінюватись у бік більш чистих форм, навіть якщо це відбувається за рахунок повернення до минулого» [1, 184].

Попри цей спротив, ціла когорта митців, серед яких чи не провідне місце посідав Ейзенштейн, готові були до прийняття звуку в кіно саме як художнього фактору, а не атракціону. Ейзенштейн сформулював поєднання звуку і зображення на екрані перш за все на основі асинхронності, тобто зображення і звук повинні доповнювати один одного в розкритті екранного образу, а не бути тавтологією.

Їх співіснування на екрані стає можливим саме завдяки синтетичній природі кінематографу. Адже лише в кіномистецтві було “зняте” внутрішнє протиріччя між просторовими і часовими мистецтвами. Те протиріччя, які вони не могли перетнути, не порушивши цілісності образної системи.

Ейзенштейн, роздумуючи над проблемами екранного синтезу, акцентував співмірність всіх елементів у середині “тонфільму”, вказуючи на зняття протиріч між часом і простором в одному кадрі. Це і стає основою того органічного синтезу, який неможливий навіть для театру. Адже в цьому випадку лишаються неспівмірними безумовний сценічний час і абсолютна умовність театрального простору сцени. Навіть всі новаторські зусилля і експерименти нездатні їх здолати.

До речі, поява звукового кіно спонукало деяких театральних діячів твердити, що нова трансформація кінематографу доводить, що він є нічим іншим, як “сфотографованим театром”. Такої думки дотримувався знаний французький драматург і режисер Марсель Паньоль, що доводив її у дискусіях з Рене Клером.

Та парадоксальність ситуації була у тім, що Паньоль, переносячи на екран свої п’єси вже як режисер-постановник, діяв за канонами кінематографу. Це дозволяло деяким французьким історикам, зокрема П. Лепроону, вважати його одним з предтеч неореалізму.

Спостерігаючи за розвитком кіномистецтва у зв’язку з новими технологічними здобутками, Ейзенштейн зауважував таку принципову річ, як можливість повноцінного використання кольору лише у звуковому кіно. Тільки у кінематографі досягається “симфонія барв у доповненні до симфонії звуків”.

Саме в кінематографі, де “знято” протиріччя між просторовим і часовим мистецтвами, «вперше досягнуто дійсно синтетичне мистецтво – мистецтво органічного синтезу в самій своїй сутності, а не синтез у вигляді певного “концерту” співприсутніх суміжних, “зведених”, але все одно самотійних мистецтв» [6, 97].

До речі, щодо цього зведеного концерту в собі самотійних мистецтв висловлював побоювання Андрій Тарковський. Режисер зауважував, що «ці мистецтва своєю співучастю здатні так боляче вдарити по кінематографу, що він миттю перетвориться на еклектичну плутанину, або (в найкращому випадку) на псевдогармонію, де не знайдеш дійсної душі кінематографа, тому що вона саме у цей момент і гине» [5, 66].

Втім, важко заперечити, що на різних історичних етапах проявляється певне домінування того, чи іншого мистецького начала в “тілі” кінематографа. Очевидно, мали рацію ті теоретики авангарду, що відчували спорідненість Великого Німого з музикою. Адже монтаж, його ритми були визначальними в шедеврах 1920х років. Прихід звуку наблизив кінематограф до театру, але, звичайно, не привів їх до повної ідентичності.

У другій половині ХХ століття кінематограф у зображенні психології людини, її внутрішнього світу наближається до можливостей літератури. Але “літературоцентричність” лишається знятою завдяки візуальній складовій екранного мистецтва.

Технологічний прогрес розкриває нові можливості освоєння часопростору екранними мистецтвами. Окремий фільм виходить за свої усталені рамки, виростаючи до франшиз, або телесеріалів, що практично не мають часового обмеження.

Та у всіх своїх трансформаціях кінематограф, несучи в собі ознаки традиційних мистецтв, разом з тим не втрачає характеру їх органічного синтезу, що дає йому можливість виконати місію цілісного відтворення світу і людини в ньому в усій їх повноті і різноманітності.

Посилання

1. Арнхейм Р. Кино как искусство/ Рудольф Арнхейм. – М: Издательство иностранной литературы. – 1960. - 201 с.
2. Из истории французской киномысли. Немое кино, 1911-1933. – М: Искусство. – 1988. - 317 с.
3. Клер Р. Размышления о киноискусстве. Заметки к истории киноискусства с 1920 по 1950 гг/ Рене Клер. – М: Искусство. - 1958. – 230 с.
4. Муссиак Л. Избранное/ Леон Муссиак. – М: Искусство. – 1981. – 278 с.
5. Тарковський А. Закарбований час/ Андрій Тарковський. – К: Альтпрес. – 2011. 268 с.
6. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 томах/ Сергей Эйзенштейн. – М: Искусство. – Т.5. – М: Искусство. – 1968. – 600 с.

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

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

КДАДПМД імені М. Бойчука - Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

КДАМ ім. М.Чембержі – Київська дитяча академія мистецтв ім. М. Чембержі

КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого — Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

НАКККМ - Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НАМ України — Національна академія мистецтв України

НАН України - Національна академія наук України

НАОМА — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НЛТУ України – Державний вищий навчальний заклад «Національний лісотехнічний університет України»

НМАУ ім. П. І. Чайковського — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

НЦТМ ім. Леся Курбаса – Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса

ОНМА ім. А.В. Нежданової - Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової

ХНУМ імені І. П. Котляревського - Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського