

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

За підтримки

Чженцзянського музею скла Грінвейв



Друга щорічна міжнародна наукова конференція

**СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНИХ
СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ**

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

**06 грудня 2021 р.
Київ**

Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах: зб. тез доповідей другої щорічної міжнародної наук. конф., Київ, 06 грудня 2021 р.
. – К., 2021. – 52 с.

Збірник укладено за матеріалами другої щорічної міжнародної наукової конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах», проведеної Національною академією мистецтв України 06 грудня 2021 р.

Міжнародна наукова конференція **«Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах»**, присвячена проблемам становлення, розвитку та взаємодії соціальних, культурних і мистецьких полів, їх взаємовпливу та взаємопроникненню на фоні генезису мистецтва в Україні та за її межами. Конференція проводиться з ініціативи Президії Національної академії мистецтв України відділенням синтезу пластичних мистецтв та секцією естетики та культурології.

Редакційна колегія**Голова редакційної колегії**

**Чебикін
Андрій
Володимирович** Президент НАМ України, професор, академік
НАМ України

Іноземний член редакційної колегії

**Remigijus
Kriukas** Литовський живописець, іноземний член НАМ України
України

Члени редакційної колегії

**Яковлєв
Микола
Іванович** Перший віцепрезидент НАМ України, доктор технічних
наук, професор, академік НАМ України

**Скрипник
Олексій
Вікторович** Головний учений секретар НАМ України, кандидат
мистецтвознавства, професор, академік НАМ України

**Бокотей
Андрій
Андрійович** Академік-секретар відділення синтезу пластичних
мистецтв НАМ України, професор

**Марковський
Андрій
Ігорович** Учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв і
секції естетики та культурології НАМ України, доктор
архітектури

**Харченко
Поліна
Вагифівна** Учений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ
України, старший науковий співробітник ПСМ НАМ
України, кандидат педагогічних наук, доцент, старший
науковий співробітник

**Бердинських
Святослав
Олександрович** Учений секретар відділення образотворчого мистецтва
НАМ України, кандидат технічних наук

**Дем'ян
Валентина
Володимирівна** Начальник відділу відділу науково-координаційної
діяльності та інформації НАМ України

ЗМІСТ

KRIUKAS Remigijus. <i>A man with hot glass flowing through his veins</i>	5
АСТАНІН Михайло Олександрович. <i>Деконструктивізм і міський ландшафт. Інтеграція філософського терміну в архітектурну лінгвістику.</i>	7
БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович. <i>Синтез функції та естетики як пріоритетний принцип організації планувальної структури житлового простору.</i>	9
БОКОТЕЙ Михайло Андрійович. <i>Пост-студійні тенденції у світовому художньому склі.</i>	10
ГОНЧАР Олексій Юрійович. <i>Анатоль Петрицький: оперна сценографія 20-30-х років ХХ століття у діалозі з європейськими тенденціями та у пошуках власної ідентичності.</i>	14
ДІДЕНКО Ніна Олександрівна. <i>Генезис популярної музично-танцювальної медіакультури: жанрово-стильовий аспект.</i>	17
КОРУСЬ Олена Павлівна. <i>Синтез – в деталях. Сучасний вітраж у творчості Лариси Піши.</i>	19
КУРБАНОВ Георгій Олександрович. <i>Синтез науки і художнього вимислу в футуристичній та науковій фантастиці</i>	20
ЛУЦЬКА Марія Олександрівна. <i>Живопис М. Сельської на прикладі творів з приватної колекції Е. Димшица.</i>	23
МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович. <i>Синтез архітектури та пластичних мистецтв Києва кінця 1910-х – початку 1960-х років.</i>	25
МІЩЕНКО Марина Олексіївна. <i>Новітні технології як важлива складова реформування національної культурно-мистецької сфери.</i>	27
МУСІЄНКО Оксана Станіславівна. <i>Синтез в кінематографі як творчий процес.</i>	29

- ПАВЛИШИН Анастасія Дмитрівна.** *Донаторство Ірени Носик як гарант збереження культурної спадщини України.* 32
- ПЕРЕТЯТКО Дем'ян Юрійович.** *Протоар-деко як інтродукція до періоду розвинутого ар-деко в європейському архітектурному мистецтві.* 34
- СОКОЛ Олександр Вікторович.** *Логіка, гуманізм і музичне мистецтво в сучасній культурі.* 36
- СОКОЛЮК Людмила Данилівна.** *Синтез і взаємодія мистецтв в художньому просторі Харкова (кін. ХХ - др. 10-ліття ХХІ ст.).* 38
- СТРИЖКО Наталія Володимирівна.** *Поєднання видів візуальних мистецтв у творчості сучасного китайського художника Сунь Сюнь.* 41
- ХАРЧЕНКО Поліна Вагифівна.** *Роль музичних лейтмотивів у загальній драматургії сучасних кінотворів.* 43
- ХУДЯКОВА Анастасія Геннадіївна.** *Мурали з доповненою реальністю. Впровадження технологій AR в міський простір.* 45
- ШАЛІНСЬКИЙ Ігор Петрович.** *Стилізації та «візуальний інтелект» в художньому проектуванні сучасного дизайну книги.* 46
- ШАРАПАНЮК Ілона Сергіївна.** *Провідна роль шумів у творенні драматургії фільму.* 47
- ШМОНІНА Марія Ігорівна.** *Радянська фотографія першої третини ХХ століття: пошуки нових сенсів та засобів побудови.* 50

KRIUKAS Remigijus,

Литовський живописець,

іноземний член НАМ України України.

A MAN WITH HOT GLASS FLOWING THROUGH HIS VEINS

In Lithuania, the principles of studio glass were adopted only at the very end of the 20th century. Alongside the conveyor mass production of glassware, in the premises of major Lithuanian factories, a few individual artistic glass studios were established. In 2000, the first individual creative glass studio was founded in Panevėžys by Remigijus Kriukas (b. 1961).

R. Kriukas is the only artist in Lithuania with a private glass studio. He is well known not only in Lithuania but also all over the world, actively participating in Lithuanian and international art events since 1985. For more than three decades, the artist has been consistently studying glass material, especially hot glass processing technologies.

It is crucial to emphasize that R. Kriukas' creative path fully complies with the principles of the studio glass movement. He is an expert of all the hot glass studio principles: the equipment, glass production processes, technological nuances, as well as cold glass processing. He is also the main designer of this studio who is capable of both generating ideas and implementing them himself.

Commercial glass production is not the only area the glass art studio GLASREMIS specifies in. The studio also produces a variety of high-quality works of art of various sizes and shapes, renowned for their special glass transparency. Various glass sculptures, interior details, special prizes and awards for cultural and sports events, unique business gifts, and souvenirs are also created in GLASREMIS. All the glassware created here ends up being sold not only in Europe but also in such countries as India, Lebanon, China, Japan, UAE, USA, and others. What is special about GLASREMIS is that the same high-standard creative principles are applied when making both unique, custom-made pieces as well as those produced in bigger batches. All the unique works of art by Remigijus Kriukas are also made in this studio. In addition to all this, various artists from other countries come to the studio to realize their creative ideas.

Constantly searching for new forms to express his ideas, the artist continues to improve his skills by using the capabilities of his favorite casting technology. Genuine pieces of cast glass are made in the shapes of wood, as well as by pouring the glass into the ground for casting. Various textures of wood are obtained by burning it during casting or by pressing the wood into the ground. The resulting textures are then combined with unpolished, rough, transparent surfaces or transparent, sanded, and polished surfaces. Polishing allows to utilize a very

important property of glass – its opticality. Other works, no less important in R. Kriukas' creative career, are born by applying methods related to free hot glass formation. It is obvious to those who know such creative principles that the dimensions of works exceed the human limits of possibilities. Works of colorless glass, as well as author's favorite blue, red, and amber glass works, dominate his portfolio. In recent years the technology of titanium coating has been especially favored. Combinations of glass and stone, wood, or metal can also be observed in his early work. In addition to works made by using author's favorite casting technology, his creative portfolio also contains a series of optical glass sculptures. Here R. Kriukas masterfully manipulates abstract forms. Also, by giving them unexpected names, he evokes associative images and opens the viewer's imagination. R. Kriukas draws his creative line with a unique style – he experiments, he researches the materiality of glass, he understands it, then domesticates it. By doing this, he consistently follows the path of knowledge of glass technologies. Plastic sculptures of R. Kriukas play with emotions and embody personal experiences.

After looking at the artist's work, it can be said that R. Kriukas is more of a traditional creator, strictly adhering to the principles of study. It is even possible to sort his work into stages, each one representing a certain technological idea. It seems that the author seeks to exhaust all the possibilities of each idea as if to never return to them. But from time to time, it seems that R. Kriukas decides to play a bit and embarks on a search for conceptual art.

Such creative playing is especially striking in the period of 2016-2020. In addition to the sculptures typical of R. Kriukas, his glass installations were demonstrated in various exhibition spaces. They were popular not only among museums and gallery visitors in Lithuania as well as abroad but also among the visitors of contemporary art fairs. R. Kriukas twice won the Viewers' Choice award in ArtVilnius art fair – in 2017 for his exhibition 4 Days in Mars and in 2019 for his exhibition Journey Through Time.

This series of successful exhibitions was crowned by an exceptional invitation to perform in Sweden at The Annual Glass Art Society Conference. R. Kriukas was chosen after a long selection process. For this conference, R. Kriukas and a team of 4 other artists prepared a special show program with a heavy emphasis on percussion. However, unfortunate news of a pandemic hit the world, resulting in the conference being moved into virtual space.

The ability to gather people around him and generate ideas proves that R. Kriukas is not only a talented artist, creatively combining art with business but also a great organizer. Throughout his creative career, he has participated in more than 40 different glass art symposiums in various parts of the world. What is more, he is also the author and soul of the unique event called GlassJazz. International Glass Art

Symposium GlassJazz is the first and only professional international glass art symposium in Lithuania. Since 2014, it is held every two years at the glass art studio GLASREMIS in Panevėžys.

This glass art symposium, even though still quite *young*, is different, only one of its kind in Europe and perhaps in the whole world. It is unique in its possibilities of exploration and discovery. Here different fields of art, genres, and styles merge, intertwine, interact, and complement each other. And it seems that the word *jazz* in this context becomes a general word to describe improvisation.

Nearly one hundred glass artists, young as well as renowned, from almost 30 countries have already participated in four GlassJazz symposiums. Lectures and creative seminars took place, poets wrote verses inspired by the heat and flames, and glass artists themselves joined professional musicians and improvised while playing saxophone or drums, infecting the audience with the rhythms of jazz.

Even the pandemic that has befallen the world cannot stop the creative flow of Remigijus Kriukas.

АСТАНІН Михайло Олександрович,
аспірант кафедри теорії, історії
архітектури та синтезу мистецтв НАОМА.

ДЕКОНСТРУКТИВІЗМ І МІСЬКИЙ ЛАНДШАФТ. ІНТЕГРАЦІЯ ФІЛОСОФСЬКОГО ТЕРМІНУ В АРХІТЕКТУРНУ ЛІНГВІСТИКУ.

Аспірант кафедри Теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Астанін Михайло Олександрович

В 1966 р. на Міжнародному колоквіумі «Мови критики і гуманітарної науки» в університеті Джонса Хопкінса (місто Балтімор, США) Жак Дерріда оприлюднив свою програмну філософо-лінгвістичну працю «Про грамотологію». [Дерріда, Ж. О грамматологии / Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. — М.: Ad Marginem, 2000. — 512 с]. З того часу вузько спеціалізований термін деконструктивізм став широко використовуватися архітекторами, істориками, кінорежисерами, літераторами, музичними критиками, політологами, теологами, художниками, юристами. Вплив філософських поглядів Дерріда відчувався майже в кожній області гуманітарних наук та мистецтва другої половині ХХ століття. Також не менш розповсюдженою стала критика та не прийняття його ідей. Характерною ілюстрацією поняття деконструктивізм є один з прикладів деконструктивної

гри зі словом "фармакон" (одночасно і отрута, і ліки, і дар). Дерріда виводить Сократа як фармакевса (чаклуна, мага), чия смерть від фармакон (отрути) зробила його фармакос (козлом відпущення). Продовжуючи гру із термінами за правилами деконструкції візьмемо фундаментальне для архітектури поняття тектоніка. Тектоніка в архітектурі – взаємозв'язок елементів, що складені за об'єктивними законами побудови частин споруди, коли всі частини по різному навантажені, але працюють в одній системі, доповнюючи одна одну. Завдяки цим законам форма зберігає свою фізичну цілісність у просторі та часі. В загальному науково-культурному полі термін тектоніка більш поширений і більш відомий як масштабна наукова галузь в геології. Вивчає структуру та рухи земної кори і форми залягання гірських порід, створених цими рухами. Досліджує геологічну історію й закономірності розвитку тектонічних рухів. [Мала гірнича енциклопедія: у 3 т. /за ред. В. С. Білецького. — Д. : Східний видавничий дім, 2013. — Т. 3 : С — Я. — 644 с.]. Складаючи різні значення терміну тектоніка винаходимо новий сенс та нове формулювання, що таке деконструктивізм. Отже, це відображення випадковості, характерної для процесів не живої природи, засобами архітектури. Це будівельна справа, що займається створенням споруд, які імітують або нагадують геологічні пласти. Умовне розбирання звичних конструктивних елементів та повторне складання їх з метою виявлення нових сенсів. Стильовий мікс із конструктивізму, футуризму, супрематизму, пуризму, експресіонізму і кубізму. Ландшафтний деконструктивізм - найбільш доречний стиль в об'єктах, присвячених пам'яті трагічних сторінок в житті людства. Тектонічний рух, створений непереборними силами природи, що символізують хаос, нестабільність, непередбачувані зміни, боротьбу, подібну до протистояння людських фізичних та інтелектуальних ресурсів під час конфліктів та військових дій. У вітчизняній практиці одним із перших об'єктів з елементами деконструкції можна вважати Галерею героїв фронту та тилу Національного музею історії України у Другій світовій війні. Архітектурна ідея: Вучетич Є.; архітектор: Стамо Є.; скульптори (кер.): Бородай В., Єлізаров В.; скульптори: Іванов І., Кислий С., Мезенцев І., Сагоян Ф., Фещенко М., Швецов В., Вінолікін В.. Київ, Україна. 1981р. [<http://wek.kiev.ua/uk>]. Площа меморіального комплексу займає більше 10 гектарів центральної території міста. Це найбільший меморіальний ландшафтний парк Європи, з найвищою скульптурою. Висота з п'єдесталом складає 102м (що на 9м вище американської статуї Свободи (93м)). Вздовж алеї, що веде до головної споруди меморіалу, автори проекту створили хаотично розташовані бетонні брили. Штучно створені тектонічні нашарування виконують роль загального об'єднуючого фону для реалістичних скульптур героїв фронту та тилу, які були

виконані в стилі пануючого на той час соціалістичного реалізму. На завершених сімдесятих роках ХХ ст. термін деконструкція ще не був активно введений в загальний архітектурний тезаурус, але серед вітчизняної творчої спільноти вже відбувались інтуїтивні пошуки нових засобів виразності в сфері синтезу мистецтв.

БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович,
кандидат технічних наук, учений секретар
відділення образотворчого мистецтва НАМ
України.

СИНТЕЗ ФУНКЦІЙ ТА ЕСТЕТИКИ ЯК ПРІОРИТЕТНИЙ ПРИНЦИП ОРГАНІЗАЦІЇ ПЛАНУВАЛЬНОЇ СТРУКТУРИ ЖИТЛОВОГО ПРОСТОРУ

Процес проектування передбачає організацію оптимальної планувальної структури, яка б відповідала одночасно рядові вимог. Функціональність, що є набором корисних функцій, які представляє певна система просторового утворення, нерозривно пов'язана із естетичними властивостями, стає домінуючою ознакою сучасного інтер'єру.

Кількість функцій житлового простору визначаються потребами людини, відтак простір має зональну структуру. Залежно від призначення, функціональні зони можна класифікувати за різновидами. Кожна із зон формується залежно від процесу, що відбувається у ній. При створенні функціональної зони спираються на ергономіку, яка визначається антропометричними даними з одного боку, з іншого – габаритними розмірами та характеристиками певного обладнання, яке забезпечує цей процес. Зонування простору має свою багаторівневу ієрархію за різними властивостями, окремі зони є частинами загальних. Так, наприклад, усі зони житла в цілому поділяються на денного та нічного перебування, на зони перебування окремої групи людей або індивідуальні. Зона дитячої має в своєму складі ігрову зону, навчальну зону, спортивну, а також зону відпочинку. В свою чергу навчальна зона занять може складатись із зони роботи за комп'ютером, читання, письмових занять тощо.

Зони простору можуть бути транзитними, відкритими та ізольованими. За способом ізоляції можуть бути: ізоляція від транзиту, візуальна ізоляція (повна або часткова), ізоляція від проникнення, акустична ізоляція, тощо.

Простір із більшістю відкритих зон характеризується як відкритий (open space), відповідно із великою кількістю функцій – мультифункціональний.

При організації житлового простору важливою метою є створення необхідної кількості функціональних зон, які мають раціональний взаємозв'язок, що обумовлюється забезпеченням максимально ефективного взаємного розміщення. Одним із принципів оптимізації житлового простору є скорочення транзитних зон.

Одна із важливих завдань створення функціональної структури простору – це визначення його щільності (іншими словами кількість функціональних зон на певну площу), що залежить від загальної площі простору та кількості людей, що нею користуються.

Серед естетичних ознак простору провідне місце займає гармонійність. Гармонійність досягається використанням композиційних прийомів, які забезпечують візуальну цілісність, рівновагу, ієрархію, виразність. Досягається геометричними засобами впорядкування, виявленням домінуючого елемента композиції, візуальним акцентуванням структурних елементів. На рівні семантики не менш важливе місце займає наявність певної ідейно-змістовної концепції.

Отже, головною якісною умовою створення планування житлового простору на етапі проектування інтер'єру можна вважати досягнення максимальної функціональності поряд із композиційним осмисленням, впорядкованістю та візуальною цілісністю структури. Подальше дослідження даного питання буде спрямовано на розробку класифікації функціональних зон для створення системи моделювання простору.

БОКОТЕЙ Михайло Андрійович,
член-кореспондент НАМ України,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри художнього скла
ЛНАМ.

ПОСТ-СТУДІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ У СВІТОВОМУ ХУДОЖНЬОМУ СКЛІ

Міжнародний студійний рух, активне поширення якого розпочалося наприкінці ХХ ст., став ключовою добою в новітній історії мистецтва, спричинивши появу нового поняття в сучасному мистецтві – образотворче

художнє скло. Незважаючи на те, що активна фаза студійного руху все ще триває й експансивно розширює географічні межі, понад півстолітня історія не може тривати без кінця, тим паче кульмінаційний пункт розвитку мав місце ще наприкінці минулого століття.

Молоде покоління митців у прагненні бути послідовниками піонерів студійного руху, підтримуючи революційний дух самого феномена, вдаються до часто контroversійних розв'язань, де базові ознаки традиційного мистецького твору – форма, колористика, технологія, декоративність і естетика – відіграють найменшу роль або й зовсім відсутні. Аналізуючи творчість митців сучасності виразно прослідковується і зміна напрямку розвитку світового мистецтва скла. Декоративний підхід до композиційного рішення у 1980-х – 1990-х рр. плавно перейшов у образне навантаження, появу інсталяції на зламі тисячоліть. Останні тенденції натомість, демонструють у творчості вже чергового покоління учасників студійного руху активне функціонування концептуальних і мультимедійних рішень на межі відсутності техніки, а часто й базового матеріалу, чи проектів із виразним соціальним контекстом. Постає засадниче питання: чи настав час підсумовувати півстолітню еру міжнародного студійного руху і діагностувати його поступове завершення?

В українському художньому склі твердо закорінені канони традиційного гутництва безперечно піддалися значному впливові революційної діяльності піонерів студійного руху А. Бокотєя, Ф. Черняка, О. Звіра та плеяди митців молодшого покоління. Водночас поява концептуальних експериментів не набула такого відверто масового поширення як у західному світі. У середовищі студентської молоді ще з кінця 1990-х мають місце спроби переступити межі загальноприйнятого розуміння класичної композиції з художнього скла в семестрових чи дипломних роботах О. Дацюк, С. Корсай, О. Воронко, О. Фурдіяк, В. Мельничук, Р. Тремба, А. Петрів, А. Чижов та ін. У цьому процесі поняття інсталяції знайшло своє місце та твердо укоренилося в методичному підході до виконання завдань, в останні роки до неї долучилась і мультимедійна складова, поки залишаючи перформатив поза межами втілень.

Серед небагатьох мистецьких подій, які позиціонуються в площині концептуальних практик – виставковий проєкт «Тайна вечерея» Андрія Бокотея, створений у рамках відзначення 80-літнього ювілею автора в Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького у 2018 р. До кульмінаційного залу зі скульптурною композицією глядача підводили чотири холи, наповнені інсталяційним і мультимедійним контентом. Підведення до найвищої точки спілкування відвідувача з монументальним об'єктом шириною 7 м відбувалося через призму відтворення емоцій і роздумів, які супроводжували митця у процесі творення композиції.

Упродовж листопада 2020 р. в експозиційних залах Музею сучасного українського мистецтва Корсаків проходила виставка мистецького подружжя Беати Корн та Віктора Мельничука з Ужгорода. Проєкт під назвою «Занепад відродження» покликаний привернути увагу до актуальних проблем сьогоденного українського суспільства, яке незважаючи на тривалі роки самостійного формування власної долі залишається під впливом тоталітарного минулого, постійних зовнішніх чинників і перебуває в перманентному стані «несформованої свідомості». Для художнього дуєту притаманна передача творчої експресії через призму асоціацій з дитячого світу – культових іграшок, героїчних персонажів – покликана підкреслити символічний процес переходу нації від інфантильності до відповідальності за свою державу.

Першими інсталяціями, з якими зіткнулася українська аудиторія поціновувачів мистецтва скла, можемо вважати креативні експерименти чеського віртуоза-гутника, відомого у світі дизайнера, почесного доктора Львівської національної академії мистецтв Іржі Шугаєка на II Міжнародному симпозіумі гутного скла у Львові. Не досягнувши очікуваного результату у виконанні авторської композиції «Жінка», художник, який ніколи не соромився уваги глядацької аудиторії, розпочав хаотично лити з трубки гаряче скло на дерев'яні гілки. У наступні дні для автора була виконана металева конструкція, а невтомний І. Шугаєк ще кілька наступних днів творив неорганізований експресивний хаос, привертаючи увагу камер і численних глядачів.

У симпозиумах останніх років, починаючи з нового тисячоліття, з'являються поодинокі експериментальні спроби в напрямку концептуальних реалізацій у виконанні латиської мисткині Анни Варнасе («Робота новачків», 2019), японського митця Казуші Накади («Symbolika «L», 2019), американських художників Ангуса Пауерса та Джеймса Роннера та інших.

Необхідною для розуміння тенденцій у художньому склі третього десятиліття є аналітика видання Музею скла у Корнінгу *New Glass Review* – щорічної панорами досягнень у галузі. Раз у рік музей оголошує відкритий конкурс авторських робіт для публікації у наступному числі часопису, до якого зголошуються сотні художників з усього світу (до участі в останньому виданні подали заявки 978 аплікантів з 51 країни, з яких до видання відібрано 100). Важливість панорами, висвітленої в останньому 41 числі журналу, є суттєвою не стільки з огляду на її змістове наповнення, скільки на самі критерії відбору та вподобання членів журі. Власне останні й установлюють так звані тренди, задають тональність актуальних віянь і визначають директиви творчих прагнень чергових поколінь художників-склярів у світі. Переглянувши запропонованих 100 проєктів, які на думку кураторської групи видання становлять кращі приклади актуального світового художнього склярства, складається однозначне сукупне враження, що якраз самого скла в роботах і бракує.

З абсолютним переконанням уже можемо говорити про утвердження нового напрямку в художньому склярстві, який лежить на межі традиційного розуміння мистецького об'єкта зі скла й концептуальних мистецьких практик. Водночас, потрібно розуміти, що вдаючись до інсталяції, відео-арту, перформансу чи інших активностей, автори позиціонують свої мистецькі результати у ділянці художнього скла.

Креативна діяльність послідовників ліберацийних постулатів, закладених в ідеях студійного руху, в умовах процесів глобалізації кінця ХХ – початку ХХІ ст. вибудувала платформу для трансформації ряду видів мистецтва, які до половини минулого століття функціонували в площині декоративного

мистецтва чи народного ремесла. Відтепер матеріал перестає визначати видові характеристики авторського твору, переводячи на передній план ідейність, образність і концептуальне начало. Це у свою чергу поставило художнє скло, кераміку, текстиль тощо в однакові умови розвитку з більш популяризованими живописом, графікою, скульптурою, а згодом й новітніми видами образотворчих мистецтв. Таке мимовільне позиціонування зумовило синхронну ініціалізацію внутрішніх механізмів, які в результаті й призвели до еволюційного переродження змістових засад студійного твору з присутньою технологічною інноваційністю, формальним пошуком, образним чи ідейним навантаженням або свідомою декоративністю. На зміну їм приходять присутні в концептуальних практиках інструменти творчої експресії, засоби мистецького переказу, чинники метафоричної дискусії з реципієнтом.

Без сумніву, наступне десятиліття наукових досліджень буде присвячене цілком новому феномену художнього склярства, який не міститься у рамках класичного розуміння засад студійності й у найближчій перспективі сформується як самостійне поняття мистецтвознавчого дискурсу.

ГОНЧАР Олексій Юрійович,
аспірант НМАУ ім. П.І. Чайковського.

АНАТОЛЬ ПЕТРИЦЬКИЙ: ОПЕРНА СЦЕНОГРАФІЯ 20–30-Х РР. ХХ СТОЛІТТЯ У ДІАЛОЗІ З ЄВРОПЕЙСЬКИМИ ТЕНДЕНЦІЯМИ ТА У ПОШУКАХ ВЛАСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

На межі ХІХ-ХХ століть у музичному театрі виникли кризові явища, які стосувались, в першу чергу, візуального оформлення вистав та їх режисури. Цей період мав важливе значення для подальшого розвитку опери в сучасному її вигляді, коли стрімкий розвиток соціальної, технічної та інших сфер буття людини вимагав перетворення в усіх галузях мистецтва. Український театр початку ХХ століття, який перебував під впливом тогочасних авангардних течій (футуризм, конструктивізм, що було загальним для мистецтва СРСР), був

яскравим маркером цих перетворень, які отримали оригінальне прочитання в роботах видатного художника та сценографа Анатолія Петрицького (1895-1964).

Нашою *метою* є огляд тенденцій, що виникали у цьому напрямку на початку ХХ століття, та їх вплив на подальший розвиток сценографії українського оперного театру. Працювати у театр тоді прийшли живописці, які активно засвоювали нові технічні прийоми і задавали тон у розвитку тогочасної живописної мови. В українських реаліях роль А. Петрицького виявилася надзвичайно важливою, адже, знаходячись біля витоків традиції, він мав доволі тривалий період творчої активності, що дає змогу прослідкувати його власний творчий шлях, стилістичні та жанрові зміни в живописі та, відповідно, в стенографічних роботах до 50-х рр. ХХ ст. Водночас, цей матеріал є репрезентацією важливої теми взаємодії мистецтва і влади, адже тиск партійних установ нерідко деформував органічний творчий поступ митців, обмежував їхні можливості. Наслідки таких обмежень можна прослідкувати і в деяких українських оперних виставах нашого часу.

Зміни у європейському театральному просторі відбулись завдяки швейцарському театральному реформатору Адольфу Аппія (1862-1928), який наголошував на необхідності реформування існуючих принципів побудови декорацій музичного театру. Поштовхом до реформаторських ідей стала невідповідність живописного вирішення вистав Байройтського фестивалю, поглядам на мистецький синтез Ріхарда Вагнера. Саме завдяки А. Аппія та заміні наповнення сцени об'ємно-пластичними декораціями, оперний театр ХХ століття отримав ширші виражальні можливості трактування сценічного простору і візуалізації музичних образів. Вагнерівська ідея *Gesamtkunstwerk*, цілісного мистецького твору, викликала нові вимоги до цілісності оперної вистави. Процеси трансформації оперного спектаклю до його становлення в сучасному вигляді, тенденції та принципи, за якими відбувались ці процеси до сучасного їх вирішення в оперному театрі були визначені саме в працях А. Аппія.

Постать А. Петрицького стала для українського драматичного та музичного театру початку ХХ ст. важливою з точки зору не тільки використання передових тенденцій сценографії, а й введення до оформлення національних мотивів, що сприяли становленню українського театру. Перше звернення до жанру опери відбулось на початку творчого шляху у Києві (1919 р.) в оформленні вистави «Утоплена» та «Тарас Бульба» М. Лисенка в Українській музичній драмі. «Утоплена» (прем'єра 28 липня 1919 р.), була поставлена спільно з Л. Курбасом. Узагальнено-образне режисерське рішення мало поєднуватись з історично достовірними костюмами і колоритними живописними декораційними деталями, з акцентом на героїчній складовій.

«Тарас Бульба» у постановці Леся Курбаса не був виконаний, декорації втрачені.

1924 року в столичному та той час Харкові, А. Петрицький стає одним із засновників та головним художником Українського драматичного театру ім. І. Франка. Виставу «Вій» (1924 рік, Харків, театр ім. І. Франка) А. Петрицький оформлює в дусі конструктивізму, використовує конструкцію, яка на рівних началах поєднує інженерну (власне конструктивістську) та колористичну складові. Таке співвідношення використовуватиме й у опері. Доповнення та поєднання різних елементів було строго вивіреном та не руйнувало цілісності. Провідний виражальний елемент змінювався в залежності від необхідних засобів, коригувався з дією, розвиватись паралельно.

Роботи А. Петрицького в опері базувались на аналогічних засадах. Він паралельно працює в Державній опері Харкова та Одеси, де бере участь в постановках опер «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського (1925), «Князь Ігор» О. Бородіна (1926, 1929), «Вільгельм Телль» Дж. Россіні (1927), «Тарас Бульба» та «Турандот» (Лисенко, Пуччіні; 1928). Режисура та сценографія оперних постановок 20-х років вбачає за орієнтир драматичний театр. Він відмовляється від живописного полотна, заповнює простір конструкцією, отримує значення освітлення, кольори, фактура, використовується машинерія сцени.

З початком 30-х рр. владою став впроваджуватись курс на повернення до класичного репертуару та академічного вирішення вистав, авангардне мистецтво було проголошено буржуазним. Після Всеукраїнської оперної наради 1931 р. було офіційно проголошено курс на класичний репертуар та академічне мистецтво [Театральне життя // Х. Радянське мистецтво, 1931. №5. С. 21]. Тиск на театральних діячів сягнув максимуму 1933 року, а 1934 р. вже переважно всі спектаклі були стандартизованими за принципом клонування.

Можна стверджувати, що роботи А. Петрицького означуваного періоду значно випередили свій час, адже європейська оперна сценографія продовжувала традиційну натуралістичну живописну практику оформлення. Кардинальний злам стався лиш 1951 року в оформленні вистави «Парсіфаль» Байройтського фестивалю Віландом Вагнером – онуком Р. Вагнера, – свої спектаклі він вибудовував відповідно до ідей А. Аппія (проголошених більш ніж 50 років тому!), приділяючи значну увагу відкритому простору сцени, освітленню, виражальним можливостям музики.

У вітчизняному оперознавстві цей період є недостатньо розробленим, значно поступається театрознавчій науці. Питання візуального наповнення оперної вистави, як складової всього задуму у взаємодії з режисерською і музичною концепціями, майже не розглядається.

ДІДЕНКО Ніна Олександрівна,
аспірантка кафедри культурології та
інформаційних комунікацій НАКККіМ.

ГЕНЕЗИС ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНОЇ МЕДІАКУЛЬТУРИ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

У ХХ столітті виник і неупинно продовжує розвиватися соціокультурний феномен – популярна *музично-танцювальна медіакультура*. Гедоністична в усіх її варіативних формах, вона реалізує експресивну й сугестивну функції музичного мистецтва, виступаючи проявом тілесності в її прагматичній відвертості. Жанрово-стильова генеза танцювальної музики – від періоду джазу до рок та хіп-хоп-стилістики – тривала понад століття, являючи собою сьогодні «різому» різноманітних суб- та контркультурних явищ.

Музично-танцювальна медіакультура ґрунтується на ритмоформулах сформованих у ХХ столітті жанрів та стилів популярної музики – латиноамериканської автентичної, але стилізованої хореографічної культури; вже згаданих року, диско, фанку, хіп-хопу та його похідних тощо. Так хіп-хоп-культура – це «різома» сучасних молодіжних музично-танцювальних субкультур, що не має єдиного начала (плюральна система), що стала доміантним мультиутворення, яким є конгломерат цих субкультур. Елементами хіп-хоп-культури є диджеїнг, графіті, емсіїнг (реп) та брейкінг, тобто танцювальні стилі, породжені первісною формою – брейк-дансом. За своєю суттю це філософія певного способу життя, знання щодо якої є п'ятим елементом системи, яку називають хіп-хоп-культурою.

Первісна форма брейк-дансу – акробатичний варіативний танок, що породив значну кількість стильових відгалужень, які узагальнено називають брейкінгом. Існує велика кількість основних напрямків брейк-дансу (наприклад, паппінг, локінг), до яких можна додати хіп-хоп-версії – загалом 13 найменувань стилів прямого походження та 9 побічного (так звані «клубні танці» в хаус-стилях та диско/фанк). Спільною в усіх версіях та стилях виконання була і є спортивність, відверта тілесність даної культури, причому не тільки рухів частин тіла (тобто невербального самовираження, ритмічно організованого), але й створення ритмічних звуків горлянкою, ротом, тобто використання тіла як інструменту. Цей напрямок хіп-хоп-культури називають бітбоксингом.

В сучасній поп-музиці ритмоформули є певними патернами, які за своїм значенням переважають мелодійні обороти (мотиви). У поєднанні з

грувом патерни являють собою гармонічні та/або ритмічні структури, що повторюються та утворюють фрази, на яких, у свою чергу, ґрунтуються хореографічні шаблони. Таким чином створюється ефект експресивного, подекуди екстатичного піднесення, а у підсумку – виникає танцювально-рухова терапія, що свідчить про зміни не лише нервово-м'язового, а й ментального рівня, адже ритмічний рух стимулює кінестетичні та пропріоцептивні функції через невербальний режим світосприйняття.

Музично-танцювальна медіакультура існує у формі соціальних танців та як спеціалізований жанр професійного хореографічного мистецтва. Як професійне мистецтво популярна хореографія – важливий елемент розважального перфомансу (шоу-балет, кордебалет музичного театру і т. ін.) та танцювального спорту. Але започаткувалася популярна хореографія й продовжує розвиватися в соціальній сфері. Це дансхоли, дискотеки, рейви, усілякі бальні заходи, джеммінги тощо. На основі популярної музично-танцювальної медіакультури ХХ століття виникло й активно розвивається явище, що визначене нами як рекреативна хореографія – система знань та тренувально-педагогічних практик, застосування кінетики на основі ритмоформул і ефекту ґруву для релаксації та досягнення стану психоемоційного оптимуму.

В Україні музично-танцювальна медіакультура розгортається на основі вітчизняної та світової популярної музики і функціонує як індустрія танцю національного масштабу. Вітчизняна популярна музично-танцювальна медіакультура отримала розвиток насамперед у зв'язку зі стрімким поширенням у легальній сфері англо-американського популярного музичного мейнстріму й досягла досить високого професійного рівня, який пояснюється також зростаючим рівнем національного хореографічного мистецтва, фізичної культури та якісним музичним матеріалом української популярної музики.

Продукти музично-танцювальної медіакультури є невід'ємною частиною заходів масової фізичної культури, виступають стимуляторами, що, у свою чергу, створює необхідний емоційний фон та сприяє досягненню рекреаційного ефекту – психоемоційного оптимуму. Поєднання популярної музики та фізичних вправ справляє подвійний вплив – естетичний та фізіологічно-оздоровчий. При тому, що музика в масових фізкультурних заходах застосовується, як правило, лише для супроводу, без неї неможливо уявити собі жоден з елементів цих заходів. Зокрема, більшість фізичних вправ та рухів залучається з арсеналу спортивної хореографії (аеробіки) і передбачає учасника наявність щонайменше відчуття ритму та драйву. Особливе місце в сучасних культурно-масових заходах посідає музично-

танцювальний флешмоб. Це явище – продукт медіацивілізації, оскільки його організація відбувається в комунікативному полі Інтернет-простору і є яскравим прикладом соціально-культурної технології в її практичній реалізації. В переважній більшості випадків флешмоби – танцювальні перфоманси, подекуди зі співом та музичним супроводом.

Необхідно відзначити *різноманітність* музично-танцювальної медіакультури, що є дзеркальним відображенням *різноманітності* жанрів і стилів, а також її *міждисциплінарність* як ознаки комунікативності подій у сенсі невербального полімодального спілкування (візуального, кінетичного, звукового тощо). Музично-танцювальна медіакультура ґрунтується на поєднанні ритмічності з грувом як системоутворюючому принципі двох складових процесу – хореографічному та фізичної підготовки. Отже, сьогодні музично-танцювальна культура насамперед *медіафеномен*, а тому є наймасовішим та затребуваним сегментом української індустрії танцю.

КОРУСЬ Олена Павлівна.

кандидат мистецтвознавства. Старший науковий співробітник Національного музею "Київська картинна галерея"

СИНТЕЗ – В ДЕТАЛЯХ. СУЧАСНИЙ ВІТРАЖ У ТВОРЧОСТІ ЛАРИСИ ПІШИ

Трансформації, які переживає монументально-декоративне мистецтво, особливо відчутні у порівнянні із попереднім радянським періодом. В Україні 1960–1980-ті були часом розквіту монументального мистецтва в усьому розмаїтті видів і технік. Зокрема набув розвитку вітраж. Художники експериментували з вітражними техніками і технологіями виготовлення скла, успішно опанували його надскладні і особливо дорогі різновиди. Однак монументальне мистецтво широких просторів і великих стін, що існувало при союзі, завершилося. Зараз замовлення на державні об'єкти, це, скоріше, – виключення. Відновлюють або колись втрачене, або облагороджують старий інтер'єр уведенням окремого твору. Застосування технік монументального живопису перейшло у камерний приватний простір (будинки, квартири, ресторани). В цьому сегменті працює київська художниця-вітражистка Лариса Піша, яка нещодавно очолила секцію монументального мистецтва КОНСХУ.

Як елемент архітектури вітраж існує у вигляді віконних отворів і перегородок, як елемент дизайну простору для життя – в ширмах, декоративних панно на стінах або стелях, в люстрах і вставках в міжкімнатні або меблеві двері, на поверхнях стільниць тощо. Використовуючи вітраж як головний кольоровий акцент, Л. Піша об'єднує всі елементи інтер'єру за естетичним принципом, працює водночас як дизайнер-декоратор, злагоджуючи роботу з архітектором і замовником. Увага та рука майстра торкається всього, як простору (колір стін, стель, керамічної плитки та їх розписи), так і деталей (поверхня та ручки дверей, характер вирішення підвіконь, коминів і батарей, освітлення тощо). В оформленні об'єкту вона використовує всі техніки, які знає і якими володіє: як вітражні (паяний вітраж і піскоструменевий, фьюзінг), так і гарячу енкаустику, розпис по тиньку або керамічній поливі, тонування дерева, шкіри, травлення по міді. По суті синтез тепер зводиться до естетизації всіх елементів простору.

КУРБАНОВ Георгій Олександрович,
аспірант кафедри звукорежисури, КНУТКіТ
ім. І.К. Карпенка-Карого.

СИНТЕЗ НАУКИ І ХУДОЖНЬОГО ВИМИСЛУ В ФУТУРИСТИЧНІЙ ТА НАУКОВІЙ ФАНТАСТИЦІ

Сучасний стан розвитку світового кінематографу складно уявити без творів, що пророкують майбутнє окремої особистості чи й загалом суспільства, тобто без романів, повістей, оповідань про наявність (поряд із реальними) зовсім інших неземних, дивних, фантастичних світів, які вражають своєю таємничістю. В той же час і таких, що лякають безперспективним фіналом, бо майже в кожному творі письменника виявлена концепція, яка спонукає до думки про те, що автори через фантастичне дійство творять моделі існуючих суспільств у різних часопросторах (давноминулих, теперішніх, майбутніх). Письменники-фантасти спонукають нинішнє покоління принаймні замислитися: чи живемо в гармонії з іншими людьми, природою, загалом довкіллям, чи думаємо про нащадків, про майбутнє, чи тільки про день насущний, творимо добро чи зло. Недостатній науковий інтерес до фантастичного жанру зумовлений тим, що на сьогодні до цього жанру кінематографу здебільшого ставляться як до розважального, не такого серйозного і глибокого, як, скажімо, філософський, історичний або

психологічний фільм. Художня фантастика, щоразу стає об'єктом наукового осмислення, породжує ряд літературознавчих запитань. І не тільки історичного характеру (джерела виникнення, способи функціонування, генеза жанроутворень, особливості розвитку в різних періодах.), а й теоретико-методологічного спрямування. Наприклад, актуальними є запитання: як співвідносяться елементи фантастичного (незвичного, не існуючого, неймовірного, небувалоного) зі справжнім, реальним світом у літературній фантастиці і якою мірою можливий у ній рівень ідейно-образного вимислу; що стає спонукає автора до використання в такого роду творах художньої умовності з активними її виявами «надприродного», «чарівного», «магічного» тощо. Необхідно з'ясувати природу сутності в чому полягає відмінність між «фантастикою» від «фантастичним»; уякий спосіб корелюється суб'єктивне творення реальності та ірреальності, як твориться образна форма пізнання світу письменником-фантастом. Таких питань у дослідників фантастики, звичайно, виникає значно більше від зазначених тут. Це й зрозуміло, оскільки творчість цього типу має тривалу історію. Не вдаватимемося до її докладного розгляду, як і до з'ясування багатоаспектних теоретико-методологічних засад вивчення літературної фантастики. Зосередимося на питаннях, які сприятимуть розкриттю поставленої нами проблеми насамперед на матеріалі художньої фантастики ХХ століття, твори якої, з одного боку, спонукають до переосмислення канонізованих наукових критеріїв у поцінуванні саме цього типу літератури (скажімо, співвідношення понять «фантастика» і «фантастичне»), з іншого ж, – виявляють нові підходи у вивченні, наприклад, жанрової структури творів фантастики та особливостей її поетики. Звернемося насамперед до теоретичних понять «фантастика» і «фантастичне», адже без розуміння їх суті доволі важко збагнути сам предмет літературної фантастики як такої: вони ж бо розкриють і специфіку художньо-образного вимислу, й естетичну умовність зображених подій, явищ, процесів та персонажів, і сутність суб'єктивного створення письменником ірреального світу та художніх форм його пізнання тощо. Власне, така багатоманітність форм базових категорій літературної фантастики, як «фантастика» й «фантастичне», їх “органічне входження”, а також історична і національна мінливість вимислу призводить до того, що оповідь про незвичайне в єдності всіх його варіантів вивчається порівняно мало, адже спільність перевантажена в очах дослідників різноманітністю».

На перший простодушний погляд науково-фантастичне кіно постає як захоплююче простір, де всі жанри можуть зустрітися і розчинитися в нових гібридних формах, в яких для фантазії немає кордонів, що зобов'язують до документального життєпободію. Справді, твори, які ми належимо до наукової

фантастики, одночасно підвладні й іншим жанровим дефініціям. Кінотеоретик та медієвіст Вівіан Собчак зазначає, що фільми з інопланетними монстрами, такі як «Дещо з іншого світу» (1951), «Це! Жах з іншого простору» (1958), «Чужий» (1979) поєднують у собі елементи наукової фантастики та хорору, візуально перетворюючи космічні кораблі та лабораторії на еквівалент «будинків із привидами». Багато науково-фантастичних фільмів 1950-х («Гог» (1954)) нагадують романтичні комедії, оскільки герой, завойовуючи дівчину, попутно бореться з монстром, перемога над яким відкриває йому шлях до серця прекрасної помічниці старого вченого. «2001: Космічна Одиссея» (1968), «Соляріс» (1971) виступають як психологічні та ідейно-філософські драми. Зрештою, існують радикальні погляди, які виділяють «науково-фантастичний» хорор, трилер, ромком і навіть вестерн. Для наукової фантастики важко дати універсальне описове визначення хоча б через найширший спектр тем і поджанрів (кіберпанк, стимпанк, технонеоніар, утопія та антиутопія, постапокаліптика тощо). Проте є щось, що дозволяє з повним правом віднести часом несхожі один на одного фільми,

З хоррором і фентезі наукову фантастику поєднує зіткнення з «невідомим», тим, що на відміну від нашого повсякденного досвіду. Вампіри, духи, ельфи (що посилає нас до міфолого-релігійної традиції) настільки ж відмінні від нашого емпіричного досвіду як інші форми життя, простору, часу (базові поняття сучасної наукової картини світу). Але для наукової фантастики зовсім іншим стає глядацький стан та ставлення до «іншого». Страх і трепет поступається місцем залучення і глядацької віри в «інше». Тому наукова фантастика це не просто фантазія без казкового, чудес та потойбічних сил. Наукова фантастика фантазію ідентифікує фактом, використовує атмосферу наукової ймовірності для художньої спекуляції у фізиці, просторі, часі, соціальних науках та філософії. Все відмінне від нашого досвіду і зображуване на екрані значною мірою, хай і уявно, можливо в рамках науково встановлених чи гіпотетичних фізичних законів. Тому головною проблемою в науковій кінофантастиці стає співвідношення неприродного, але ймовірного з абсолютно неможливим, неіснуючого з уявним. І саме тут, у галузі способів створення «достовірності неймовірного» (вираз Юрія Ханютіна), лежить ключ до жанрової формули наукової фантастики.

Висновки

Розвиток кінофантастики нерозривно пов'язаний із реальним науково-технічним прогресом, оскільки цей жанр безпосередньо залежав від технологій, що дозволяли втілювати на екрані фантастичні образи. Дослідники жанру вбачають у цьому перший парадокс: критикуючи розвиток наукових технологій, sci - фінасправді сам ініціює технологічні інновації. Вівіан Собчак

розглядає цей діалог між науково-фантастичним кіно та технологічною уявою. Технологія впливає на художників і те, як вони є науково-фантастичним припущенням. При цьому вигаданий світ виявляється корисним науці у своєму розширенні кордонів технологічно уявного та потенційно можливого. Скот Букетмен, ще один дослідник наукової фантастики, стверджує: «Наукова фантастика будує свій простір на інтенсивному технологічному існуванні».

Але як би там не було, фантастика вільна від кайданів документального реалізму і, можливо, тому більш абстрактному і символічному рівні здатна вести розмову на абстрактні, хвилюючі людей теми. У цьому сенсі очевидним є гуманістичний соціальний пафос жанру. У фокусі науково-фантастичного кіно ми завжди знайдемо коло взаємозалежних проблем. Це та інтерсоціальні питання, що відносяться до взаємодії держав, різних суспільно-економічних систем; та антропосоціальні проблеми, пов'язані з відносинами між людиною та суспільством, людиною та «іншою», біосоціальною та культурною сутністю людини; та природно-соціальні глобальні проблеми, що існують у взаємодії людини та суспільства з природою. Завдяки художній екстраполяції сучасних їй технологічних, економічних та соціальних протиріч, наукова фантастика прагне пасивного і фаталістичного їх прийняття перейти до активного осмислення та пошуку кращих моделей вирішення протиріч. Йдеться життєздатних підставах людського буття, пошуку цінностей і світоглядних орієнтацій. Але, не терплячи сухих умоглядних абстракцій, науково-фантастичне кіно підкорює глядачів чуттєвим тілом образів, що дарують їм художній вплив, захоплює красою втіленого на екрані візуального світу.

ЛУЦЬКА Марія Олександрівна,
аспірантка кафедри теорії та історії
мистецтва НАОМА
(науковий керівник О. А. Лагутенко)

ЖИВОПИС М. СЕЛЬСЬКОЇ НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ З ПРИВАТНОЇ КОЛЕКЦІЇ Е. ДИМШИЦА

Ім'я львівської художниці Маргіт Сельської (1900-1980) пов'язують насамперед із творчістю її чоловіка, митця Романа Сельського, але її власний творчий доробок заслуговує на детальне та ґрунтовне вивчення.

Вона народилася у місті Коломия (тоді - територія Австро-Угорщини, нині - Івано-Франківська область) у єврейській родині інженера Ісаака та його дружини Лаури Райх. Пізніше, родина переїхала до Львова, де Маргіт навчалася

у приватній Вільній академії мистецтв (1918-1920) у Ф. Вигжевальського. Через рік, вступає до навчання до Краківської Академії Красних мистецтв до класу В. Вейса, але Краків буде недостатньо новаторським для неї. Вона спробує власні сили у Віденській Академії мистецтв (1922-1923), але насправді своє призначення М. Сельська віднайде у Парижі, в «Академії Модерн» (1928-1930), де викладали Ф. Леже та А. Озенфан. У столиці Франції, де в той час вирували всі основні художні течії ХХ століття, художниця занурюється у сучасне мистецтво: відвідує виставки модерністів, захоплюється фотографією та колажем. У 1926 вперше експонує твори у «Салоні незалежних» у Парижі, де за роботу «Натюрморт із глечиком та гіпсовим бюстом» отримала позитивні відгуки від публіки.

У 1929 році разом з Р. Сельським повертаються до Львова, де брала активну участь у творчому об'єднанні «Артес», «Нова генерація», Львівській профспілці артистів пластиків. У 1940 році вступила до спілки художників України.

Важливо додати, що після приходу радянської влади до Львова, вони з чоловіком опинилися за лаштунками офіційного художнього життя. Але їхня оселя з Р. Сельським з другої половини 1940-х й по 1970-ті роки стала осередком для зустрічей андеграундної художньої еліти Львова.

Художниця працювала у станковому живописі: у жанрах пейзажу, натюрморту, а також портрету. У колекції Е. Димшица зберігаються твори переважно львівського періоду творчості - з 1940-х по 1970-ті роки. М. Сельська писала густим мазком яскраві та барвисті полотна. Поєднуючи контрасти кольорів та площинність, композиційну чіткість, контур та геометричність форм, художниця додавала монументальності та декоративності власним творам. Попри заборони, М. Сельська у своїх полотнах постійно експериментувала з фактурою та кольором.

Подружжя багато часу мандрували (Микуличин, Білгород-Дністровський, Паланга, Яворів, Косів, Вишків, Польща тощо), проте Крим та Карпати були улюбленими місцями для відпочинку та творчої праці. У колекції Е. Димшица зберігаються твори, натхнені й створені на узбережжі Чорного моря, як, наприклад, «Кримські кипариси» (1960-ті роки), «Скелі. Крим» (1959 рік), «Аккерман» (1959 рік) тощо. А також й відомі карпатські краєвиди з Дземброні – «У Дземброні» (1970-ті роки), «Осінь. Вориння» (1970-ті роки), «Узлісся» (1960-ті роки) та інші.

Не дивлячись на те, що її творчий доробок не є детально вивченим, творчість М. Сельської займає виняткове місце в українському мистецтві ХХ століття.

МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович,
доктор архітектури, учений секретар
відділення синтезу пластичних мистецтв
НАМ України,.

СИНТЕЗ АРХІТЕКТУРИ ТА ПЛАСТИЧНИХ МИСТЕЦТВ КИСВА КІНЦЯ 1910-Х – ПОЧАТКУ 1960-Х РОКІВ.

Проблема синтезу архітектури і пластичних мистецтв не раз розглядалася у теорії та історії мистецтва, однак досі залишилося чимало лакун, особливо у вітчизняному креаторському полі початку-середини минулого століття. Означений хронологічний період – кінець 1910-х – початок 1960-х років – ми вважаємо за доцільне розділити на три етапи: перші постреволуційні роки (авангард), середина 1930-х – 1955 р. (сталінський ампір) та після 1955 року (відхід від ампіру у бік модернізму). Дослідником висувається ідея певної структурованої циклічності означених трансформацій у питанні взаємодії, синтезу, у відповідності до Гегелівської тріади. Розгортання пластичних мистецтв на перетині з архітектурою у встановлених межах відбувається по схемі: «теза» (пошук принципово нового комуністичного мистецтва після революції) - «антитеза» (повернення до класичних канонів) – «синтез» (радянський архітектурний модернізм після 1955 року з притаманним йому синтезом мистецтв).

Для першого етапу розвитку, генези, означеного синтезу характерне паралельне існування образотворчого мистецтва та архітектури. Авангардна, позбавлена декору архітектура трактується як «річ в собі», окремий завершений монумент та символ. Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво здебільшого зосереджене на оформленні існуючих інтер'єрів, не вступаючи у взаємодію з екстер'єрами споруд, а якщо виходить назовні, то у вигляді плакатів та транспарантів.

Попри те, що художники активно використовують архітектурні засоби для створення п'єдесталів для пам'ятників та малих архітектурних форм, самі артефакти мистецтва вступають у конфронтацію з існуючою забудовою

ансамблів площ та вулиць, переважно витриманих в дореволюційних стилях модерну та класицизму, що маркуються «буржуазними пережитками минулої епохи» з точки зору нової ідеологічної доктрини, а тому мають бути максимально «перекриті» та «відтінені» новими монументами.

Більша частина пам'ятників попередньої історичної епохи згідно з декретом радянської влади від 12 квітня 1918 року «Про пам'ятники республіки», більш відомим як «План монументальної пропаганди», знищена та заміщена саме на цьому етапі. Однак історично-сформовані архітектурні ансамблі міст України лишаються в основній масі майже без змін (наприклад, нова головна площа Харкова зводиться поза щільною міською забудовою на відносно вільній ділянці). Нові монументи хоч і наративно протиставляються старій забудові, однак носять тимчасовий характер, працюючи більше на контрасті, ніж на повному запереченні.

В цей час, як правило, сакральна архітектура України позбавляється функціонального призначення та переорієнтовується. З церков робили клуби та склади, монастирські парки у великих містах перетворювали на частини загальноміських парків, зносячи огорожі та допоміжні технічні споруди (наприклад, згідно додатків до генерального плану розвитку Києва архітектора П. П. Хаустова). Однак, попри все, сакральна архітектура все ще лишається висотними та композиційними домінантами міських центрів, відіграючи провідну роль у формуванні силуету та образу поселень.

В середині 1930-х років принципово зміщуються акценти: з делегованим владними елітами курсом на неокласику архітектура перетворюється з самостійного об'єкту на масштабне тло, «трибуну» чи «тумбу» для скульптурної пластики та декору героїчного (надрозмірного) масштабу. Мистецтво примусово повертається від авангардних до більш традиційних та зрозумілих пересічному обивателю форм та символів, домінуючи передусім масштабом. Після Другої світової війни намічається синтез історичних ремінісценцій з культурним бекграундом в образі пропаганди для самолегітимізації режиму.

Стара історична забудова більше не використовується як тло для контрасту, а руйнується найрадикальнішим чином (особливо це стосується архітектури сакральної та адміністративних споруд попередньої доби). Таким чином, синтез архітектури та пластичних мистецтв радянського союзу на прикладі Києва проходить шлях від революційного поривання з минулим до не менш радикального повернення до класичних канонів задля легітимізації влади шляхом «відредагованого» мімезису, розрахованого на широкі верстви населення, та створення винайдених традицій (за Хобсбаумом), покликаних

засвідчити міць держави через міфологізовану історичну «невідворотність» домінування тоталітарної мега-машини (за Голомштоком).

Третій етап виступає синтезом революційної тези та авторитарної антитези, повертаючи архітектуру до технологічних, архітектонічних форм, між тим зберігаючи пластичний декор, що стає більш умовним, однак лишається витриманим в дусі соціалістичного реалізму. Середина 1950-х років розпочала нову віху у розвитку монументально-декоративного мистецтва у його взаємодії з архітектурою. Відправною точкою цього процесу часто приймають постанову ЦК КПРС та Ради міністрів СРСР від 4 листопада 1955 року «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві». Якщо на початку 1960-х відповідні засоби декору використовувалися переважно для оформлення соціальних споруд загальноміського значення, то ближче до кінця десятиріччя їх активно впроваджують для надання різноманітності рядовій забудові посеред «спальних» житлових мікрорайонів.

МІЩЕНКО Марина Олексіївна,
кандидат юридичних наук, завідувачка
відділу культурної спадщини та
пам'яткоохоронної справи ІК НАМ
України.

НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА РЕФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СФЕРИ

Всебічна інформатизація суспільства вимагає від людства слідувати новим запитам та впроваджувати сучасні технології в усі сфери життя, навіть ті, які на перший погляд мають зовсім іншу природу і безпосередньо з ними не пов'язані. З огляду на означені обставини, нині практичне використання новітніх технологій саме для подальшого розвитку та вдосконалення культурно-мистецької сфери, реалізації культурних потреб вже не є цілковитою новацією, а сприймається як цілком закономірний процес. Разом із цим, оцінка та подальший дискурс стосовно впливу технологій на культуру серед науковців, представників громадськості та уповноважених державних інституцій є доволі неоднозначними.

На нормативному рівні держава або ж ігнорує «технологічне» питання у царині культури та мистецтва – це характерно для більш ранніх нормативно-правових актів, або визнає та підтримує потребу долучитися до

загальносвітових процесів всебічної цифровізації та інформатизації означеної сфери.

Так, Закон України «Про культуру» від 14 грудня 2010 року, попри внесені до нього зміни та доповнення, не містить жодних зауваг щодо подальшої потреби реформування системи національної культури, зокрема, шляхом використання значного потенціалу новітніх технологій – як в організаційному, так і інструментальному аспектах. Виключенням можна вважати статтю 3, де однією з основних засад державної політики у сфері культури є «підтримка діяльності у сфері культури, пов'язаної з ... розробленням комп'ютерних технологій та підвищенням їх потенціалу».

У тексті Довгострокової стратегії розвитку української культури – стратегії реформ від 1 лютого 2016 року, хоча й відсутні прямі вказівки на потребу інформатизації культурно-мистецької сфери, однак серед числа стратегічних напрямів реформування української культури, можна виокремити «підтримку інновацій, нових знань, креативних індустрій, що відповідають викликам ХХІ століття», а основною ціллю у названому нормативно-правовому акті визначено «широке запровадження сучасних технологій в усі сектори культури».

Наукові дискусії щодо місця новітніх технологій в культурно-мистецькій сфері продовжують тривати. Одні фахівці цілковито схвалюють неминуче проникнення технологій в національні культурні нашіарування, сподіваючись за рахунок цього досягнути нові обрії, натомість інші сприймають означену ситуацію як заперечення, знецінення визнаних культурних цінностей, викривлення загальноприйнятих критеріїв їх оцінки, і, у підсумку, – як реальну загрозу існування не лише ноосфери світової культури, але й національних культур як її невід'ємних складових.

Варто зауважити, що нині відсутнє узагальнене поняття «новітні технології», яке б враховувало актуальні потреби усіх соціально значущих сфер людського життя, включно з культурно-мистецькою. Однак це цілком закономірно, оскільки його зміст може варіюватися залежно від того, чи йдеться про суто технологічний контекст, який в умовах бурхливого розвитку повсякчас набуває нових матеріалізованих проявів, або ж варіативне використання виключно їх певних властивостей залежно від запитів та мети кінцевого споживача.

Отже, у прагненні долучитися до виру загальносвітових культурних перетворень, використання новітніх технологій в національній культурно-мистецькій сфері є неминучим. Разом із цим, варто враховувати, що новітні технології в означеній царині необхідно розглядати у таких трьох базових контекстах:

- «інструментальний», який передбачає використання новітніх технологій у якості інструмента для оприявлення людиною результатів власних творчих пошуків. Це, зокрема, виявляється у формуванні цифрової культури як основи загальносвітової культури та нет-арту (net-art) як нового виду сучасного мережевого мистецтва;
- «організаційний», який передбачає застосування новітніх технологій для оптимізації державного управління культурно-мистецькою сферою та системою відповідних підвідомчих закладів, ефективної реалізації заходів зі збереження, охорони та раціонального використання національних культурних надбань, а також залучення до означених процесів представників громадськості;
- «користувацький», відповідно до якого новітні технології роблять мистецтво та об'єкти культурної спадщини більш доступними для людей, які бажають повною мірою задовольнити відповідну групу власних культурних потреб в умовах тотальних обмежень, зокрема тих, які обумовила загальносвітова пандемія.

МУСІЄНКО Оксана Станіславівна,
член-кореспондент НАМ України,
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України.

СИНТЕЗ У КІНОМИСТЕЦТВІ ЯК ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС

Ще в епоху просвітництва німецький філософ і естетик Г.Е. Лессінг вказав ту межу, що розділяє просторові і часові мистецтва. Його програмна праця мала назву «Лаокоон, або про межі живопису та поезії». Філософ застерігав – перетин цих меж неменуче призведе до зниження мистецької цінності. Він закидає критикам, які «або намагаються втиснути поезію у вузькі межі живопису, або дозволяють живопису заповнити всю простору область поезії»[Леже Ф. Живопись и кино// Из истории французской киномысли: Немое кино: 1911-1933. М: Искусство, 1988. – 314 с., 138].

Втім, на думку Сергія Ейзенштейна, вже сучасники Лессінга, зокрема Д. Дідро, почали шукати нових співвідношень між різними видами мистецтва. Серед провідників ідей художнього синтезу Ейзенштейн називав також Вагнера з його програмою оперної реформи і Скрябіна, що створював симфонічні твори, які мали впливати не лише на слух, але й на зір.

І саме в цю епоху було винайдено, причому майже одночасно в різних країнах, апарат, який сперш подарував людству лише цікавий атракціон – рухому фотографію. І лише через багато років Андрій Тарковський назве геніальною коротку стрічку братів Люм'єр «Прибуття потягу на вокзал Ля Сіотта», вважаючи, що в ній, як у маленькому зернятку величезного дерева, вже були приховані всі якості і ознаки майбутнього мистецтва – кіно.

У цей момент, на думку Тарковського, народився новий естетичний принцип. «Цей принцип полягає в тому, що вперше в історії культури людина знайшла засіб безпосередньо відобразити час. Людина отримала матрицю реального часу.... Час, відображений у своїх фактичних формах – ось у чому полягає основна ідея кінематографа, як мистецтва» [Тарковський А. Закарбований час// Андрій Тарковський. Закарбований час. – Київ: Альтпрес, 2011. – 257 с., 65].

Однією з найважливіших ознак кіно, Андре Базен, французький кінокритик і теоретик, вважав «відображення речей також їх відображенням у часі і начебто муміфікацію змін, які з ними відбуваються» [Базен А. Онтологія фотографического образа// Андре Базен. Что такое кино? М: Искусство, 1972. – 381 с., 45]. У своїй праці Базен згадує звичай стародавніх єгиптян муміфікувати своїх померлих як спробу вирвати людину з потоку часу, зберігаючи матеріальну форму.

Інший відомий теоретик кіно, Зігфрід Кракауер, вважав: «головним для кіно лишається рух... якщо існує естетика кіно, то ... вона полягає в одному слові «рух» [Кракауэр З. Две главные тенденции// Зигфрид Кракауэр. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М: Искусство, 1974. – 422с., 57].

Щодо стосунків кінематографу з традиційними мистецтвами, то вони мали складну, сповнену протиріч, історію. Тарковський вважав, що кіно йшло по невірному шляху, коли впродовж двох десятиліть була екранізована ледь не вся світова література і величезна кількість театральних сюжетів.

Дійсно, кинувши оком на перших два десятиліття існування кіно, неважко переконатися, що ранні фільми були найчастіше рухомими картинками, зміст яких можна було визначити, лише прочитавши відповідні написи. І, разом із тим, вже в той період з'являються кінематографісти, які відчують, що актор на знімальному майданчику має грати інакше, ніж на сцені, а екранна оповідь принципово відрізняється від літературної. Тут варто згадати імена Д.Гріффіта, Ч. Чапліна, або Асти Нільсен.

Особливо полемічно почали звучати думки кінематографістів у 1920-х роках, в епоху авангарду. Саме тоді знаменитий живописець і скульптор Фернан Леже рішуче заявив: «помилка кіно – це сценарій» [Леже Ф. Живопись

и кино// Из истории французской киномысли: Немое кино: 1911-1933. М: Искусство, 1988. – 314 с., 138]. Сам він зняв один із найвідоміших авангардистських фільмів «Механічний балет», слідуючи цій настанові. Якщо авангардисти і готові були зближувати кіно з якимось із мистецтв, то це була музика. Ось думки, що належать одному із старійшин кінокритичного цеху Франції: «Існують глибинні і надзвичайно тісні зв'язки між мистецтвом поєднання звуків і мистецтвом поєднання світлових знаків... Це означає, що створенням фільмів керують ті ж закони, що і створення симфонії»[Вюйермоз Э. Музыка изображений //Из истории французской киномысли: Немое кино: 1911-1933. М: Искусство, 1988. – 314 с., 156]. Таку думку підтримувала і Ж. Дюллак, одна із перших жінок - режисерів, яка вважала, що кіно повинно мати свою симфонічну школу.

Та якщо рух ліній і форм на екрані відповідав музичним композиціям, демонструючи спорідненість кінематографу і музики, то прихід реального звуку в кіно викликав неабияку кризу в царині кіномистецтва. Як практики, так і теоретики не готові були прийняти вторгнення цього нового виражального засобу. Адже склалася струнка естетична система «Великого Німого», що піддавалася руйнації в усіх напрямках. Знову почали лунати твердження, що фільми – то лише зафіксований на плівку спектакль. Рішуче не сприйняв появу звуку, а особливо слів, на екрані Ч. Чаплін. Лише завжди відкритий до новацій Ейзенштейн стверджував, що існувала внутрішня потреба кіно вийти за межі пластичної виразності.

У наступному десятилітті, коли в кіно з'явився колір, Ейзенштейн підкреслював, що єдність зображення і звука кіно досягаються лише тоді, коли воно стане колірним. Саме тоді реалізуються мрії про звукозоровий синтез [Див. С. Эйзенштейн/ Не цветное, а цветное// С.М. Эйзенштейн. Избранные статьи. – М.: Искусство, 1956. 454 с., 309].

У 1940 році у статті «Гордість» Ейзенштейн дасть своє визначення синтетичного характеру кіномистецтва: «Бо тут – у кіно – вперше досягнуто дійсно синтетичне мистецтво – мистецтво органічного синтезу в самій своїй сутності, а не синтезу у вигляді певного «концерту» співприсутніх суміжних зведених, але в собі самостійних мистецтв»[Эйзенштейн С. Гордость// Сергей Эйзенштейн. Изб. Произв. В 6 томах. – Т.5. 509 с., 97].

Цим класичним визначенням Ейзенштейна і можна було би завершити розмову про синтетичний характер кіномистецтва. Проте, в різні історичні періоди стосунки кіно з традиційними мистецтвами набувають інколи неочікуваних форм. Ще в 1954 році, молодий французький кінокритик, а згодом, відомий режисер Франсуа Трюффо виступив із статтею «Про одну тенденцію французького кіно», яка стала маніфестом авторського

кінематографу. На її сторінках критик заперечував надмірну «літературність», яка виявлялась у «всевладді сценаристів», які майже не залишали режисерові можливості власного трактування екранного матеріалу. Адже автором фільму, на думку Трюффо, є саме режисер, який спирається перш за все на виражальні засоби кінематографу. Трюффо доводив авторство Хічкока, зазначаючи, що «кінематографічна форма у нього не прикрашає зміст, вона його створює» [Трюффо Ф. Из книги «Кінематограф по Хічкоку»// Трюффо о Трюффо. – М.: Радуга, 1987. – 456 с., 73].

Власне, сьогодні вже йдеться не лише про кіно, а й про різновиди екранних мистецтв, породженні новітніми технологіями. Скажімо, у телесеріалу «стосунки» з літературою відмінні від тих, що у фільму для великого екрану. Комп'ютерні технології принципово трансформують засоби відтворення середовища на екрані, що змінює уявлення про місію образотворчого мистецтва в кіно.

Безперечно, взаємодія між екранними та традиційними мистецтвами нікуди не зникає. Та звернімося знову до роздумів Тарковського: «Кажуть, що кіно є мистецтвом синтетичним, що воно засновано на участі багатьох суміжних мистецтв: драми, прози, акторської творчості, живопису, музики... Але насправді, виявляється: ці мистецтва своєю співучастю здатні так боляче вдарити по кінематографу, що він миттю перетвориться на еклектичну плутанину, або (у кращому випадку) на псевдогармонію, де не знайдеш дійсної душі кінематографа, тому що вона саме в цей момент і гине» [Тарковський А. Закарбований час// Андрій Тарковський. Закарбований час. – Київ: Альтпрес, 2011. – 257 с., 67].

Кінематографістам варто пам'ятати цю пересторогу.

ПАВЛИШИН Анастасія Дмитрівна,
аспірантка кафедри історії і теорії
мистецтва, ЛНАМ

ДОНАТОРСТВО ІРЕНИ НОСИК ЯК ГАРАНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ

У всі часи мистецтво «виживало» завдяки благодійним пожертвам відомих та не відомих меценатів. І впродовж усіх років прослідковується цікава закономірність: жінки значно щедріші від чоловіків. Їхні благочинні внески в мистецтва складають третину в порівнянні із пожертвами чоловіків. Трактувати

це можна по-різному. Чи то сентименталісність опановує ними, чи то Вища Сила при спогляданні на прекрасне. Кордоцентризм і висока духовність жінок мають переваги над прагматично-інвестиційним підходом до благодійності чоловіків. Ця статистика підтверджується й даними проекту «Роль жінок у розвитку благодійності» (2012 р.) [Льченко О. Благодійність жінок у світі URL : <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5133/1/Ihenko.pdf>, с.3]. Щодо українського проекту «Роль жінок у розвитку благодійності»(2021 р.), то чітко проглядається картина жіночої благодійності у вигляді 84% від загальної суми. Більшість чоловіків зізналося, що саме жінки повипливали на їхнє рішення займатися благодійністю.

Не є виключенням із цієї тенденції є благодійна діяльність Ірени Романи Носик, талановитої художниці та мозаїста, біологічного наукового ілюстратора. Дбаючи про культурну спадщину українського народу мисткиня заповіла подарувати власну колекцію картин Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького.

Зовсім недавно, 16 листопада згаданий вище заклад культури запредентував експозицію під назвою «З дарунків музею. Колекція Ірени Носик». це була виставка творів які музей дістав у подарунок від художниці , а тепер є частиною музейної збірки.

«Активна діяльність у сфері культури, а також неймовірна харизма та комунікабельність українсько-канадської художниці Ірени Носик дали їй змогу зібрати чудову колекцію творів українського мистецтва»[Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. З дарунків музею. Колекція Ірени Носик URL : <https://nml.com.ua/exhibition/z-darunkiv-muzeyu-kolektsiya-ireni-nosik/>], – констатують у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького. Наукові співробітники музею пишаються, що серед предметів, які надійшли в дарунок, є полотна Якова Гніздовського, Олекси Грищенка, Івана Іванця, Олекси Новаківського, Миколи Кричевського, Олени Кульчицької, Павла Ковжуна та багатьох інших знакових українських митців і мисткинь. У виставковому залі музею представлені і дві роботи художниці – мозаїка «Квіти» та «Голова гусениці», а також олійний пейзаж тітки Ірени Носик Ольги Горбачевської «Прага». В теплій кольоровій гамі зображений портрет художниці Ірени Носик авторства Бориса Плаксія 1956 р.

Той факт, що Ірені Носик вдалось зібрати дивовижну колекцію картин відомих авторів, свідчить про її активну комунікацію із мистецьким середовищем не тільки Канади, а й різних континентів світу, до яких винесли хвилі еміграції українців. У 1956 році Ірена здобула членство «Української спілки образотворчих мистців» (УСОМ), та стала хронікеркою. А також Ірена

входила до складу дирекції та мистецької комісії галереї Канадсько-української мистецької фундації (КУМФ).

Своїм внеском у розвиток українського мистецтва Ірена Носик призвела до позитивних змін у культурі українського соціуму та становленню нових гуманістичних орієнтирів. Варто вказати, що добродійність, яка в першооснові демонструє особистісний характер мецената, свідчить про «моральне здоров'я» цілої нації. Такий підхід до популяризації творів мистецтва полегшує виховну патріотичну мету збереження національних цінностей, а також виховання морально - естетичного смаку в традиційній культурі українців.

ПЕРЕТЯТКО Дем'ян Юрійович,
дизайнер, компанія «Cieden», м. Львів

ПРОТОАР-ДЕКО ЯК ІНТРОДУКЦІЯ ДО ПЕРІОДУ РОЗВИНУТОГО АР-ДЕКО В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ АРХІТЕКТУРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Стиль ар-деко став органічним продовженням засад першої компоненти європейського модернізму і водночас 1-го інтернаціонального стилю модерн, особливо тієї його складової, що характеризувалася виразним акцентуванням нових конструктивно-тектонічних рішень, які з'явилися завдяки прогресу інженерних технологій. Власне ар-деко змістив орієнтацію архітектурної пластики від стрімких обтічних форм і ліній до мотивів багато декорованих кристалічних (стрільчастих) форм. На це його надихнула передусім Віденська сецесія з її виразною символікою давньої герменевтичної тенденції поділу природи на живу і неживу з етапами переходу від рослинної до кристалічної форми організації буття.

Тяжкі втрати, які заподіяла на європейському континенті Перша світова війна, духовна розгубленість і супроводжуюча її змішаність естетичних пріоритетів, передчуття Другої світової війни потребували для міжвоєнного «загубленого» покоління пошуку ілюзії добробуту, надійності, розцішного життя. Саме таку ілюзію покликаний був дати стиль ар-деко, який у своїй початковій фазі ще був закорінений у декоративному багатстві модерну, у світі «втрачених мрій», котрі по-новому оживали в сучасності технічних ідей, заманіфестованих ще архітекторами Елель Сааріненом у спорудженні вокзалу в Хельсінкі (1910р.) та Бруно Шульцом у Лейпцігському монументі (1913р.).

Арсенал засобів пластичного мистецтва ар-деко увібрав майже все розмаїття цивілізаційного архітектурно – декоративного спадку: крім

неокласичних ремінісценцій великий внесок у пластику архітектурних екстерерів здійснили здобутки археології. Так, відкриття гробниці Тутенхамона у 1922р. позначилось потужним впливом неоегипетських мотивів: від впровадження «площинних» скульптур та барельєфів до масштабних панно, вкритих золотою смальтою. На цей же період припадають перші активні дослідження давніх культур народів Латинської Америки та використання запозичених мотивів у скульптурному та орнаментальному декорі. У пластичній палітрі ар-деко знайшли місце й етно-історичні ремінісценції з країн Європи—скандинавських, середземноморських, східноєвропейських.

У процесі розвитку європейського модернізму доцільно виділити етап специфічної модуляції від стилістики періоду модерну до розвинутого ар-деко з відповідною дефініцією «протоар-деко», який тривав протягом 10-х років ХХ ст. на європейському континенті і в якості панівного стилю був експортований у США, де став доміантним у періоді розвинутого ар-деко до кінця 20-х років у провідних спорудах офісних хмарочосів, житлових та громадських будівлях. Особливо стереоскопічно тема переходу від модерну до ар-деко на етапі «протоар-деко» прослідковується на прикладах таких важливих елементів архітектурних екстерерів, якими у всі часи були входивізитні картки твору архітектурного мистецтва, що звязують містобудівні інтерери вулиць і площ з інтерерами споруд. Як правило, у більшості прийомів пластичного формотворення входів у екстерерах споруд фази «протоар-деко» на фоні переважаючого переходу композиції об'ємів до тектонічної лапідарності мають місце ремінісценції деяких елементів модерну, переважно у застосуванні монументалізованих декоративних флористичних і тваринних мотивів у барельєфах та круглій скульптурі. В подальшому еволюція розвинутого ар-деко позначається, згідно з логікою бурхливого розвитку індустріалізації, новітніх технологій і відповідної модифікації естетичних критеріїв європейського суспільства, новим етапом стилістичної модуляції ар-деко до теми функціоналізму (конструктивізму) під впровадженою в дослідженні дефініцією «протофункціоналізму».

СОКОЛ Олександр Вікторович,

доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри теорії музики і
композиції ОНМА імені А.В. Нежданової.

**ЛОГІКА, ГУМАНІЗМ І МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В СУЧАСНІЙ
КУЛЬТУРІ.**

В історії духовного розвитку людства завжди проводився пошук понять, категорій, які є найголовнішими для мудрості, щасливого життя, єдності та безсмертя людства. Усі мудреці, філософи, провидці проявляли бажання, з однієї сторони – знайти усі поняття, що стосуються цим завданням, другі, у тому числі – релігійні представники – знайти найголовніші категорії, які назавжди зоставались в пам'яті людини, пронизуючи весь світ її мислення позитивним настроєм і відповідними рішеннями.

Серед перших назовемо царя Соломона, у якого в «Притчах» (опублікованих) розглядаються у світлі позитива і негатива 2004 поняття (з повтореннями), причому, 1019 слів з гуманістичним позитивом і 985 понять з гуманістичним негативом. Серед позитивних найбільш повторювані: «Господь», «страх Господень», «премудрість», «мудрість», «праведність», «розум», «благо» (добро). Серед негативних: «дурість (нерозумність)», «зло», «грішники», «беззаконники», «безчесність», «брехня», «мерзенність».

Також можна привести, як приклад, «Труди і дні» Гесіода, де є безліч позитивних і негативних понять і описано, що жде людину і спільноту в кожному випадку, і що треба вибирати в житті для щастя і радості. Також описане 5-те покоління людей (залізний вік), яке бачиться у страшному негативному світлі (виникає подекуди аналогія з станом життя у нашому світі).

Де ж знайти коротку «формулу» життя, яка б висвітлила весь спектр духовних понять і в наш час. Її знаходимо у древніх греків: «Бог є Істина, Добро і Красота». Всього три слова, але які міські, узагальнюючі. Ці слова – з релігії, де є і другі узагальнення. Так, наприклад, у Посланні святого апостола Павла до коринфян, говориться, як і у всьому Євангелії, що вище всього є любов. Є навіть пророцтво, яке, за нашою думкою, ще буде (на нашу думку) з часом підтвержене: «Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится. А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше». Тут три поняття найбільш важливі: віра, надія і любов, «але любов з них більше». Можемо висловити свою думку

про те, що з розвитком електронних засобів освоєння інформації, життя і світу дійсно «і пророцтва припиняться, і мови замовкнуть, і знання скасуються».

А тепер повернемося до слів «істина», «добро» і «красота». Багато мислителів, філософів, письменників розвивали смисли і зміст висловлення: «Бог є Істина, Добро і Красота». Чому ми приводимо ці поняття? Перш за все, щоб відповісти: чим потрібно займатися, щоб розкрити смисл цих слів і знайти предмети, які будуть розкривати дані поняття.

Зразу ж скажемо, що предметами, в яких вивчаються ці поняття є наука (і перш за все – логіка), теорія гуманізму (і не атеїстичного, як пропагують деякі антирелігійні «творці», а загально-духовної і життєвої єдності людей) і необхідність музичного мистецтва, як найбільш прекрасної синтетичної форми спілкування, розвитку духу, поведінки, мислення, вираження, переживання людей.

Перш за все логіка – наука про принципи і форми правильного мислення, що служать пізнанню і перетворенню світу. Це – найвища з усіх наук, бо її ціллю завжди є істина, тобто відповідність служіння практиці (діяльності усвідомлюючої свої цілі людини). Тому логіка, як спеціальний предмет повинна бути у кожному гуманітарному учбовому закладі як обов'язкова дисципліна. Не випадково у Аристотеля серед основних наук, які він розглядає: «Логіки», «Діалектики». Поетики» і «Риторики», «Логіка» є першою.

Щодо поняття «Добра». Це поняття є головним для розуміння поняття «гуманізму» у його найвищому смислі, який ми знаходимо у Цицерона: «Гуманізм - найвищий розвиток культурних і моральних здібностей людини до естетичного рівня, разом з м'якістю і людяністю». Найбільш високі поняття: «найвищий рівень» (важко досягти) і «здібності», тобто – застосування в будь-яких випадках, культурних і моральних ситуаціях. І саме неочікуване – розвиток «до естетичного рівня», - тобто до «прекрасного», «радісного», прийняттого і любимого усіма. Тому останні слова у Цицерона - «разом з м'якістю і людяністю» - ми пропонуємо розуміти як «разом з м'якістю і любов'ю». У такому розумінні поняття «гуманізму» буде повністю відповідати поняттю «добра».

Що стосується поняття «красоти», тобто духовного естетичного рівня життя, то йому найбільш відповідає поняття «музичного мистецтва» з тим внутрішнім синтезом, який воно мало у старовинних грецьких Муз – «мислячих». У їх психологічному образі світу об'єднувались: наука, мистецтво, поезія, космос, небеса, лікування, магія, фізика, біологія, астрономія, історія, що дарить славу, учення про життя і смерть, мораль, пророкування. І відображення всього цього в мистецтві: пантомімі, піснях, сценічній драмі і трагедії, веселому танці з лірою і плектром, музичній комедії, з комічною маскою, серйозній

гімнічній поезії, любовній поезії, ліричній поезії. епічній поезії. І все це – без «користі, гордості і самолюбства». Це - ідеальний синтез мистецтв в соціокультурних процесах, який можна тільки наслідувати з «чистотою помислів і душі, почуттям прекрасного». І успіху в цьому ми бажаємо нашій Національній академії мистецтв України.

Таким чином, ми показали, що «істина. добро і краса» практично втілюються в логіці (науці), гуманізмі і музичному мистецтві, яке буде дуже дійовим при поверненні у нас і скрізь художньої самодіяльності всіх людей – від мала до велика.

Необхідність в гуманістичній єдності світу виражена зараз в тому, що багато провидців сповіщають про те, що наступний вік буде віком релігії (єдності). Без єдності подальше існування людства буде важким і навіть – проблематичним.

СОКОЛЮК Людмила Данилівна,
член-кореспондент НАМ України, доктор
мистецтвознавства, проф. кафедри теорії і
історії мистецтв ХДАДМ.

СИНТЕЗ І ВЗАЄМОДІЯ МИСТЕЦТВ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ХАРКОВА (КІН. ХХ – ПЕРШ. 20-ЛІТТЯ ХХІ СТ.)

На межі ХХ і ХХІ ст. Україна вже звільнилась від колоніальної залежності. Утім, як і в інші переломні моменти своєї історії намагається наздоганяти Захід і пройти пропущені періоди в загальносвітовому художньому розвитку (перформанс, інсталяція, боді-врт та ін.). При цьому зусилля українських мистців спрямовані і на збереження своєї національної унікальності. Географічно Україна охоплює величезну територію, а її регіони відрізняються надто різною історичною долею. Це не могло не відбитись і на деяких особливостях менталітету, і на художніх традиціях при переважаючій спільності в національному характері, що склався. Якщо мати на увазі Харків, як крупний художній центр східної частини України, то слід відзначити, що це відносно молоде місто, засноване лише в XVII ст. Значно древніші корені мають Київ і Львів, де художні традиції склалися набагато раніше, хоч історичні долі різні. По-різному долучаються вони і творення форм сучасного мистецтва на нинішньому етапі.

Особливість історичної долі Харкова не лише в його формуванні ще з др. пол. XIX ст. як визначного промислового центру України, а і в становленні тут художньо-промислової освіти на хвилі загальноєвропейського руху мистецтв і ремесел. Закладені тоді традиції цього виду професійної освіти на сучасному етапі знайшли продовження в діяльності Харківської державної академії дизайну і мистецтв. На межі XX і XXI ст., коли промисловий розвиток України призупинився, харківські дизайнери (випускники ХДАДМ), залишившись без державних замовлень, створили художнє товариство під назвою «Буриме» і звернулись до нових сучасних форм мистецтва. Їхні експерименти побудовані, зокрема, на синтезі живопису і проектної практики (Бойчук, Лазаренко, Шеховцов та ін.).

Значні зміни на межі XX і XXI ст. відбулися і в розвитку монументально-декоративного живопису: педагоги і випускники відповідної кафедри харківського вишу (ХХІІ, а з 2001 — ХДАДМ) почали відходити від принципів монументальної пропаганди у бік сакрального живопису, підключались до муралістського руху, що поширювався в Україні, стріт-арту, інсталяцій, перформансів тощо (Г. Зінковський, Р. Мінін, Б. Костяніков та ін.). Цікавий приклад в контексті одночасного використання і взаємодії різних форм сучасного мистецтва являє творчість випускника цього вишу — художника-монументаліста, мешканця Луганщини Бориса Костянікова, особливо його останній проєкт «Поза простором і часом» (2020).

Активний учасник виставок як в Україні, так і зарубіжних, Костяніков не покинув малу батьківщину, залишився в рідному селі. Влаштував там майстерню, разом із своїм братом Анатолієм, так само мистцем, ще 1997 р. заснував проєкт «Арт-Транзит», метою якого стало проведення виставок у «глибинці» і залучення сільського глядача до сучасного мистецького процесу. Навіть свої моделі він знаходить серед односельчан. Непорушними залишаються принципи художнього мислення Б. Костянікова, сформовані в Харківському худпромї. Вони будуються на поєднанні ґрунтовних професійних вмій і, перш за все, володінні міцним академічним малюнком та пошуками нових, сучасних виражальних форм.

Художник із сформованим творчим кредо у своєму останньому на сьогодні проєкті «Поза часом і простором» зупиняється на поєднанні різних форм сучасного мистецтва — перформансу, боді-арту, діджитал-арту, з кращими досягненнями вітчизняної художньої школи і великими традиціями світового мистецтва. Не випадково музичним супроводом для свого проєкту Борис обрав мелодії (в сучасній обробці) опери Джакомо Пуччіні «Принцеса Турандот» з її жанровою багатоплановістю, монументальністю, багатством музичних фарб, що прославляє життя у всіх його сферах.

Втягуючи глядача у сам процес художньої творчості, автор демонструє перед ним світлину з широкими просторами рідної землі з її віковими духовними цінностями як основи первинних національних кодів, глибоко закладених у підсвідомості мистця і трансформованих у його сучасні творчі пошуки. Саме тяглість животворної традиції у поєднанні з прийомами мистецтва постмодернізму — гротескністю, символічними смислами, цитацією тощо простежується у представленому глядачеві картоні композиції «Поза часом і простором», що притягує увагу не лише досить великим розміром — 2,0 x 7.0 м., а, перш за все, епічністю, сюжетною багатоплановістю, монументальністю звучання на славу людині Землі з її безмежними пориваннями до дії, до пізнання Всесвіту.

Утім, центральною частиною композиції цього монументально-живописного проєкту, якій підпорядковані і картон, і фотоматеріал, і відеозапис, виступають два живописних панно розміром 2.0 x 2.0 м., що створюють диптих, і десять живописних панно розміром 1.2 x 1.2 м. Виконані вони у м'якій, пастельній гамі, без різких контрастів, що розширило можливості для відтворення пластичної краси фігурних зображень, ритмічного ладу, фактурних шукань. Опоетизовані митцем людські постаті, показані у різноманітних поворотах, рухах. Просякнуті динамікою і статичні, вони, як правило, відзначаються високою майстерністю малюнка і викликають асоціації то з мистецтвом доби Відродження, то, часом, з раннім періодом Пікассо. Зокрема, образ кремезного чолов'яги на кубі перегукується з персонажем картини великого іспанця «Дівчинка на кулі».

Перед глядачем поза конкретним часом і простором, як кадр за кадром, проминають наче вихоплені чи то з біблійного, чи то з міфологічного, чи з історичного тексту персонажі, що уособлюють все людство Землі. у його постійному, безкінечному русі. На окремих панно, що сприймаються як мізансцени, побудовані за правилами театральної естетики, з'являються амазонки і приборкувачі коней, жіночі образи, що своєю вродою викликають асоціації з античними богинями, або ж гармонійна чоловіча постать з рішуче простягнутою рукою, що демонструє силу і нагадує про Прометея. Грація межує з гротеском: з одного боку, балетне па застигнутої в діагональному русі жіночої моделі, з іншого — дещо комічна кремезна, напівбіла та наполовину чорна, чоловіча фігура. І суцільні асоціації, суцільна символіка. Тут і Дитина світу з яблуком пізнання, і чоловік, обмотаний мотузкою, що символізує зв'язок поколінь, і ширяюче драпування як символ чистоти, і труба та барабан як символи музичних мистецтв і т. п. Символічним є навіть тло живописних композицій, що своїм кольоровим вирішенням викликає асоціації з безмежними небесними просторами, з галактикою, космосом.

Самобутності проекту надає і поєднання засобів перформансу з новітніми технологіями — комп'ютерною обробкою фотографій, що відтворюють окремі моменти процесу роботи, закарбовуючи моделі у різних рухах, станах, з різним драпуванням чи з іншими предметами, або показуючи їх на фоні композицій, де вони фігурують. Для узагальнення образів автор, користуючись засобами боді-арту, розфарбовує моделі у білий і чорний колір, користуючись глинами рідної землі — Донецького кряжу. Біле і чорне, Інь та Ян, їх взаємодія, єдність і розбіжності залишаються вічною філософською проблемою людства поза Часом і Простором. І проєкт Бориса Костянікова не має кінцевої точки. Він в русі, він продовжується. Чи можна в даному випадку говорити про повний мистецький синтез, чи це просто взаємодія різних сучасних форм мистецтва? Ця проблема ще потребує подальших теоретичних досліджень.

СТРИЖКО Наталія Володимирівна,
аспірант кафедри теорії та історії
мистецтва НАОМА.

ПОЄДНАННЯ ВИДІВ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОГО КИТАЙСЬКОГО ХУДОЖНИКА СУНЬ СЮНЬ

Тенденції розвитку сучасного візуального мистецтва Китаю характеризуються використанням традицій, символіки кольору та пластики ліній, Завдяки сюжетній та образній складовій створюються сучасні концептуальні проєкти в яких митці презентують декілька видів візуального мистецтва одночасно.

В сучасному мистецтві Китаю спостерігається синергія культурних традицій та новітніх течій мистецтва: поєднуючи «західний» напрям зі «східною» традицією пласт культурних надбань Китаю трансформується в нові форми вираження, такі як арт-об'єкти, сучасний живопис, скульптуру та перфоманс.

Сунь Сюнь (Sun Xun 孙逊) (нар. 1980 р., м. Фусін, Китай) – сучасний китайський художник на прикладі проєктів котрого можна дослідити, як в сучасному мистецькому контексті інтерпретується традиційне мистецтво Китаю та відбувається поєднання різних видів візуальних мистецтв.

В його роботах відстежується джерело натхнення традиційним мистецтвом, проте активна громадська позиція та прагнення виразити актуальні теми сучасності, мотивують митця активно залучати суміжні види мистецтв, в

тому числі відео та анімацію. Він експериментує з каліграфією, малюнками, традиційними картинами тушшю та гравюрами на дереві, використовує нові технології та все це втілює у своєму власному стилі. Майстерно володіючи прийомами каліграфії та традиційного китайського живопису Сунь Сюнь часто поєднує експресіоністичні малюнки тушшю та вугіллям, створюючи анімаційні фільми у режимі покадрового руху. Сучасний митець мислить не картинами чи серіями, він мислить проєктами і це є яскравим свідченням тенденції в сучасному мистецтві, де ідея переважає над засобами виразності.

Сунь Сюнь часто виступає як учасник відкритих подій, де глядачі-гості виставки можуть безпосередньо спостерігати за роботою майстра. Таке мистецтво в дії було представлено 9 липня 2018 року під час відкриття його персональної виставки в Музеї сучасного мистецтва в Австралії, коли на очах глядачів майстер створював 10-ти метрову картину прямо на прикріпленому листі паперу в виставковому просторі. Тут поєдналися каліграфія, графіка, живопис, інсталяція та перформанс.

Незважаючи на те, що він народився в Китаї, використовує туш та традиційну китайську кисть, сам митець наполягає на тому, що сучасне мистецтво не має кордонів та культурних приналежностей, сучасність вимагає від митців глобального мислення в проблематиці ідей та засобів їх вираження. Саме вільне мислення робить митців візіонерами майбутнього. На прикладі творчості Сунь Сюнь вдало та наглядно можна відслідкувати поєднання й злиття видів мистецтв в сучасному світі. Створені роботи митця важко однозначно віднести до того чи іншого виду мистецтва. Тут відбувається творче поєднання декількох видів мистецтва, коли каліграфія та графіка переходять в живопис, живопис перетворюється в анімацію, а потім в перформанс чи навіть у хепенінг.

Поєднання в творчості одного митця різних засобів виразності, від графіки до інсталяції, а також «традиційного» з «новітніми» тенденціями сприяє переосмисленню ролі тисячолітніх образів у мистецтві сьогодення, а також ідентифікації художників Китаю у глобалізованому міжкультурному просторі. Все це трансформує роль митця в мистецтві до ролі митця в культурному просторі.

ХАРЧЕНКО Поліна Вагифівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
старший науковий співробітник, учений
секретар відділення теорії та історії
мистецтв НАМ України.

РОЛЬ МУЗИЧНИХ ЛЕЙТМОТИВІВ У ЗАГАЛЬНІЙ ДРАМАТУРГІЇ СУЧАСНИХ КІНОТВОРІВ

За своєю природою кіно є синтетичним видом мистецтва, яскравим втіленням ідеї синтезу, взаємодії різновидів мистецтв. І однією з впливових складових у структурі кінотворів є музика. Музика в кіно активно взаємодіє із глядачем на емоційно-почуттєвому і, певною мірою – когнітивному, рівнях. Ця комунікація є діалогічною за своєю сутністю і здійснюється як з героями фільму, так і з сприймаючою аудиторією. У наш час непоодинокі випадки використання музики у такий спосіб, коли вона здатна повідомляти інформації більше, аніж візуальна складова сюжетної лінії кінотвору.

Окрім того, саме на музику покладено значне драматургічне навантаження. В історії розвитку кіномузики склалася певна система жанрових союзів зображення і музики, скажімо мелодрами часто ілюструвалися романсовою музикою, комедії – скерцо та гуморесками, пригодницькі картини – галопом, танцем тощо. Таким чином, музика мала виключно прикладний характер і не виступала в якості структурної складової кінофільму, оскільки приєднувалася до нього не на етапі створення, а на етапі демонстрації готового екранного продукту.

Як відомо, перебіг взаємодії музики і зображення в кіно зумовлений специфікою різних мистецьких кодів, які інтегруються між собою в процесі народження синтетичного художнього твору, яким є фільм. Музика презентує становлення дії у часі й своєю присутністю посилює вплив візуального ряду на глядача, акцентуючи ідею становлення, розгортання екранної дії у часі. Ба більше, музика в сучасному кіно дозволяє додати до змісту останнього такі деталі, котрі стають вирішальним чинником успіху кінофільму. Практикою світового кінематографу презентовано декілька шляхів використання музики для озвучення фільмів. Найчастіше використовується метод створення композитором нової музики – безпосередньо для даного фільму, що відбувається на основі вже існуючого сценарію, або ж паралельно з побудовою сюжетної лінії. Тут можливою є також стильова, жанрова обробка відомих

музичних композицій різних епох, використовується також і цитування музичних творів або їх фрагментів.

Зазвичай сучасні кінофільми мають власну музичну концепцію, яка будується на використанні як дієгетичної, так і екзегетичної музики, що у великій кількості випадків об'єднується в єдине ціле за допомогою лейтмотивів, які розкривають загальну ідею фільму. Тому, досліджуючи природу кіномузики у наш час, окремі науковці вважають ключем до розкриття ідейно-тематичного задуму кінотвору вищезгадану систему лейттем або лейтмотивів. На сучасному етапі розвитку музики в кіно, лейтмотиви дозволяють створити, втілити в практику настільки яскравий, самобутній образ, що дозволяють сприймати музику в якості самостійного, рівноправного компоненту фільму. З цієї точки зору цікавим є досвід американської школи кінокомпозиторів, таких як Д. Арнольд, М. Белтрамі, Г. Джекман, М. Мазерсбо, Р. Ньюман, Д. Пауелл, М. Уоррен, Д. Кемерон, Д. Куінсі та іншими. Міркуючи про сучасні засоби, прийоми створення та шляхи втілення задуму режисера, створюючи відповідну музику для сучасного кінематографу, композитори нашого часу активно використовують ідеї лейтмотивів і лейттем, запропоновану ще Р. Вагнером. На їх переконання, їх використання дозволяє надати особливого емоційно-когнітивного забарвлення характеристикам головних героїв фільму, зробити останній популярним і визнаним, надати музиці значної самостійності поза екранним простором.

Тут відмітимо, що роздумами щодо перспективності використання системи лейтмотивів у кіномузиці ділилися свого часу представники радянського кінематографу, зокрема кінокомпозитори. Основи своєї творчості в кіно вони шукали у спадщині композиторів-класиків, авторів масштабних симфонічних творів Б. Лятошинського, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна, Ю. Шапоріна, Д. Шостаковича, а згодом – представників молодшого покоління С. Губайдуліної, А. Шнітке. Багато формотворчих прийомів при створенні музики для кінофільмів ними було взято із оперного жанру, зокрема система лейтмотивів використовувалася для характеристики героїв, за допомогою тембру того чи іншого музичного інструменту передавався настрій та душевний стан героїв у різних фрагментах фільму. Це в 30-ті – 40-і роки минулого століття першоосновою кіномузики в колишньому радянському кінематографі стали класичні інструментальні та вокальні твори. Особливу увагу привертала оркестровка, був реалізований принцип наскрізного симфонічного розвитку музичного матеріалу, музиці в кіно вже були притаманні полістилістика і жанрове розмаїття, здійснювалося активне використання оркестрової музики поруч з експериментами зі звуком. Вважаємо перспективним вивчення практики

використання лейттем, лейтмотивів у творчості кінокомпозиторів на різних етапах розвитку кінематографа в Україні.

ХУДЯКОВА Анастасія Геннадіївна,
виклад. кафедри монументального
живопису ХДАДМ, аспірантка.
(Науковий керівник Соколюк Л.Д)

МУРАЛИ З ДОПОВНЕНОЮ РЕАЛЬНІСТЮ: ВПРОВАДЖЕННЯ ТЕХНОЛОГІЙ AR В МІСЬКИЙ ПРОСТІР

На сьогоднішні впровадження цифрових технологій (діджиталізації) є актуальним напрямом у сфері розвитку культури та мистецтв. Хоча тенденція до їхнього поширення простежувалась ще до спалаху Covid-19, пандемія, без сумніву, вивела питання цифрової трансформації на перші позиції у даній галузі. Завдяки стрімкому розвитку відносно нових для України технологій — в доповненій реальності з'являються нові вектори, напрями та інструменти. Специфіка технології AR полягає в тому, що вона візуально поєднує віртуальний світ та світ реальних об'єктів, що оточують нас, відтворений за допомогою комп'ютерних технологій, програмним чином.

У жовтні 2018 року в Україні було започатковано перший мурал з доповненою реальністю за допомогою діджилітазації. Митці творчого об'єднання «Magic Art Group» створили «Літаюче місто» на Рівненщині з метою популяризації сучасного мистецтва серед молодих художників, а також для привернення уваги до недостатньо розвиненого туристичного потенціалу міста та країни в цілому. Вказаний мурал пропонував мешканцям міста ознайомитися з історією стародавніх індійських легенд. За допомогою саме сучасних технологій митці розвинули тему цих легенд і доповнили їх власними фантастичними ідеями. Саме так з'явилися «літаючі міста», що зображені на спинах слонів.

Окрім цього, наприкінці серпня 2020 року у м. Луцьк з'явився ряд нових арт-об'єктів, які були створені під час стріт-арт-фестивалю "Lutsk Wallking". Серед робіт, представлених на цьому заході, було обрано чотири, на базі яких створено доповнену реальність, а саме "Споглядання", "Рівновага", "Квантовий стрибок" та "Доповнена реальність". Щоб оживити ці мурали, потрібно було завантажити на свій смартфон додаток "AR murals", активувати його,

увімкнути звук, навести об'єктив камери на мурал, після чого на екрані гаджета з'явиться рухлива картинка.

Наприкінці липня 2020 року в м. Харків стартувала «Дуже цифрова резиденція» — мистецький проект, під час якого в місті був створений мурал з доповненою реальністю, розташований на будівлі FabLab Харківського національного економічного університету ім. С. Кузнеця. На стіні зображено два образи, перший — лауреата Нобелівської премії з економіки Саймона Сміта Кузнеця (американський економіст єврейського походження, який здобув освіту в Україні), другий — інженера, підприємця, винахідника, інвестора та мільярдера Ілона Маска. Між геніями минулого та сучасності нібито відбувається діалог поколінь, що можна побачити завдяки технології AR. Також у 2018 році до дня міста у Харкові в Apple App Store художник Роман Мінін і компанія Dev-Pro запустили безкоштовне iOS додаток Minin Art з доповненою реальністю, яке дозволяє харків'янам і гостям міста побачити скульптуру під назвою LOVE над Держпромом. Інсталяція в доповненій реальності продовжить серію монументальних робіт в авторському жанрі TRANSMONUMENTALISM.

Цифрове мистецтво, VR/AR мистецтво, нет-арт, інтерактивне та імерсивне мистецтво, 3D Art, AI мистецтво — далеко не повний перелік плодів діджиталізації. Це прогресивні мистецькі жанри, які йдуть у ногу з потребами та запитамі сучасної людини. Мурали з доповненою реальністю сприяють популяризації міста, молодих художників та сучасного мистецтва в цілому.

ШАЛІНСЬКИЙ Ігор Петрович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри графіки видавничо-
поліграфічного інституту НТУУ «КПІ
ім. І. Сікорського».

СТИЛІЗАЦІЇ ТА «ВІЗУАЛЬНИЙ ІНТЕЛЕКТ» В ХУДОЖНЬОМУ ПРОЕКТУВАННІ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ КНИГИ.

У сучасному дизайні книги великої уваги приділяють ілюструванню, так як книг з якісним візуальним наповненням не так багато як хотілося.

У професійному контексті успішних ілюстраторів більше немає сліпого копіювання класичних рішень, митці намагаються віднайти свій унікальний

стиль щоб отримати інструкції, які суворо спрямовані та прописані щодо змісту та загальної візуальної концепції видання.

Багато ілюстраторів обирають свій шлях підготовки ілюстрацій але часто їм дають суворі вимоги які відповідатимуть замовленню. Це має значний вплив на професійний процес і означає, що найкращі ілюстратори часто отримують освіту, яка також соціально та культурно обмежені певними вимогами. Але ілюстратори повинні мати знання, бути авторитетними і досвідченими. Також потрібно пам'ятати про поточні події та думки та бути сучасними, суспільно активними в цілому та слідувати тенденціям візуальної мови та медіа. Ілюстратори повинні мати знання, та розуміння контексту, в якому вони працюють і предмет, яким вони займаються. Вони також повинні бути кваліфіковані фахівці, які працюють у відповідності з параметрами та потребами ринку та цільові аудиторії. Їм потрібно використовувати широту інтелектуальних та практичних навичок, які колись могли розглядатися як перехідні з інших дисциплін але сьогодні вважаються необхідними, якщо ілюстратор має амбіції вийти за межі загальноприйнятих стандартів.

В загальному, практика ілюстрації стає набагато ціліснішою і набуває певного сенсу щодо обґрунтування наміченої роботи. Дійсно, дослідження методологія є невід'ємною у визначенні обґрунтування та цілей наміченого проєкту. Обґрунтування, цілі та завдання декларують критерії дослідження за яким можна оцінити успіх чи невдачу проєкту. Ці критерії також визначить природу проєкту та основні проблеми дослідження, що і спрямує його в потрібне русло.

ШАРАПАНИЮК Ілона Сергіївна
аспірант КНУТКіТ ім І.К. Карпенка-Карого.

ПРОВІДНА РОЛЬ ШУМІВ У ТВОРЕННІ ДРАМАТУРГІЇ ФІЛЬМУ

Актуальність. Проблематика функціонування шумів у кіно, як загалом і сфера саунд-дизайну, є доволі малодослідженим явищем. Саме цим і обумовлена для мене актуальність даної теми. За допомогою сучасних технологій та устаткувань маємо змогу розкрити художній діапазон та масштабність у відтворенні звуко-шумових ефектів. Розглянути шумову фактуру не тільки як допоміжний засіб, елемент, який допомагає автору твору надати «беззвучній» картинці рис природнього та натуралістичного звучання

кадру, а дослідити функції шуму, які мають більш глибоку і філософську основу для передачі інформації та відомостей про екранний простір, їх історичне походження, «природу» звучання. Безперечно, подібні ефекти мають потужний вплив на глядача, вони «переміщують» слухача на іншу площину сприйняття, фіксують увагу чи навпаки перемикають на іншу «хвилю», залишивши окремі деталі не поміченими, при певних обставинах режисерського задуму. Але у сучасному житті зростає тенденція до того, що глядач орієнтований на навколишній світ, сповнений реальними життєвими вчинками, емоціями, конфліктами та вирішенням близьких йому проблем на підсвідомому рівні «щитує» інформацію зі звуко-шумових фактур, які є для глядача органічним і цілесним кіно-середовищем.

Ступінь досліджуваності проблеми. Дослідження знаходяться на високому рівні і представлені працями таких українських вчених О. Бут та А. Денкин.

Мета і методи дослідження. Виявлення закономірностей у виборі для фільму різних концепцій звукоряду, аналіз можливостей створення та розвитку режисерської драматургії за допомогою шумів. Встановлення специфіки роботи над звуковим рішенням певного аудіовізуального образу за допомогою синхронних та атмосферних шумів на прикладі фільмів, дослідження художніх засобів, які використовує звукорежисер для відтворення аудіовізуального простору.

Сутність дослідження. Питання взаємодії візуальної і звукової сфер кінематографа здавна цікавило теоретиків. Так, одним з перших на цю тему писав ще С.М. Ейзенштейн. З часу появи звукового кіно питання аналізу ролі звуку в сприйнятті фільму глядачем досліджені досить широко. Першим об'єктом для наукової рефлексії стала музика в фільмі. Цим проблемам присвячені фундаментальні праці З. Лісси, Т. Корганова й І. Фролова, серед сучасників – Т. Шак («Музика у структурі медіатексту»). Поміж двох, безперечно важливих компонентів кіно-музики: мови та музики – інтерес дослідників викликають шуми і пауза. Водночас аналіз звукового образу фільму в сукупності усіх його елементів є не частим явищем у наукових розвідках. Так, в українському мистецтвознавстві чи не єдиною суттєвою працею у даному напрямі є статті та розробки О. Бут. Проблематика функціонування шумів у кіно, як загалом і сфера саунддизайну, є доволі малодослідженим явищем. Саме цим і обумовлена для мене актуальність даної теми. За допомогою сучасних технологій та устаткувань маємо змогу розкрити художній діапазон та масштабність у відтворенні звуко-шумових ефектів. Але що таке шум? Чи це тільки допоміжний засіб, елемент, який допомагає автору твору надати «беззвучній» картинці рис природнього та

натуралістичного звучання кадру, чи можливо функції шуму мають більш глибку і філософську основу для передачі інформації та відомостей про екранний простір. Безперечно, подібні ефекти мають потужний вплив на глядача, вони «переміщують» слухача на іншу площину сприйняття, фіксують увагу чи навпаки перемикають на іншу «хвилю», залишивши окремі деталі не поміченими, при певних обставинах режисерського задуму. Але у сучасному житті зростає тенденція до того, що глядач орієнтований на навколишній світ, сповнений реальними життєвими вчинками, емоціями, конфліктами та вирішенням близьких йому проблем. За допомогою художніх інструментів необхідно передати настрій, визначити координати звукового географічного положення сцени. Особливість та актуальність акустичного середовища, існування багатьох вимірів кіно. Всі ці аспекти створюють нам необхідність посилити або послабити реалістичність одного з світів. Ми вже давно відійшли від того часу, коли кіно було атракціоном та розвагою, все частіше глядач орієнтований на кіно яке є близьким чи відносно суміжним з реальним життям. Навіть фантасмагоричні фільми та ілюзорні кіноказки знаходять відгук у глядацької аудиторії в тому випадку, коли через призму ілюзорності відображаються реальність та проблематика сучасного соціуму, з його кипучою енергією та несподіваним проявом. Перед сучасним автором постає вибір між відображенням або створенням бурхливого, хаотичного потоку і необхідністю управління ним, балансує від реального до створеного уявою світу. Глядач, не знаходячи в реальному світі відповіді на вирішення питань, шукає досвід у кіно - від сплеску адреналіну в ілюзії до знаходження підказок у фільмах з художньо-реалістичним підтекстом.

Основні висновки. Було виявлено, що шумова фактура є цікавим та багатограним елементом, що дозволяє глядачу у повній мірі оцінити масштабність та об'ємність картини. Властиві функції шумів дають змогу авторам фільмів майстерно використовувати їх у різних концепціях звукового вирішення для збагачення картини інформативністю та реалістичністю відтворення. Використання їх у фільмах безумовно сприяє розкриттю сюжетів, характеризує персонажів, місце дії. Проаналізовано існуючі моделі структуризації шумів у багатоскладовій партитурі, було виявлено, що стрімкий розвиток технологій відкриває безліч широких можливостей поліфонічного відтворення звуку – шумових пластів, більшої кількості одночасного суміщення і накладення звукових ефектів та багатоскладне komponування у драматургічному розвитку. Було здійснено експеримент, а саме створення фільму в якому шуми є провідним інструментом драматургічного розвитку та виконують роль темпо-ритмічного супроводу, яким притаманні властивості музичного мелодійного розвитку.

ШМОНІНА Марія Ігорівна,
бакалавр факультету теорії та історії
мистецтв НАОМА.
(Науковий керівник Марковський А.І.)

РАДЯНСЬКА ФОТОГРАФІЯ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ПОШУКИ НОВИХ СЕНСІВ ТА ЗАСОБІВ ПОБУДОВИ

На початку ХХ століття новим поколінням художників-модерністів особливості фотографічної техніки починають розглядатися як фундамент особливої поетики, що дає змогу показати такі аспекти фізичної реальності, які вислизали від ока. У 1920-ті роки відбувається «друге відкриття» фотографії – з периферії художньої сцени вона переміщається в її центр, а все те, що ще не так давно здавалося недоліками, що підлягали виправленню, перетворюється на особливість. Один за одним представники радикального авангарду декларують свою відмову від живопису заради точнішої, достовірнішої, економічнішої – словом, сучаснішої – технології. Їхні аргументи при цьому різні, хоча результати багато в чому схожі. Одна з найвпливовіших систем аргументації пов'язує переоцінку фотографії з переосмисленням соціальних функцій самого мистецтва, яке має перетворитися на форму організації колективного життя суспільства. Це, в свою чергу, відповідає сучасному рівню розвитку продуктивних сил, і водночас може виступати як засіб революційної зміни. Ця ідея і лежить в основі так званого виробничого руху, що сформувався в Радянському Союзі на початку 20-х років і є одним з найбільш радикальних естетичних проектів нового часу.

Тож, фотографія стала одним із привілейованих способів вираження для конструктивістів. Відповідно до своїх завдань учасники руху надавали їй значення, що виходить за рамки художнього експерименту у вузькому значенні цього слова. Якщо мета полягала в побудові нового суспільства, то фотографічні методи оцінювалися з точки зору їхньої політичної та психосоціальної ефективності. Однак, незадовго до цього саме слово «фотографія» уособлювало все те, чого передове, радикальне мистецтво не хотіло. Фотографія ототожнювалася з поверхневим, механічним копіюванням реальності. Авангард протиставляв цьому, з одного боку, аналіз іманентних якостей мови мистецтва в його автономності та «непрозорості», з іншого ж – принцип вільної формотворчості, не обмеженої необхідністю відображати існуючий порядок речей. У рамках цієї ідеології, власне, і сформувалася концепція життєбудування, що робить проблематику взаємовідносин авангарду та фотографії особливо цікавою.

Так, можна розглядати період першої третини ХХ століття, як період пошуку нових сенсів та засобів подубови у радянській фотографії, і це можна прослідкувати на прикладі творчості Олександра Родченка. Фотографією Олександр почав займатися з 1920-х років, формуючи своє бачення, стиль та прийоми. Для Родченка були дуже важливі ідеї конструктивізму, які він переносив на фотографію, спираючись на динаміку та виразність лінії та площини. А енергійне життя радянської реальності 1920-х було чудовою підмогою для експериментів фотографа. Проблеми композиційної динаміки та лінії, колірної контрастності, накладання площини одна на одну займали Родченко ще в його безпредметних композиціях 1910-х років. Потім такі пошуки з'являться і в його знімках. Так виникають діагоналі надання динаміки загальної композиції. Саме до цього прийому Родченко нерідко додає контрастність світла і тіні, що робить кадр динамічним. Особливо варто звернути увагу на роботу Родченка із ракурсами. Найчастіше майстер використовує думку зверху вниз, або ще ефектніший погляд внизу вгору. Крім динаміки композиції, Родченко займала й енергія об'єкта, що зображується, або історії. Так у нього з'являється ціла серія спортивної фотографії та плавців зокрема. Зберіглася і портретна зйомка, де також видно незвичайний погляд Родченка на особистості. Як художник, Олександр не обходить стороною і роботу з різними матеріалами та фактурою. Наприклад, серія фотографій, де художника займають властивості скла, гра відблисків на поверхні, його фактура, прозорість та крихкість.

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

ІК НАМ України – Інститут культурології НАМ України

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

ЛНАМ – Львівська Національна Академія Мистецтв

НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НАМ України – Національна академія мистецтв України

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НМАУ ім. П. І. Чайковського – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського

НТУУ «КПІ ім. І. Сікорського» – Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

ОНМА імені А. В. Нежданової – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв