

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА НАМ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ НАМ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
ЗЕЛЕНОГУРСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ (ПОЛЬЩА)

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

V Міжнародної наукової конференції
**ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

15–16 листопада 2023 року

THE PROCEEDINGS

V International Scientific Conference
**PROBLEMS OF METHODOLOGY
IN CONTEMPORARY ART AND CULTUROLOGY**

November 15–16, 2023

Київ

Конференцію зареєстровано в УкрІНТЕІ:
посвідчення №349 від 29 серпня 2023 року

© Інститут проблем сучасного
мистецтва НАМ України, 2023;
© Автори тез, 2023;

ОРГКОМІТЕТ

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

Владимирова Наталія Вікторівна	Учений секретар відділення театрального мистецтва НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України
Зубавіна Ірина Борисівна	Учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України
Марковський Андрій Ігорович	Учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв і секції естетики та культурології НАМ України, доктор архітектури, доцент
Берегова Олена Миколаївна	Заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, стипендіатка NAWA (Національна агенція академічних обмінів, Польща)
Северінова Марина Юрївна	Професор кафедри теорії та історії культури, НМАУ ім. П. І. Чайковського, доктор мистецтвознавства, доцент
Чібалашвілі Асмаї Олександрівна	Заступник директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник
Сидоренко Андрій Вікторович	Учений секретар Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства
Путятницька Ольга Вікторівна	Професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент
Харченко Поліна Вагіфівна	Учений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, провідний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат педагогічних наук, доцент, старший науковий співробітник
Кузнєцова Інна Володимирівна	Учений секретар ІК НАМ України, кандидат філософських наук, старший науковий співробітник, доцент
Бердинських Святослав Олександрович	Учений секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України, кандидат технічних наук, завідувач кафедри дизайну Університету економіки та права «КРОК»

Станкович-Спольска Рада Євгенівна	Учений секретар відділення музичного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства
Хасанова Іветта Маратівна	Старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України, заслужений працівник культури України
Шалінський Ігор Петрович	Старший науковий співробітник відділу дизайну й архітектури ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства
Гуріна Марія Володимирівна	Молодший науковий співробітник відділу естетики ІПСМ НАМ України

ЗМІСТ

АБРАМОВА Маріанна Миколаївна ПОРТРЕТУВАННЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В КОНТЕКСТІ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ РОСІЇ В УКРАЇНУ	9
АЗАРОВА Юлія Олегівна ДИЗАЙНЕРСЬКІ ІДЕЇ В СУЧАСНІЙ ОРГАНІЧНІЙ АРХІТЕКТУРІ	12
АЛФЬОРОВА Зоя Іванівна АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА В СИТУАЦІЇ ТУРБУЛЕНТНОСТІ СВІТОВОЇ БЕЗПЕКИ	20
АРТЕМЕНКО Андрій Павлович МЕТАМОДЕРН І КУЛЬТУРА ЕКСПЛУАТАЦІЇ ЧУТТЄВОСТІ	23
БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ПРОЕКТНОЇ КУЛЬТУРИ У СФЕРІ ДИЗАЙНУ: ПРОБЛЕМИ, ВИКЛИКИ, ПЕРСПЕКТИВИ	26
ГОНЧАР Олексій Юрійович НОВА ОПЕРНА РЕАЛЬНІСТЬ ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ ОСТАННІХ РОКІВ: ВИКЛИКИ, ІДЕЇ, ЗАСОБИ	29
ГОРБ Євген Сергійович КОНЦЕПЦІЯ КУЛЬТУРИ АЛЕКСАНДРА БРЮКНЕРА	31
ДРОФАНЬ Любов Анатоліївна НАТАША ЄГОРОВА І ЇЇ ЗУХВАЛИ ДИЗАЙНЕРСЬКІ ЕКСПЕРИМЕНТИ: СВІТ ВІДКРИВАЄ САМОБУТНІСТЬ УКРАЇНИ	33
ДУБРОВІНА Ірина Володимирівна ВОКАЛЬНІ ТВОРИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА НА СЛОВА ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ ЯК ЗРАЗОК ГРОМАДЯНСЬКОЇ ЛІРИКИ	39
ЗЕЛЕНЦОВА Віра Юріївна ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЕМІЛЯ МЛИНАРСЬКОГО У МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА ЄВРОПИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	43
ІВАНЮШЕНКО Ганна Іванівна ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОЇ ТА ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОРКЕСТРУ БАРОКОВОЇ КАПЕЛИ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМ. М. В. ЛИСЕНКА)	46
ІГНАТЬЄВА Наталія Вікторівна ХУДОЖНИК ЄВГЕН СВІТЛИЧНИЙ. «РУКОПИСНА КНИГА» БОЛЮ	51
КАСЬЯНОВА Олена Василівна ХОРЕОГРАФІЧНИЙ КОНЦЕПТ СУЧАСНИХ ПОЛІЖАНРОВИХ ФОРМОУТВОРЕНЬ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ МУЛЬТИКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У СВІТОВОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ	54
КЛЕКОВКІН Олександр Юрійович РАННІ СТОРІНКИ ТВОРЧОСТІ ІСААКА ТУРКЕЛЬТАУБА ТА ЙОГО MAGNUM OPUS	57
КЛИМЕНКО Олександр Іванович РЯТІВНІ ІДЕЇ НООСФЕРИ ВЕРНАДСЬКОГО ЯК ЦИВІЛІЗАЦІЙНА ПРОПОЗИЦІЯ УКРАЇНИ СВІТОВІ	60
КЛОПЕНКО Максим Ігорович ОПТИКА «МОРАЛЬНОГО ЗАНЕПОКОЄННЯ» ЯК СПОСІБ ЕКРАННОГО ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО СВІТУ	66
КОЛЕСНИК Євдокія Василівна ВЗАЄМОДІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ЗАРУБІЖНИХ ВОКАЛЬНИХ ШКІЛ В УМОВАХ СУЧАСНИХ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ	69

КУРБАНОВ Георгій Олександрович МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО І КУЛЬТУРОЛОГІЯ В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ, МЕТОДИ ТА ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМ СЬОГОДЕННЯ І МАЙБУТНЬОГО В УКРАЇНІ ТА ЗА ЇЇ МЕЖАМИ	72
ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна АКТУАЛЬНІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДУ РЕКОНСТРУКЦІЇ У ЕКСПОЗИЦІЇ ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ.....	75
ЛЮТКО Наталія Віталіївна СТЕРЕОТИПИ У МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ.....	77
МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович ВИКЛИКИ ПРИ ФОРМУВАННІ ДЖЕРЕЛЬНОЇ БАЗИ ДЛЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ВІТЧИЗНЯНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТ.	80
МАРЧЕНКО Іван Сергійович НОВІ ШЛЯХИ НАВЧАННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ШКІЛ У СВІТЛІ ГЛОБАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ	83
МІРОШНИЧЕНКО Маркіян Олександрович ЗАСТОСУВАННЯ СИСТЕМИ «ПЕРЕТВОРЕННЯ» ЛЕСЯ КУРБАСА В ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ.....	85
НЕНАШЕВА Олена Юріївна МИСТЕЦЬКІ ВІВТАРИ : ПРО ДОСЛІДЖЕННЯ Н. М. КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВОЇ «СИМФОНІЯ МИСТЕЦЬКОЇ ДНК ЛЕОНІДА ТОЦЬКОГО»	88
НЕСТЕРЕНКО Андрій Олександрович СТІНОПИС У ЦЕРКВІ СВЯТОГО МИКОЛАЯ У С. СЕРЕДНЬОМУ ВОДЯНОМУ НА ЗАКАРПАТТІ: ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ	91
ПІДСУХА Оксана Григорівна ІСТОРИЧНИЙ ДОСВІД УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ДІАСПОРИ В РЕАЛІЯХ РОСІЙСЬКО- УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ.....	93
ПОЛЯКОВА Марина Володимирівна ХУДОЖНИК НА ТЛІ ЕПОХИ: РЕВІЗІЯ ПІЗНЬОРАДЯНСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ В (АВТО)БІОГРАФІЧНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	96
ПОНОМАРЕНКО Олена Юріївна «РАВЕЛЛО ФЕСТИВАЛЬ»: ІСТОРІЯ, МЕНЕДЖМЕНТ, МІЖКУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ	99
ПРАВИЛО Ірина Олександрівна «ПЕРЕТВОРЕННЯ» В ЕКРАННОМУ ВИДОВИЩІ. НА ВАРТІ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ СТІЙКОСТІ.....	102
СІМОНОВА Наталія Вікторівна ПОЛІЛОГ ТЕАТРАЛЬНИХ КУЛЬТУР В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТРАКТУВАННІ ОПЕРИ ДЖОАКкіНО РОССІНІ «ШОВКОВА ДРАБИНА».....	106
СОКОЛЮК Людмила Данилівна МИСТЕЦЬКІ ВИСТАВКИ У ХАРКОВІ ПІД ЧАС ВІЙНИ.....	109
СОКОЛЮК Оксана Василівна УКРАЇНСЬКІ МИСТЦІ З РОДУ В. Г. КРИЧЕВСЬКОГО В ЕМІГРАЦІЇ.....	111
СТУЛІЙ Альона Ігорівна НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ, ЯК ЗАСІБ РЕАКЦІЇ НА АКТУАЛЬНІ ГЕОПОЛІТИЧНІ ПРОЦЕСИ	114
СУВОРОВА Ірина Олександрівна ІСТОРИЧНА ТЕМАТИКА В ОПЕРНОМУ ПРОЕКТІ «АННА ЯРОСЛАВНА — КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ» ЗА А. РУДНИЦЬКИМ: ПАРАЛЕЛІ МІЖДЕРЖАВНИХ ЗВ'ЯЗКІВ ХІ СТОЛІТТЯ ТА СУЧАСНОСТІ.....	117
СУРКІС Олексій Олексійович ВЗАЄМОДІЯ МОНТАЖУ ТА МУЗИКИ У ФІЛЬМІ «ГАРРІ ПОТТЕР І ФІЛОСОФСЬКИЙ КАМІНЬ»	120

ТУРЧАК-ЛАЗУРЕНКО Леся Іванівна	
МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ ВИДАТНИХ МИТЦІВ, ЇХ ВНЕСКУ І ПРИНАЛЕЖНОСТІ ДО УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ.....	123
УСПЕНСЬКА Ольга Юрївна,	
СВІТОВИЙ ДОСВІД ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ДЛЯ ГАЛУЗІ МИСТЕЦТВА НА ТРЕТЬОМУ РІВНІ ВИЩОЇ ОСВІТИ.....	126
ФЕДОРЧУК Наталія Олегівна	
ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ВІЙСЬКОВОГО СТАНУ.....	129
ЧЕРНЕНКО Володимир Олександрович	
«РЕЛЯЦІЙНА ЕСТЕТИКА: ДИСКУРС ТА КОНЦЕПТИ».....	131
ЧЕХ Наталя Борисівна	
АПОЛОГІЯ БОРИСА МИХАЙЛОВА	134
ЧЕЧЕЛЬНИЦЬКА Ганна Володимирівна	
FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF AUDIOVISUAL ART AT THE PRESENT STAGE: UKRAINIAN NARRATIVES	138
ШАЛАМОВ Дмитро Вадимович	
МЕТОД ГЛИБОКОГО МАШИННОГО НАВЧАННЯ ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ ДОСЛІДЖЕНЬ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА	140
ШЕВЧЕНКО Наталія Валеріївна	
ПОВЕРНЕННЯ ТА ПАМ'ЯТЬ ЯК СКЛАДОВІ ФЕНОМЕНУ РЕМЕЙКУ.....	144
ШУМАКОВА Світлана Миколаївна	
ІМПЕРАТИВ МЕТОДОЛОГІЧНОГО ПРОЄКТУВАННЯ СТУДІЮВАННЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ПАРАДИГМАЛЬНІСТЬ	147
ЗУБАВІНА Ірина Борисівна	
МЕТАМОДЕРНІЗМ В КІНО: НОВІ МЕТОДОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ	149
СЯО Сяо	
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РОЗШИРЕНИХ ТЕХНІК ГРИ НА ФОРТЕПІАНО: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ	153
ХОУ Сижуй	
ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРОВИХ МОДЕЛЕЙ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ХХ СТ. ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ.....	155
НЕЧМОГЛОД Едуард Леонідович	
ДРАМАТУРГІЯ АБСУРДУ ЯК СПОСІБ ОСМИСЛЕННЯ РЕАЛЬНОСТІ: КІНОКОМЕДІЯ 'КРОЛИК ДЖОДЖО' ТАЙКИВАЙТІПІ	157
ХАРЧЕНКО Поліна Вагифівна	
РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ: ПОШУК НОВИХ МЕТОДОЛОГІЧНИХ СТРАТЕГІЙ.....	158
ШАНЬ Цюші (Shanj Zjushi)	
РОЛЬ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В РОЗВИТКУ ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА	160
ТАНЬ Цянь (Tan Qian)	
ВИКОРИСТАННЯ ВОКАЛЬНИХ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ.....	162

АБРАМОВА Маріанна Миколаївна

Аспірантка

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

<https://orcid.org/0000-0001-5370-582X>

ПОРТРЕТУВАННЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В КОНТЕКСТІ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ РОСІЇ В УКРАЇНУ

На тлі повномасштабного вторгнення Росії в Україну вагомо посилюється роль міжкультурної комунікації та культурної дипломатії. З початком повномасштабного російського вторгнення Україна отримала безпрецедентну позитивну зміну іміджу світового масштабу. За даними дослідження показник впізнаваності України у світі зріс на 44% [1]

Портретування стає одним з ефективних інструментів, що забезпечує успіх України в міжкультурній комунікації. Керівництво країни демонструє високий професіоналізм у використанні засобів творення імідж-образу президента України В. Зеленського, що забезпечує небувалий досі пік уваги до країни, її прагнень у боротьбі за свободу та демократичні цінності.

На ролі портретування в сприйнятті образу президента України наголошують західні експерти. Вміння використовувати («таємні політичні інструменти») символічної візуальної комунікації та свідомий підхід до використання системи засобів портретування керівництвом країни забезпечує позитивне сприйняття країни за кордоном та успіх в справі міжнародного партнерства в важкі для країни часи. Так, Ейнав Рабинович-Фокс, історик Західного резервного університету Кейза, в статті для *The Washington Post*, коментуючи виступ президента України В. Зеленського на засіданні Конгресу США 21 грудня, підкреслила, що В. Зеленський не лише запам'ятався своїм виступом, але й зробив важливу заяву своїм зовнішнім виглядом. Одяг В. Зеленського, за її думкою, стає його таємним політичним інструментом впливу. Підкреслюючи зміни в стилі президента (замість традиційного костюму з краваткою — зелена толстовка з українським тризубом на грудях, брюки карго та робітничі чоботи), авторка говорить, що так він більше схожий на солдата, ніж президента, що свідчить про патріотизм.

В. Зеленський не лише успішно та професійно реалізує імідж-образ демократичного лідера, але й диктує тренди. Незалежно від того, чи буде В. Зеленський підтримувати такий воєнний імідж в мирний час, авторка запевняє, що президенту України «вдалось встановити нові візуальні стандарти для демократичних політичних лідерів. В. Зеленський довів, що розуміє правила театру — політичні, воєнні та культурні» [2]

Засоби портретування в створенні імідж-образу президента України В. Зеленського в контексті воєнної агресії стають одним з важливих факторів іміджевого успіху країни та її міжнародного іміджу. У рейтингу найвпливовіших осіб Європи, складеному виданням *POLITICO*, Президент України посів перше місце як «політик, який переосмислює, що означає бути європейцем». [3]

Відомо, що однією з особливостей створення іміджу є «центрування» довкола персони номер один, а також реалізація жіночого контексту цієї постаті — першої леді».

Продуманий та виважений образ першої леді О. Зеленської демонструє усвідомлення власної відповідальності за політичний імідж чоловіка та розуміння важливої ролі міжкультурної комунікації в творенні зовнішньополітичного іміджу країни.

Засобами формування та трансляції важливих для країни змістів для О. Зеленської стають такі зовнішні фактори, як стриманий, класичний стиль одягу, неординарний крій костюму, що підкреслює її індивідуальність в межах ділового протоколу, символічні аксесуари, виважене використання елементів національного строю, звернення до вітчизняних дизайнерів та виробників. Однією з особливостей образу першої леді стає свідоме звернення до «модної дипломатії» — вдале використання аксесуарів, що мають символічний зміст. В цьому О. Зеленська продовжує кращі традиції західноєвропейської політичної еліти. Однією з перших жінок в політиці, що почали використовувати аксесуари не лише для підкреслення індивідуальності, але й для символічної комунікації була держсекретарка США у 1997-2001 рр. Мадлен Олбрайт, яка почала носити «прикраси з підтекстом».

О. Зеленська використовує кожен вихід у світ, кожну зустріч з високо посадовцями різних країн світу аби донести важливі повідомлення не лише своєю промовою, але й зовнішнім виглядом. Незамінним її супутником стає брошка. Кожного разу цей аксесуар підбирається свідомо, а змістовне навантаження ретельно вивіряється. Так, під час візиту в Республіку Корею та зустрічі з президентом Юн Сон Йолен перша леді вдягла брошку у вигляді снопу колосся, що символізує плодючість нашої землі, стійкість та життєствердну силу. Прикраса, що часто доповнює образ О. Зеленської — брошка від українського бренду CASANOVA у вигляді мапи України, виконана із золота з інкрустацією дорогоцінним камінням в місті Донецьку, що символізує камінь у серці України щодо окупованого регіону. Яскрава та промовиста деталь образу О. Зеленської — брошка з уламків російської ракети від харківського ювеліра С. Дрокіна, яка символізує вдячність за міжнародну допомогу партнерам України та «відродження життя на уламках трагедії»[4].

Завдяки зусиллям першої леді, яка підтримує стриманий консервативний стиль в одязі, звернення до якого характеризує західноєвропейську ділову та політичну спільноту та в той же час додає національного колориту та «прихованого» символізму в кожную деталь свого одягу, відбувається моделювання нового образу України, яка вписується в міжнародний контекст та дипломатично вносить в нього свої змістовні характеристики та свій національний характер.

Висновки

Портретування стає інструментом демонстрації та донесення до міжнародної аудиторії культурного коду української нації. Президент України В. Зеленський та перша леді О. Зеленська послідовно та грамотно вписують атрибути національної культури в контекст міжкультурної комунікації та навпаки інтерпретують елементи західноєвропейської культури або знакові для західної аудиторії події та символи з метою створити спільне культурне поле, підкреслити єдність та відкритість української культури для взаємодії та міжкультурного діалогу.

Список використаних джерел:

1. «М'яка сила у світі жорсткої влади: Випадок України», дослідження Brand Finance, березень 2022 року <https://brandfinance.com/pressreleases/russias-soft-power-collapses-globally-following-invasionattitudes-towards-ukraine-soar>
2. <https://www.washingtonpost.com/made-by-history/2023/01/03/zelensky-clothing-ukraine-leadership/> (сторінку відвідано 15 жовтня 2023)
3. POLITICO 28: Випуск 2023 року <https://www.politico.eu/politico-28-class-of-2023/>
4. <https://elle.ua/ru/ludi/novosty/elena-zelenskaya-nadela-brash-sozdannuyu-iz-oblomka-vrazheskoj-raketi/> (сторінку відвідано 20 жовтня 2023)

АЗАРОВА Юлія Олегівна

кандидат філософських наук, доцент

доцент кафедри теоретичної і практичної філософії імені проф. Й. Б. Шада
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

<http://orcid.org/0000-0001-5778-7084>

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ІДЕЇ В СУЧАСНІЙ ОРГАНІЧНІЙ АРХІТЕКТУРІ

Органіцизм — це особливий напрямок в архітектурі, що звертається до форм природи. Він виникає у ХХ ст. у творчості англійського архітектора Френка Ллойда Райта, який вважав, що «будівля — це живий організм». Єдність мистецтва, природи і технології Ф. Л. Райт називав «органічною архітектурою».

Ідеал органічної архітектури — гармонія людини з природою. Будівля максимально інтегрується в ландшафт, застосовуються натуральні матеріали (дерево, камінь, черепашник, піщаник, вапняк). Органічна архітектура виражає «зелений стиль життя», зберігає біологічні ресурси, маніфестує екологічне мислення.

Органічна архітектура незвична і дуже цікава. Вона протиставляє себе класичній архітектурі. Форми класичної архітектури засновані на лінійній геометрії, мають чіткі та ясні пропорції, спираються на закони логіки. Класична архітектура ґрунтується на раціональній структурі.

Форми органічної архітектури, навпаки, дуже індивідуальні, як сама природа. Вони можуть бути симетричними і асиметричними, хвилястими і спіралеподібними. Органічна архітектура часто має вигляд мушлі, квітки, равлика або метелика. Вона реалізує конструктивні особливості природних форм у мистецтві.

Замість типових багатопверхових споруд, органічна архітектура пропонує унікальні будинки, повні динаміки і новаторських рішень. Кожній споруді притаманні оригінальна композиція, вільне планування і організація простору, авторський інтер'єр і екстер'єр, дизайн меблів, джерела світла, декор.

Органічна архітектура завжди використовує цікаві дизайнерські ідеї. Вона має творчий, художній, винахідливий характер. Органічна архітектура, по суті, амбівалентна: з одного боку, вона дотримується законів природи, а з іншого боку — законів естетики і мистецтва.

У ХХ ст. органічну архітектуру репрезентують Френк Ллойд Райт, Антон Альбертс, Алвар Алто, Бруно Дзеві, Брюс Гофф, Імре Маковець, Ееро Саарінен, Паоло Солері, Ганс Шарун, Ріхард Нойтра, Еріх Мендельсон, Отто Фрай, Макс Ван Хут.

Найбільш відомі шедеври органічної архітектури: «Вежа Ейнштейна» (арх. Б. Мендельсон, Потсдам, Німеччина, 1919–1921), «Будинок над водоспадом» (арх. Ф. Л. Райт, Юніон-Таун, США, 1936–1939), «Вілла Майрея» (арх. А. Алто, Нормарку, Фінляндія, 1939), «Будинок у пустелі» (арх. Р. Нойтра, Палм Спрінгс, США, 1946), Каток «Американський кит» (арх. Е. Саарінен, Нью-Хейвен, США, 1956–1958).

У ХХІ ст. органіцизм переживає справжній ренесанс у творчості Хав'єра Арбони, Файя Джонса, Лари Греден, Мічелла Йоахима, Кена Келлога, Едуардо Окампо, Роберта Ошатца, Хав'єра Сеносіана, Барта Принса, Ллойда Тернера, які створили власні унікальні візуальні системи.

Яскравим прикладом сучасної органічної архітектури є «Будинок — мушля» на острові Ісла-Мухерес («Острів Жінок») у Канкуні (Мексика). Ідея будівлі належить мексиканському художнику Октавіо Окампо, а реалізація проекту — його брату, архітектору Едуардо Окампо (1994).

Білий «Будинок — мушля», побудований з натуральних матеріалів, файно вписується у тропічний ландшафт курортного місця. Основою будівлі є місцевий черепашник і вапняк, а також високоякісний армований бетон.

Головна ідея архітектора — «серце моря, відбите в камені». Тут скрізь панує дух моря. Його можна відчуту у формі будинку, у дизайні приміщень, у фантастичних вітражах, які мерехтять сонячними блискітками на воді. Органічна концепція повністю реалізується на усіх рівнях проекту.

Будівля має чудовий зовнішній вигляд. Стіни подібні до живих мембран завитків мушлі. Завдяки ритмічній грі опуклої та увігнутої поверхні, виникає рухомий простір, утворюється гарний баланс статичності і динаміки. Споруда дійсно нагадує біологічний організм.



Фото 1. Октавіо Окампо та Едуардо Окампо. «Будинок — мушля».

Інтер'єр будинку стилістично відповідає його інтер'єру. Спіральна форма мушлі відтворює серпантин внутрішніх приміщень. Центр споруди прикрашає круглий зал. Від нього плавно по в'ється коридор, що веде до інших кімнат. З вікон будинку відкривається романтичний краєвид на Карибське море.

«Будинок — мушля» має два поверхи. На першому поверсі розташовані велика вітальня, зал для прийому гостей, кухня-студія та бар. На другому поверсі — дві затишні спальні, дві ванні кімнати і туалет. Поверхи поєднують ажурні гвинтові сходи, що лагідно повторюють контури будинку.



Фото 2. «Будинок — мушля». Інтер'єр. Спальня.

Тут є всі зручності для комфортного і приємного відпочинку, включаючи Інтернет, мобільній зв'язок і зону Wi — Fi, телебачення, кондиціонер. Кухня і санвузол виконані з дерева та кераміки, але водночас обладнані за останнім словом техніки. Просторі кімнати радують мешканців авторським дизайном.

Будинок прикрашений екзотичними вазами, які виготовлено з рожевих мушель, рідкісних чорних перлин і червоних коралів, а також чудовими картинами Октавіо Окампо на морську тематику. У ньому можна не тільки помріяти і добре відпочити, але й зрозуміти справжню душу моря.



Фото 3. «Будинок — мушля». Інтер'єр. Дзеркало і санвузол.

У дворі будинку знаходиться маленький басейн, оточений банановими деревами, фініковими і кокосовими пальмами. Всередині басейну працює декоративний фонтан у вигляді рибки. Мальовничий пейзаж з соковитою зеленню і барвистими квітами нагадує райське місто.

Інший приклад органічної архітектури — «Будинок — наутилус» у місті Наукальпан-де-Хуарес (Мексика). Автор проекту — мексиканський архітектор Хав'єр Сеносіан (2006). Споруда має м'яку, рухливу, округлу форму. У «Будинку — наутилусі» майже немає кутів і стандартних прямих ліній, меблі слугують частиною стін.



Фото 4. Хав'єр Сеносіан. «Будинок — наутилус».

Дуже цікавим є інтер'єр «Будинка — наутилуса». Архітектор не відразу, а поступово розгортає перед глядачем інтригу внутрішньої мізансцени. У центрі панує великий камін, а від нього в усі боки розбігаються стежки, що ведуть до інших кімнат і приміщень.

Крокуючи доріжкою, ми помічаємо дивну композицію планів будинку. Яскраві вітражні вікна, які прикрашають головний коридор, створюють відчуття легкості, нівелюючи звичне відчуття важкої стіни. Кольорові відтінки світла та живі рослини наповнюють будинок радістю і щастям.

Основу будинку складають білі стіни із ледь помітною фактурою бетону. Вона ілюструє зв'язок внутрішнього і зовнішнього простору. Текстура поєднує кухню, їдальню, міні-бар, санвузол, спальню і кінозал. Зверху будинок увінчаний «печерним дахом», схожим на глибоку камеру морської мушлі.



Фото 5. «Будинок — наutilus». Головний коридор.

Будинок цілком функціональний. На кухні є холодильник, електроплита, мийка, шафи з посудом. Міні-бар прикрашає стійка з напоями, а також зручні та комфортні крісла. У кімнаті відпочинку знаходиться дизайнерський кавовий столик, оточений великим м'яким диваном.

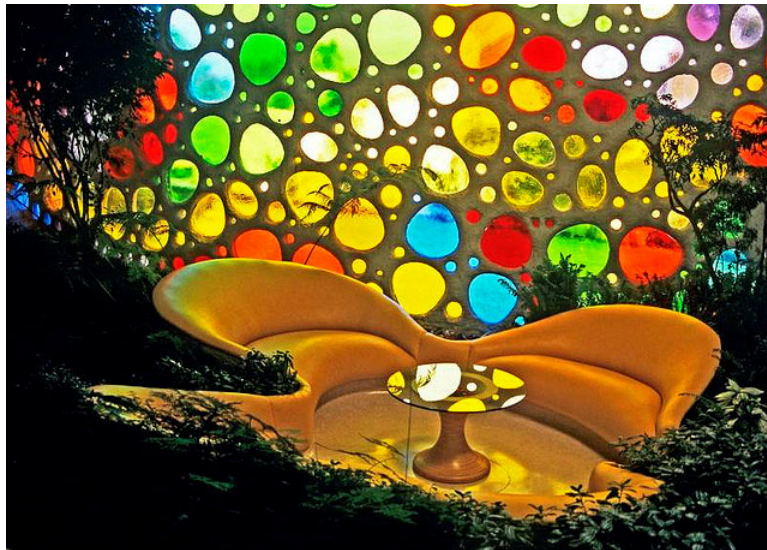


Фото 6. «Будинок — наutilus». Кімната для відпочинку. Диван та кавовий столик.

Будівля відкрита назустріч ландшафту і утворює з ним єдиний ансамбль. Навколишній пейзаж — це не лише гарний краєвид за вікном. Він органічно вписаний у саму будівлю, де зелені газони стають складовою часткою інтер'єру. Для посилення ефекту у внутрішньому саду посаджено такі ж рослини, що й у зовнішньому.

Дизайн «Будинка — наутилуса» цілком відповідає його стилістиці та назві. Для обробки будинку архітектор використав близько 4000 морських мушель і 300 коралів, знайдених на узбережжі.

Третій приклад органічної архітектури — «Будинок у пустелі» («Desert House»). Він стоїть серед піску й каміння біля міста Joshua Tree у південній частині каліфорнійської пустелі High Desert. Автор проекту — американський архітектор Кен Келлог (1993).

Архітектор добре поєднує скелястий ландшафт, складну тектоніку гірської породи та сучасні технології і матеріали. Ажурний візерунок скель чудово відтінюють чіткі лінії бетонних секцій. Такий дизайн надає будівлі певного балансу, робить комплекс більш спокійним і стійким.

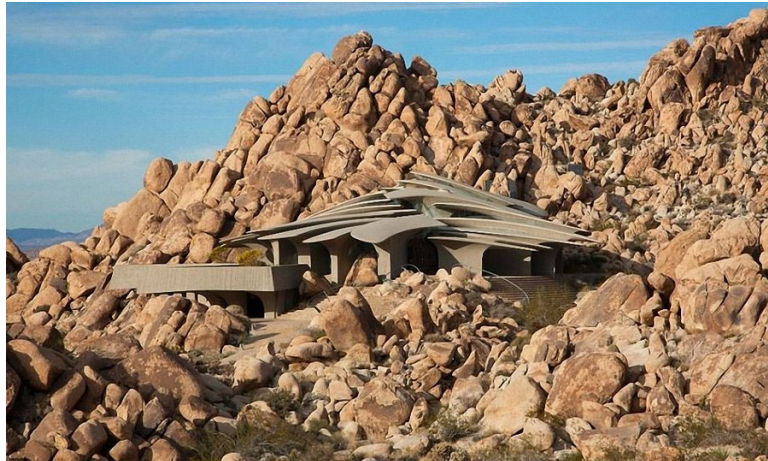


Фото 7. Кен Келлог. «Будинок у пустелі».

У верхній частині будинку домінує гірська порода, що свідчить про бажання майстра акцентувати специфіку ландшафту, тоді як у нижній частині будинку панує бетон і керамзит, що делікатно підкреслює геологічну структуру каменю і гармонізують композицію.

Споруда є частиною живої скелі. Архітектор каже, що «будинок має бути горою, а не стояти на горі». Це означає, що будівля повинна рости зі своєї ділянки, а не просто бути на ній. Тоді опозиція між будівлею і ділянкою зникає, а будівля стає елементом навколишнього середовища.

«Будинок у пустелі» — приватна резиденція. Він належить родині відомої американської художниці Бев Дуліттл. Площа апартаментів складає понад 400 кв. м. У будинку є вітальня, зал для прийому гостей, три спальні, домашній кінотеатр, спа-центр, кухня, їдальня, камін.

Кен Келлог враховує не лише складний рельєф місцевості й екстремальні погодні умови, але й звертає увагу на екосистему пустелі, її клімат, біологію, тваринний і рослинний світ. Тому споруда дійсно виражає вітальні сили природи.

Екстер'єр будинку є дуже примітним. Він нагадує панцир маленького мешканця пустелі — дев'ятизмужкового броненосця (Cingulata). Особливо вражають бетонні ребра, що надають будівлі вигляд милої тваринки. Ребриста поверхня даху надійно захищає житло від спеки, вітру і піщаної бурі.

Не менш цікавим є інтер'єр будинку. Дизайн інтер'єру розробив американський стиліст Джон Вугрін. Він вважає, що будинок — це alter ego не тільки людини, але й тієї точки землі, де він зведений. Отже, враховуючи ідеї архітектора Кена Келлога і побажання замовниці Бев Дуліттл, митець пропонує естетичну концепцію «оазису в пустелі».



Фото 8. «Будинок у пустелі». Їдальня.

Інтер'єр будинку виконано у світлій палітрі з білим, сірим, рожевим і перлинним відтінками. Центр прикрашає комбінований житловий і обідній простір. Кімнати мають вільне планування і лаконічний дизайн. Чудові стрічкові вікна без рам і великі скляні тераси наповнюють будинок природним світлом.



Фото 9. «Будинок у пустелі». Спальня з видом на гори.

Диспозиція вікон на даху також має власну логіку. Вона узгоджена з видимим рухом сонця протягом дня: вранці світло проникає у вітальню, кухню та їдальню, а увечері м'які промені заходу сонця відвідують спальню. Оригінальний спосіб освітлення надає житлу тепло і затишок.

Для того, щоб мешканці милувалися краєвидом, основний поверх будинку розташований на дуже високій точці ділянки. Цокольний поверх з гаражем і технічним сервісом приховано у кам'яному рельєфі під декоративним гротом, де висаджені квіти і чагарники. Комунікація між двома рівнями є максимально зручною і продуманою.



Фото 10. «Будинок у пустелі». Домашній кінотеатр.

Увечері можна спостерігати захоплююче видовище. В сутінках споруда майже цілком зливається з рельєфом. Помітні лише окремі деталі фасаду, веранда і силует. Пологі сходи теж нагадують лісові та гірські схили. Загадково мерехтять зенітні ліхтарі, що підсвічують вхід і створюють ауру таємниці.

Отже, «Будинок у пустелі» веде мистецький діалог з природою, творчо доповнює та одухотворює її. Він органічно вписується у гірський ландшафт, а широкі тераси, які ажурно обрамляють будинок, дозволяють насолоджуватися казковим пейзажем. Архітектура справді стає частиною місцевості, близької або спорідненої до неї.



Фото 11. «Будинок у пустелі». Нічна ілюмінація.

Таким чином, органічна архітектура, яка орієнтується на природне середовище, надає сучасному науково-технічному мисленню нового імпульсу, робить його більш гуманним і креативним. Органічна архітектура — це місце, де розкривається сенс світу, культури, людського буття.

АЛФЬОРОВА Зоя Іванівна

доктор мистецтвознавства,
завідувачка кафедри методологій крос-культурних практик,
Харківська державна академія дизайну і мистецтва
<https://orcid.org/0000-0003-4698-9785>

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА В СИТУАЦІЇ ТУРБУЛЕНТНОСТІ СВІТОВОЇ БЕЗПЕКИ

Наукова професійна спільнота на сьогодні стоїть на порозі кардинальної зміни парадигми методологічних підходів до осмислення актуальних проблем розвитку культури і мистецтва в ситуації турбулентності світової безпеки. Підвищена турбулентність систем культури та мистецтва, яка розпочалась з постмодерної соціокультурної ситуації другої половини ХХ ст., у 20-ті роки ХХІ ст. досягла екстремальних значень. В цьому контексті вже проглядається «нова актуалізація» проблем та викликів культури і мистецтва розвинених країн, тим чи іншим чином втягнутих або у військові дії, або у світові міграційні процеси.

Проблема перша: загроза зникнення культурної спадщини: Військові конфлікти та терористичні атаки загрожують історичним та культурним пам'ятникам, мистецтву та архівам, наражаючи на небезпеку цінні культурні артефакти. На сьогодні формується система міжнародних донорів для вирішення цієї проблеми. До прикладу, лише на зимову консервацію зруйнованого росіянами музею Г. Сквороди на Харківщині потрібні €10 мільйонів, повідомив начальник Харківської обласної військової адміністрації О. Синегубов [На консервацію зруйнованого росіянами музею..., 2023]. «Дуже важливо зараз вирішити буде питання щодо інституційного забезпечення діяльності наших музейних установ і заповідників в умовах ризику втрати об'єктів культурної спадщини, як рухомої, так і нерухомої. А також забезпечити достатню і необхідну охорону об'єктів, прискорити роботи (які в міністерстві проводилися, але ще не завершені), щодо створення електронного реєстру об'єктів культурної спадщини», — справедливо зазначив в. о. міністра Р. Карандєєв [Культурний фронт та бойовий дух..., 2023].

Проблема друга: цензура та обмеження свободи мистецтва. В умовах підвищеної напруженості уряди різних країн об'єктивно посилюють контроль над мистецтвом та культурними меседжами, обмежуючи свободу слова та творчості.

Проблема третя: біженці та мігранти. Художники, в широкому сенсі цього слова, які змушені тікати через військові конфлікти та кризи, стикаються з проблемами адаптації та збереження своєї ідентичності в новому культурному та побутовому середовищі.

Проблема четверта: економічні обмеження та безпекові обмеження діяльності митців в екстремальних умовах. Економічні труднощі в країнах, що зазнали впливу воєнних дій або терористичних загроз, можуть призвести до скорочення бюджету на мистецтво та культуру. Відомо, що у 2022 р., щоб хоч якось нівелювати дію нищівних наслідків російської агресії, в Україні був створений Стабілізаційний фонд культури й освіти. Фонд оголосив грантовий конкурс для українських культурних організацій. Цей проєкт Goethe-Institut був призначений для зміцнення стійкості культурних та

освітніх партнерів в Україні. Програма мала на меті підтримати культурне життя України шляхом надання грантів на проєкти у сфері культури [Лаврук, 2023]. Це не єдина міжнародна інституція, чії дії спрямовані стабілізацію системи культури і мистецтва України на сьогодні. Цілком зрозуміло, що в ситуації зростаючої безпекової турбулентності зусилля міжнародної культуртрегерської спільноти повинні зростати.

Проблема п'ята: міжнародне співробітництво в галузі культуртрегерства та обмінів культурою. Військові конфлікти ускладнюють культурний обмін та міжнародне співробітництво у сфері мистецтва, що впливає на збагачення культурного досвіду.

Проблема шоста: психологічні аспекти діяльності діячів культури і мистецтва в ситуації війни або терористичних актів. Події підвищеної турбулентності в сфері світової безпеки безперечно дестабілізують психологічний стан художників та культурних діячів, впливаючи на їхнє натхнення та творчий процес. Так, в Україні створена Міжвідомча координаційна рада з питань охорони психічного здоров'я та надання психологічної допомоги особам, які постраждали внаслідок збройної агресії РФ проти України. В межах діяльності цієї ради митці України реалізують низку постійно діючих арт-проєктів для відновлення психологічного стану осіб, які постраждали від війни та наших героїв-ветеранів. Втім, власне психологічний стан художників та культурних діячів знаходиться поза увагою цієї ради. Потрібно створити аналогічну інституцію саме для професійних творчих спільнот. Національні Спілки, Національна Академія мистецтв України, тощо повинні виступити ініціаторами створення спеціальної програми, яка буде призначена для стабілізації психічного здоров'я та надання психологічної допомоги діячам культури і мистецтва.

Проблема сьома: зміна ролі культури та мистецтва в контексті активізації політичної пропаганди. Доведено, що підчас війни політичні структури країн, які знаходяться в стані воюючих, використовують мистецтво як інструмент пропаганди та маніпуляції громадською думкою, що впливає на нейтральність та об'єктивність творчості.

Проблема восьма: збереження культурної різноманітності. Глобалізація та військові конфлікти загрожують культурній різноманітності, ставлячи під загрозу унікальні культурні традиції та мови кожної країни.

Проблема дев'ята: збереження стабільності діяльності креативних індустрій. Основними стратегіями збереження активності креативних індустрій в екстремальних умовах підвищеної небезпеки є: 1. диверсифікація доходів: Креативна індустрія може диверсифікувати джерела доходів, щоб зменшити залежність від однієї чи кількох ринків. Це може включати розробку різних продуктів або послуг, а також їх продаж через різні канали. 2. Цифрова трансформація може сприяти забезпеченню роботи креативних індустрій за умов турбулентності, як-от військові дії, економічні кризи чи пандемія. Цифрова трансформація дозволяє креативним індустріям розвивати свій бізнес за рахунок додаткових джерел доходу. Онлайн-продажі, цифрові платформи та сервіси, а також віртуальні заходи та контент можуть диверсифікувати доходи, що пом'якшує вплив зазначеної турбулентності. Прикладом може слугувати обговорення рішення про повернення е-сертифікатів на книги та кіно, запропоноване МКіП. Йшлося не лише про е-сертифікати на придбання літератури, але й на відвідування кінотеатрів із дубляжем фільмів англійською мовою [У МКіП розглядають питання..., 2023]. Віртуальні заходи

теж стали популярною стратегією стабілізації сучасних креативних індустрій в умовах турбулентності.

Висновки: вирішення зазначених проблем потребує спільних зусиль з боку урядів, міжнародних організацій та громадськості. Особливу увагу слід приділити захисту культурної спадщини, підтримці творчих індустрій та забезпеченню свободи мистецтва та культурних виразів в умовах підвищеної нестабільності та загрози світовій безпеці.

Список використаних джерел:

1. На консервацію зруйнованого росіянами музею... URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3735345-na-konservaciu-zrujnovanogo-rosianami-muzeu-skovorodi-potribni-10-miljoniv.html>
2. Культурний фронт та бойовий дух: Карандєєв прокоментував перші кроки на посаді в. о. міністра культури. URL: <https://suspilne.media/amp/541075-kulturnij-front-ta-bojovij-duh-karandeev-prokomentuvav-persi-kroki-na-posadi-v-o-ministra-kulturi/>
3. Лаврук, Ю. Українські організації можуть отримати \$ 25 тис. на свої проекти. URL: <https://shotam.info/ukrainski-orhanizatsii-mozhut-otrymaty-do-e25-tys-na-kulturni-proiektu/>
4. У МКІП розглядають питання повернення е-сертифікатів на книги та кіно. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3732812-u-mkip-rozgladaut-pitanna-povernenna-esertifikativ-na-knigi-ta-kino.html>

АРТЕМЕНКО Андрій Павлович

доктор філософських наук, професор,
кафедра методологій крос-культурних практик
Харківська державна академія дизайну та мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2445-5902>

МЕТАМОДЕРН І КУЛЬТУРА ЕКСПЛУАТАЦІЇ ЧУТТЄВОСТІ

В межах цієї доповіді метамодернізм розглядається як естетична концепція, сформована на початку XXI століття. Безумовно, саме це поняття може мати й ширше значення, наприклад, як філософія культури сучасності чи нова загальна філософська парадигма. Однак, незважаючи на більш ніж десятирічну дискусію про явище та термін метамодерну, залишається багато спірних і недопрацьованих моментів, які поки не дозволяють нам з впевненістю сказати про сформовану філософію метамодерну. Хоча такі тенденції помітні і пов'язані вони з дискусіями кінця 1990-х і 2000-х про завершення епохи постмодерну та перспективи подальшого розвитку філософії, культури та суспільства загалом.

Популяризатори концепції метамодерну Р. ван ден Аккер і Т. Вермюлен мало говорять про культуреконіміку, хоча саме у цій сфері формуються специфічні механізми сучасності. Нова епоха — це не лише нові культурні продукти, які аналізуються в рамках естетичної концепції метамодерну, а й технологічні, економічні та соціальні нововведення, завдяки яким ці продукти стали можливими. Це в рівній мірі питання виробництва, споживання продуктів, а також нової системи експлуатації.

Сучасний стан культури за своїм характером є дуже близьким до ситуації початку XX століття. Ми пережили загальний злам парадигми культури постмодерну на початку XXI століття, що став результатом глибоких технологічних, соціальних, геополітичних зрушень останніх десятиліть. Дискусія про назву нового етапу розвитку культури — це тема, що лежить на поверхні, але значно важливіше зрозуміти принципи та структуру змін, які відбулися, розібратися в науковій мові їх опису.

Безумовно, формується нова комбінація предметів дослідження, яка торкається різних боків життя людини. Естетика давно вже перестала бути лише наукою про мистецтво. Ідея естетизації всіх сфер життя людини з XIX століття виростає в одне з головних практичних завдань сучасності. Це сталося з розвитком масового виробництва, коли дизайн товарів зіграв роль в естетизації повсякдення. Розвиток дизайну став наслідком індустріальної революції і вже 1920-30-х роках завдання естетизації предметного оточення стає практичною метою всієї системи виробництва товарів на всіх рівнях: від речей повсякденного побуту до житлових будинків та індустріальних об'єктів.

Метамодерна естетика — це одночасно і нова теорія сприйняття, і практика естетичної роботи. Сприйняття, у сенсі цього терміна, розуміється як досвід присутності людей, об'єктів і середовища у єдиному контексті. Крім того сприйняття включає емоційний вплив об'єкта, «реальність образів», тілесність, що складається в загальне переживання атмосфери, на тлі якої відбуваються всі наступні аналітичні операції з кольором, формою, композицією. Одне з найважливіших завдань метамодерної естетики — це виховання естетичного суб'єкта завдяки естетизації

реальності. Естетика перетворюється на потужну соціальну силу, що формує соціальний попит, пропозицію та форми маніпулювання. Естетизація дійсності зрівнює у правах твори мистецтва і повсякденне життя з усією різноманітністю продуктів і звичайних практик. У рамках естетичної роботи створюються товари та умови їх споживання, але найважливіше, що через це створюється сприйняття світу в певних емоційних забарвленнях.

Слід зазначити, що естетична концепція метамодерну запозичує низку положень. По-перше, це розуміння естетичного як умови переживання, досвід спільної присутності глядача та об'єкта. По-друге, це активність естетичного об'єкта, його здатність створювати умови сприйняття (атмосферу) те, що стане основою естетичної маніпуляції. У цьому проявляється активність естетичного об'єкту, як незавершеність, оскільки його сприйняття глядачем може змінювати об'єкт, не змінюючи його фізично. По-третє, це ідея самостійної реальності естетичного об'єкта, яка представлена не лише як постмодерністська згода з присутністю інших реальностей, а й виникнення спільної реальності глядача та об'єкта. Саме ці три компоненти лягли в основу ключових понять естетики метамодерну: структури нової чуттєвості та метаксису.

Структура сприйняття — чуттєвість, емоція, настільки поширена і вкорінена у життя, що його слід вважати базовою структурою. Осягнути її можна лише через мистецтво. Структура чуттєвості (*sensibility*) постає як спроба вхопити момент народження ментального образу, який ще не переріс у дискурс. Цей концепт відбиває комплекс глибоких змін у житті людства, який фактично сформував новий сучасний світ. І як концентрована форма цього нового світу виступає сфера культури та мистецтва.

Головний елемент метамодерністської структури чуттєвості — ностальгія. Це переживання з приводу втраченого топосу (наприклад, батьківщини), минулого, невикористаного потенціалу чи непоміченої цінності минулої епохи виявляється у актуалізації проблеми ідентичності. Метамодернізм намагається повернутися до локальних, історичних, ідеологічних спільнот. Це своєрідна реакція покоління «зрізаного якоря», залученого до процесів глобальної мобільності. Це набуття ідентичності у просторі глобального міста, з його сконструйованою автентичністю, як продукт виробництва світів. «Ностальгія за автентичністю», яка виявилася у 2000-ї та 2010-х роках, отримала своє задоволення у комерційній технології виробництва автентичності. Управління переживанням стало основою нової системи експлуатації, заснованої на здатності людини до переживання.

Метамодернізм реалізується як структура «ностальгії», що постає не репродукцією, а реконструкцією колишнього досвіду людини. Це відбувається у вигляді конструювання автентичності навколишнього простору та ідентичності, як асоціації з певним досвідом, практиками, уподобаннями. Відкрита постмодерном багатозаровість реальності, одночасність практик, традицій складає своєрідну різноманітність ринку ідентичності. Сучасна людина усвідомлює своє перебування всередині цієї різноманітності між різними варіантами вибору. Це визначається як метамодерністський метаксис, що асоціюється із досвідом існування та свідомості. Буквально термін метатаксис (*μετάξυ*) перекладається як «між». Метаксис, як ключовий елемент розуміння метамодернізму, це не просто зависання між спадщиною модернізму та постмодернізму. Це усвідомлення різноманітності

реальностей в навколишньому світі, можливості змінювати, поєднувати та комбінувати їх.

Таким чином, сьогодні вже можна задумуватись про розробку концепції «художнього способу виробництва». Так, сучасна культура постає як особливий вид виробництва та споживання товарів, який заснований на здатності до естетичного сприйняття, відчуття. Р. Маркузе у роботі «Одномірна людина» відзначив експлуатацію здатності людини споживати товар як базову здатність в умовах розвиненого індустріального суспільства. Але постіндустріальне суспільство сформувало особливий спосіб споживання та більш витончену форму експлуатації людини. Це, по суті, вторгнення у простір ментальних образів та процеси їх конструювання. І якщо в кінці епохи індустріального суспільства виробництво товару збігалось з маркетинговою стратегією продажу не тільки речі, а й стилю життя, то на початку XXI століття бачимо виникнення «індустрії світів». Це створення матеріального оточення, яке стимулює певні асоціації, переживання, уявлення. Автентичність простору та ідентичність людини можуть створюватися як готовий костюм із усіма аксесуарами. Це схоже на виробництво ментальних образів не лише фізичного простору, а й всієї супутньої системи просторів: символічного, соціального, функціонального, комунікативного тощо.

БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович

кандидат технічних наук,

завідувач кафедри дизайну Університету «КРОК»,

учений секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України

<https://orcid.org/0000-0003-2911-7504>

ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ПРОЕКТНОЇ КУЛЬТУРИ У СФЕРІ ДИЗАЙНУ: ПРОБЛЕМИ, ВИКЛИКИ, ПЕРСПЕКТИВИ

В останні десятиліття стрімко відбувається розвиток інформаційних технологій, які змінюють звичне уявлення про процеси проектування в архітектурі та дизайні. З'являються новітні інструменти та програмне забезпечення, зростають апаратні можливості пристроїв обробки інформації, що дозволяє на якісно новому рівні виконувати ті завдання, які досі мали усталені впродовж багатьох років методи вирішення. Серед останніх тенденцій також — залучення штучного інтелекту (AI) до проектних процесів. Процес освоєння новітнього інструментарію триває досі, у тому числі у сфері дизайн-освіти, отже є потреба щодо розробки новітніх підходів до проектування.

Слід зазначити, що процес діджиталізації у сфері архітектури та дизайну розпочався у 80-х роках. У цей період з'являються наукові праці, присвячені дослідженню перспективам використання цифрових засобів у проектних процесах, переходу від традиційних графічних форм проектування до автоматизованих. Зокрема, автор відомої праці «Методи проектування» (1982) Дж. К. Джонс вбачає перспективу об'єднання різноманітних аспектів та стадій проектування у подальшому розвитку методів автоматизованого проектування з діалоговою взаємодією людини та ЕОМ.

У книгах, виданих на зорі розвитку комп'ютерних технологій, деякі автори на основі власного досвіду аналізують переваги та недоліки застосування комп'ютерної техніки у архітектурній практиці, підкреслюючи роль комп'ютерної візуалізації як результативного методу отримання зображень без значних зусиль. Щоправда, у той період комп'ютерна графіка оперувала ще такими простими методами відображення як «дротяна перспектива».

У більш пізніх роботах іноземних авторів дається оцінка комп'ютерному проектуванню, інструментам та процедурам САПР (систем автоматизованого проектування), зокрема в сфері архітектури. Таким методам проектування присвячена книга «Смерть рисунка: архітектура в епоху симуляції» Д. Р. Шеєра (2014), книга «Цифрова архітектура за межами комп'ютерів: фрагменти культурної історії комп'ютерного проектування» (2018) Р. Ботацці, стаття «Методи цифрового представлення: епізод алгоритмічного проектування», у якій автори Кастелу-Бранко Р., Каetano I., Лейтаo A. приходять до висновку, що архітекторів слід мотивувати оволодіти декількома методами комп'ютерного опису, щоб вони відчували себе підготовленими для вибору правильного інструменту для роботи в будь-якому завданні.

Серед сучасних робіт іноземних авторів, дотичних до проблематики дослідження, заслуговують великої уваги праці, присвячені порівнянню традиційних

та новітніх засобів проектування, впровадженню у проектний процес інформаційних технологій, нефотореалістичним методам візуалізації (NPR).

Так, у статті «Порівняння традиційних і цифрових технологій візуалізації в архітектурній освіті» (автори Ілдірим Т., Явуз А. О.) аналізуються та порівнюються системи на основі класичних і комп'ютерних технологій, які використовуються в архітектурному проектуванні та візуалізації. Було встановлено, що перехід від традиційних до цифрових технологій в освіті архітектурного проектування є обов'язковим, однак цей перехід займе деякий час. Схожа за тематикою є стаття «Роль комп'ютерного та рукотворного зображення в проектуванні та презентації в дизайн-освіті» (Ісламоглу О. С., Дегер К. О.), метою якої є вивчення двох різних методів реалізації та виявлення нових знахідок щодо дизайну інтер'єру та процесу презентації.

Низка нових іноземних публікацій присвячена впровадженню в проектний процес інформаційних технологій. Цікавою в даному контексті є робота «Методи візуалізації в архітектурній освіті з використанням віртуальних 3d-моделей і доповненої реальності в мобільних і соціальних мережах» (Фонсека Д., Вільяграса С., Марті Н., Редондо Е., Санчес А.), у якій автори порівняли дві методики навчання: традиційну генерацію планів та генерацію інтерактивних 3d-моделей з використанням новітніх інтерактивних систем. В роботі підкреслюється, що перехід до нових методів візуалізації є тенденцією, яка веде до кращого розуміння просторових співвідношень. У роботі Молоні Дж. «Переосмислення технології відеоігор: на шляху до міждисциплінарності дизайну середовища, інженерії та архітектури» автор адаптує технологію відеоігор для проектування в контексті архітектурно-дизайнерської освіти, розглядаються деякі аспекти гри, зокрема конкуренція, що можуть сформувати міждисциплінарне середовище проектування для інженерії та архітектури. Аналогічною є стаття «Інтеграція BIM та ігор для інтерактивної візуалізації архітектури в реальному часі» (Ян Вей, Калп К., Граф Р.), в якій представлені висновки щодо поточного застосування комп'ютерних ігор у дизайн-візуалізації та освіті, а також рішення щодо взаємодії між іграми та будівельними моделями для покращення архітектурної візуалізації та навчання.

Отже, процес цифровізації проектної культури у сфері дизайну, який розпочався у 80-х роках минулого століття, надуває усе більших обертів при повсюдному стрімкому розвитку інформаційних технологій. З аналізу джерел можна зробити висновок, що сучасна проектна графіка, яка акумулювала у собі прийоми як традиційних, так і новітніх засобів проектування, потребує дослідження і переосмислення щодо втілення новітніх підходів. Питання доцільності вибору засобів візуалізації результатів проектної діяльності вимагає постійного вивчення з позицій появи нових інструментів візуалізації та проектування.

Щодо перспектив діджиталізації проектної культури на даному етапі можна окреслити декілька тенденцій:

- Спрощення процесів побудови фотореалістичної 3d візуалізації, при зростанні якості її продукції як наслідку розвитку програмного забезпечення та апаратних можливостей пристроїв;
- Набуття поширення інтерактивних форм взаємодії користувача з моделлю, перехід від зображення у віртуальне середовище, розвиток мультимедійних засобів презентації;

- Залучення штучного інтелекту (AI) до проектних процесів та візуалізації їхніх продуктів;
- Розвиток нових цифрових форм професійної комунікації, збереження та передачі інформації. Перехід від креслення до комплексної інформаційної моделі проекту;
- Прагнення до посилення емоційного впливу на глядача (користувача), при збільшенні інформативності графічного повідомлення за рахунок застосування графічно формалізованих форм зображення. Розвиток проектної графіки як складової графічного дизайну.

ГОНЧАР Олексій Юрійович

магістр культурології, студент I курсу магістратури,
кафедри оперної підготовки та музичної режисури,
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0001-5353-0644>

НОВА ОПЕРНА РЕАЛЬНІСТЬ ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ ОСТАННІХ РОКІВ: ВИКЛИКИ, ІДЕЇ, ЗАСОБИ

Останні роки видались часом випробувань для оперних фестивалів та культурної індустрії загалом. Зіткнувшись з зовнішніми обставинами, вкрай актуальними стали шляхи для пошуків нових засобів функціонування, вироблення принципів мистецької діяльності цих інституцій, шляхів до трансформацій. Головним зовнішнім чинником стала пандемія 2020 року, яка значно вплинула на фестивальне життя. Через санітарні вимоги довелося або значно скорочувати програму та кількість глядачів, або й взагалі відмінити проведення фестивалю. Результатом цього стала практика відео-трансляцій, яка до того не мала настільки широкого розповсюдження у царині оперного мистецтва.

Задля демонстрації та розгляду мистецького життя оперних фестивалів останніх років звернемось до програм найбільш відомих з них, а саме Байройтського фестивалю, що є одним з найстаріших та заснований Р. Вагнером для виконання виключно власних творів, Зальцбурзького, історія якого розпочалась у першій треті ХХ століття та наразі є одним з найпрестижніших у світі академічної музики, й фестивалю Екс-ан-Прованс.

Виклики часу стали причиною відміни фестивалю у Байройті в 2020 році, адже у театрі ХІХ століття неможливим було забезпечення необхідних санітарних вимог. Натомість Зальцбурзький фестиваль, який того року святкував своє сторіччя, хоча й зі скороченою програмою заходів, все ж представив святкову програму з обмеженою кількістю глядачів. Фестиваль Екс-ан-Прованс провів показ низки вистав попередніх років, що відбувались за незначної кількості глядачів. Особливості санітарної політики в окремих країнах впливали й на наступний 2021 рік, коли певні обмеження все ще діяли у Зальцбурзі та Байройті, хоча вже не були такими суворими. Цей фестивальний сезон став особливо багатим на прем'єри для Екс-ан-Провансу, серед яких були й світові.

Чи не головною з них стало виконання опери «Невинність» (Innocence) фінської композиторки Кайї Сааріахо (Kaija Saariaho, 1952–2023). Твір був написаний у 2018 році і підіймає тему взаємовідносин у мультикультурних спільнотах, що вкрай актуально для сучасної Європи, де щороку зростає кількість мешканців неєвропейського походження, які є носіями різних культур та звичаїв. Автор, одночасно використовуючи кілька мов, палітру музичних засобів та стилів, створила партитуру, що в режисерській інтерпретації Саймона Стоуна (Simon Stone) має глибоко психологічний вимір, акцентує увагу на темі збройного насилля у навчальних закладах та його причин.

Якщо програма Зальцбургу наступних років містила в основному копродукції з оперними театрами Відня, Мюнхену та Дрездену, то 2022 для Байройту став роком

чергової постановки тетралогії «Перстень нібелунга», здійсненої молодим австрійським режисером Валентином Шварцем (Valentin Schwarz), втілення якої планувалось на 2020 рік, але було перенесене. Цей масштабний твір з широким колом проблематики інтерпретується режисером з огляду на питання сімейних взаємовідносин, протистояння та конфлікту, який виникає як наслідок глибоких протиріч, що породжені скоріше соціальними інститутами, щораз поглиблюється та призведе до катастрофи у фіналі.

Наступний 2023 фестивальний рік у вагнерівському театрі став знаковим з огляду на постановку «Парсіфалю», режисером якої виступив американський медіа-художник Джей Шейб (Jay Scheib), презентувавши постановку, де одним із художніх засобів, певно вперше у музичному театрі, стала доповнена реальність (augmented reality, AR). Це високотехнологічне вирішення вистави здійснювалось за допомогою спеціальних окулярів, якими було обладнано лиш невелику частину глядацьких місць. За допомогою них створювались об'ємні рухливі елементи, що доповнювали сценографію та мали поглиблювати враження від спектаклю, збагачуючи його виражальні можливості.

Висновки

Наведені вище факти свідчать про поступову стабілізацію фестивального життя в останні роки, відновлення звичних процесів оперної індустрії та їх доповнення новими темами й ідеями, що містяться у творах та режисерських інтерпретаціях сюжетів. Викликана зовнішніми умовами практика трансляцій постановок та навіть їх створення засобами відео-зв'язку стала звичним явищем на сьогодні. Політика щодо трансляцій різниця в залежності від інституції, авторських вимог та прав на виставу, але принаймні кілька постановок, в тому числі й прем'єрних, транслюються через власні платформи фестивалю або сервіси культурних медіа. Вкрай стрімкий розвиток цифрових технологій викликав їх проникнення у сферу мистецтва, де на сьогодні вони вже стали одним з елементів художнього вирішення вистав. Хоча це лише перші спроби, цілком вірогідно, що у програмах оперних фестивалів все частіше з'являтимуться подібні вистави.

ГОРБ Євген Сергійович

здобувач вищої освіти ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 Культурологія, Маріупольський державний університет, запрошений дослідник Французького Центру Досліджень в Гуманітарних і Соціальних Науках (CEFRES),
<https://orcid.org/0000-0002-9782-9194>

КОНЦЕПЦІЯ КУЛЬТУРИ АЛЕКСАНДРА БРЮКНЕРА

У вітчизняному науковому дискурсі Александер Брюкнер відомий, перш за все, як філолог-славіст, та й то відносно невеликому колу фахівців. Натомість, у Польщі та Німеччині вчений сприймається як один з провідних польсько-німецьких славістів, істориків культури, як дослідник, що був фундатором славістичних студій у Берлінському університеті у широкому їх розумінні. Пропонована публікація покликана ознайомити вітчизняну наукову спільноту з результатами теоретичного пошуку Александра Брюкнера у сфері науки про культуру, яка тоді знаходилася на самому початку своєї інституалізації.

Широко відомо, що А. Брюкнер залишив по собі величезний масив опублікованих праць, що торкалися різних аспектів міжкультурних взаємин слов'янської спільноти. Цей пласт наукових монографій, нарисів, статей налічує понад 1800 позицій, проте виокремити з усього цього розмаїття Брюкнера-теоретика надзвичайно складно, оскільки вчений не був прихильником широких теоретичних узагальнень і волів розробляти більш конкретну проблематику. Підкреслимо, що у бібліографії праць А. Брюкнера відсутні окремі, завершені дослідження, які б містили його авторських погляд на культуру, як теоретичний концепт. Проте ми можемо відзначити ряд публікацій вченого, які дозволяють у загальних рисах реконструювати концепцію культури Александра Брюкнера.

Схильність А. Брюкнера до широких теоретичних узагальнень простежується вже наприкінці життя вченого, коли він залишив професорську кафедру у Берліні — у другій половині 20-х рр. ХХ століття. За основу реконструкції культурологічних поглядів дослідника ми взяли його рецензії на праці польських та німецьких етнографів та славістів, що з'явилися на шпальтах часописів «*Slavia Occidentalis*» та «*Zeitschrift für Slavische Philologie*» протягом 1927-1928 рр.

Александер Брюкнер був прибічником міждисциплінарного підходу до вивчення культури слов'янських народів, оскільки сам дослідник володів енциклопедичними знаннями у цій сфері. Спеціалізуючись у порівняльному мовознавстві, Брюкнер серйозно займався також історією культури, літературознавством, етнографією, міфологією, джерелознавством, дипломатикою тощо.

Для культурознавчих студій А. Брюкнера було характерним обов'язкове врахування історичної та етнографічної перспективи — прояви культури розглядалися вченим у контексті того історичного періоду, про який йшла мова, на широкому тлі міжкультурних контактів європейських народів. Дослідник створював повну, панорамну картину культурного життя Європи з фокусом на слов'янство, як цілісну етнокультурну спільноту. Культуротворчість вчений розглядав як динамічний процес, заснований на взаємодії одних культур з іншими, часом, дуже

протилежними — тобто, вчений характеризував те, що сучасні дослідники називають культурним синтезом, проявом діалогу культур.

А. Брюкнера можна сміливо зараховувати до грона вчених, які заклали підвалини культурної географії. Берлінський славіст був послідовним прибічником підкреслення значення просторових (географічних) факторів у формуванні культури. Більше того, Брюкнер вважав ці фактори головними та вирішальними. Вчений розрізняв «вищу» та «нижчу» культури — тобто, культуру правлячих верств та народну культуру і саме ця остання цікавила його найбільше, не дивлячись на обмежене коло джерел її вивчення. Брюкнерівська реконструкція народної культури базувалася на фольклорі, традиційних звичаях, повсякденному житті. Досліджуючи культуру як цілісність Брюкнер завжди залишався вірним своєму професійному підходу як мовознавця. Мова для вченого була основною категорією культури та найбільш характерним її проявом. Саме завдяки діалектам, на думку славіста, можна говорити про регіональні культури.

Таким чином, Александер Брюкнер був одним з тих дослідників, які заклали підвалини багатоаспектного розуміння поняття «культура» та винесли на перший план необхідність руйнування штучних бар'єрів між окремими галузями науки задля створення цілісного уявлення про культуру, а не окремо з точки зору мовознавства, історії, фольклористики, етнографії тощо. Саме цей міждисциплінарний підхід до вивчення слов'янської культури Брюкнер поклав в основу досліджень кафедри славістики Берлінського університету, яку він очолював.

Список використаних джерел

1. Brücker, A. (1927). Trautmann R. i Vasmer M.: Grundriss der slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Berlin-Leipzig. 1925-1927. *Slavia Occidentalis*, VI, 395-404.
2. Brücker, A. (1928). Polnische ethnographische Werke. *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 3/4, 471-482.
3. Wiśtock, W. T. (1928). *Bibliografia prac Aleksandra Brücknera*. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

ДРОФАНЬ Любов Анатоліївна

кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник,
провідний науковий співробітник відділу культурних стратегій, ініціатив та технологій,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

<https://orcid.org/0000-0002-1990-1752>

НАТАША ЄГОРОВА І ЇЇ ЗУХВАЛІ ДИЗАЙНЕРСЬКІ

ЕКСПЕРИМЕНТИ: СВІТ ВІДКРИВАЄ САМОБУТНІСТЬ УКРАЇНИ

Мистецький простір ще від часів Марселя Дюшана нуртує карколомними і галасливими змінами в самому підході до явищ культури. Дизайн же взагалі дивує несподіваними зигзагами, оптичними ілюзіями, колажами та безліччю інших речей і переходить у нові мистецькі практики з натяком на гламурність. На означення експериментальних зусиль, у ході яких відкидаються традиційні матеріали і форми, у середовищі арткритиків зароджуються і відповідні терміни, авторство яких пов'язують з іменами Лоуренса Аллоуея, Пітера Рейнера Бенхема, Тео Кросбі, Тоні дель Ренціо, які мали ще й безпосередній стосунок до красного письменства. Але поєднання різних видів мистецтв — тема зовсім іншої розмови. Отож ідеться про відоме на сьогодні або ж таке, що вже є брендовим, — т.зв. сміттєве мистецтво, що звучить в обгортці іноземної мови як «треш-арт» або «джанк-арт» (trash art, junk art).

В Україні цей вид мистецтва нині набирає потужних обертів. На мистецьку арену виходять митці, які, за дотепним визначенням однієї арт критикеси Барбари Роуз, візуально демонструють рок. Відбувається трансформація матеріалів вторинної сировини в арт об'єкт, у трендову річ, яка вражає своєю незвичністю, новизною. Царство непотребу стає віртуозним виробом і вже претендує на статусну оцінку. Але чому претендує? Воно вже цілком завоювало окремішне і гідне місце на мистецькому олімпі.

Творчість Наташі Єгорової, яка відома у мистецькому світі як TASHA ORO, не потребує на сьогодні особливого рекламування. Навпаки — її мистецький доробок заслуговує на серйозне дослідження і наукову оцінку. Досьє: художниця, дизайнерка; учасниця міжнародних виставок DDW-2018 (Dutch Design Week в Ейндговені, Нідерланди), MDW-2019 та MDW-2022 (Milan Design Week у Мілані, Італія), виставки When Design Meets Art в галереї «Золотий Перетин» (лютий 2020 року, Київ, Україна), вернісажу Dimensions of Lines, Shapes and White у галереї Absynt (вересень 2022 року, Вінтертур, Швейцарія), виставки Tesori Ukraini в галереї YouNique (березень 2023 року, Лугано, Швейцарія).

Світ цікавиться Україною, яка і до сьогодні лишалася для багатьох terra incognita. І нам випав наразі унікальний шанс показати свою окремішність, самобутність. Що й робить мистецтво Наташі Єгорової, дизайнерки, яка виробила свій неповторний стиль, впізнаваний і затребуваний. Своїми роботами вона конструює нову Україну з потужною потенцією, що вибухає хвилею зацікавлення до нашої країни. Своєю творчістю вона відмикає брами майбутнього і пропонує власний конструкт. *Urcycling* як творчий метод або *Сміття — нафта майбутнього*. Таким є кредо мисткині, яка знаходить свій матеріал для творення на «блошиних» ринках, сміттярках та різного роду звалищах, вважаючи, що кожна викинена річ містить у собі потужний

заряд натхнення її творця. І цей заряд не може зникнути, він має бути не лише збережений, а й примножений у відродженні. Безцінними є час, інтелектуальні зусилля і талант — забуті і знехтувані задля наступних придбань, яким не має кінця. Надважливою темою для Наташі завжди була і лишається екологія, те, що для багатьох звучить надто абстрактно. Проте її по-справжньому хвилюють: етичне споживання, безпечна утилізація відходів, вторинна переробка, раціональне використання ресурсів. Вражає, коли ще вчора об'єкт бажань і придбання — на завтра поповнює сміття, під яким задихається наша планета. І от вторинна сировина — металеві та гумові деталі радянського автопрому, фрагменти механізмів та побутових приладів, вінтажні кришталі і порцеляна, відходи меблевого виробництва, вживані коробки з гофрокартону — перетворюється в руках креативної художниці на арт-об'єкти для інтер'єру, панно й скульптури, модні аксесуари, декори й прикраси, які буквально розкупувають на світовому ринку. «Мені подобається створювати гармонійне з поламаного, повертати красу відкинутим предметам, наповнювати новими сенсами уламки цивілізації, збираючи з них нове ціле.» І це зізнання Наташі Єгорової дає ключ до розуміння кожної речі як авторської ручної роботи, що має унікальний статус. Художниця бере до уваги виклики модернізму і зазначає, що об'єктом її інтересу та досліджень незмінно залишається монументальне мистецтво радянської доби. Цілком унікальне явище (адже розвивалося в СРСР як відгук на модерністські впливи в умовах „залізної завіси“), і заслуговує на збереження та глибоке переосмислення. Наприклад, серія панно MONUMENTAL — це персональний оммаж найкращим зразкам радянського монументального мистецтва, а також висловлювання на підтримку громадського руху #SaveKyivModernism, — зазначає мисткиня.

У роботах авторства TASHI ORO відчутна історія України, навіть її містичне підґрунтя — архаїчні пласти народного мистецтва, мотив мотанки, експерименти супрематизму і конструктивізму, трагічні сторінки Розстріляного Відродження. Тобто все те, що ніби живить її із середини, що виявляється на клітинному рівні невербально, як генетичний код, переданий пращурами, а у ближчі часи її дідусем-письменником Валентином Лагодою. І вже Наташа стає своєрідним транслятором, що передає і матеріалізує певну інформацію у нові 20-ті на іншому рівні, на рівні ідей, на новій історичній спіралі. Іноді сама текстура сміття, фрагмент деталі вибухають несподіваною ідеєю, і довершеність форми викиненої речі стає елементом браслету. І в цій прикрасі хтось із захватом вихоплює з глибин притлумленої пам'яті краник від води або ебонітову ручку від ретро-плити. Такі впізнавані деталі не применшують значення прикраси. Більше того — емоційний сплеск, пов'язаний зі спогадом, привносить у мистецький виріб усвідомлення цінності людського розуму, який довів до логічного завершення проектування, моделювання, макет винаходу. Нове, часом навіть відсторонене поєднання звичних для ока деталей, частинок, предметів вивільняє мистецтво Наташі Єгорової з кайданів шаблонного мислення, народжує нові сенси, що містять відгомін вітчизняної історії і водночас конструюють модерну Україну, яку спрагло пізнають у глобалізованому світі.



1. Функціональні upcycled-скульптури "Гуцульське весілля" із серії Suprematic Objects.



2. Функціональні upcycled-скульптури "Гуцульське весілля" із серії Suprematic Objects.



3. Ursycled-браслети з колекції Afro-Ukro.



4. Диптих ursycled-панно із серії "Кахлі".



5. Upcycled-об'єкти із серії Suprematic Objects.



6. Upcycled-панно із серії Monumental.



25 вподобань

shmakova мои друзья – странные бойцовые рыбы. вот например, мой старинный друг (и автор моего блонда на air touch) – @andrew.kuzmin.hair, суший гений. вот наша съемка, где я стилист, он отвечает за волосы, невероятные апсайкл украшения – @tasha_oro (Наташ, это вау), одежда – @elenaburenina. proud of

Переглянути всі коментарі (4)

tetushkaau @shmakova фух, хоть кто-то кроме меня, знает слова этой песни! 🤔
И оооочень красиво!



7. Upcycled-прикраси з колекції Afro-Ukro.

ДУБРОВІНА Ірина Володимирівна

кандидат педагогічних наук, доцент, науковий співробітник

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського

<https://orcid.org/0000-0002-6676-4789>

ВОКАЛЬНІ ТВОРИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА НА СЛОВА ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ ЯК ЗРАЗОК ГРОМАДЯНСЬКОЇ ЛІРИКИ

Ім'я Олександра Олеся (справжнє прізвище *Кандиба*) — поета, драматурга, письменника, громадського діяча стає повертається до сучасних українців завдяки історичній правді та науковим розвідкам архівних джерел (НБУВ, Ф.15, близько 3 тис. од.), Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, чисельним науковим розвідкам з вивчення його творчої спадщини.

Українська література початку ХХ ст. отримала у свій час видатного митця, патріота, який палко любив свою Батьківщину. Музичні образи, символи мистецтва, які були характерні для періоду символізму проникли у поетичні твори митця, створити синкретичний сплав неповторної національної самобутності. У творах поета звучить уявно-поетична кобза, арфа, грають кобзарі, лунає мелодія, пісня, переливаються акорди тощо.

Роль музики в житті Олеся, вплив мистецтва на його творчість обгрунтована дослідниками (І. Лисун, Г. Приходько, Р. Радішевський, В. Макарова, Л. Макарова, І. Немченко, О. Таран, Г. Петров та ін.) як домінуюча риса особистості, що бере початок ще з дитинства та юності. Захоплення народною піснею та фольклором, театром передалося йому від родини з самого дитинства.

Поезію митця визначає унікальна музичність інтерпретації словотворчості, що потребує у майбутньому подальших розвідок. Адже цей феномен наближає його до музичності Т. Шевченка, обидва вони є народними співцями.

Громадянська лірика поета близька народнопісенним традиціям за формою, добірною лексикою та грацією ритмобудови. Глибоко патріотичні мотиви, щирість висловлювання, емпатія простого громадянина забезпечили надзвичайну популярність поезії, її поширеність у суспільстві.

Оцінка творчості О. Олеся як поета-громадянина набуває особливих рис: проникнення у громадянські мотиви, що звучать як ніколи актуально сьогодні в умовах російсько-української війни [1, с. 583]. Ліричність, тонкий психологізм, відчуття палітри дійсності переплітаються з імпресіоністичними емоціями та переживаннями певних символів і натяків, де все має своє значення. Поезія О. Олеся справляла враження на сучасників своєю свіжістю, ліричністю, безпосередністю. Адже їй притаманні поетичне сприйняття світу, чутливість, ліризм, але разом з тим в його поезіях звучать громадянські мотиви служіння народу, боротьба за свободу слова та незалежність, тема безпам'ятства [8, с. 133]. Поет-патріот відчував особистісну потребу висловлювати власну позицію обурення та гніву проти подій 1905 — 1907 рр. Писати виключно українською мовою Олесь вирішив під впливом свого друга-поета та патріота Івана Липи.

Поетична творчість Олександра Олеся мала визнання та була високо оцінена українськими музикантами ще за життя поета. Серед них вагоме місце займає

музична творчість Миколи Лисенка. Що ж так захопило набагато старшого сучасника у віршованих рядках молодого поета окрім безперечної внутрішньої музичності віршів? Можна припустити, що між митцями існувала спорідненість, вона спліталася як мозаїка із багатьох складових, однією із яких була україноцентрична спрямованість усвідомлення справедливості та честі, моралі та відданості рідній землі, її народнописенності, фольклору, культури. Це говорить про дружні зв'язки молодого поета та видатного композитора. Теж саме він пише про свою душу: «Моя доля нагадує долю кращих співців» [9, с. 10]. У листі до дружини Віри поет пише, що якщо був би композитором, то зміг би висловити слова у музиці, що «шумить у його душі» [1, с. 15]. Відомо, що з дитинства ці видатні митці увібрали та високо цінували любов до народної пісні, легенди, історичної думи та народного фольклору.

Доля звела Олександра з М. Лисенком 30 серпня 1903 року у Полтаві на відкритті пам'ятника Івану Коляревському. Завдяки цьому поет потрапляє у середовище тих митців, чиє україноцентричне становлення відбувалося безпосередньо під впливом Миколи Віталійовича та гостей клубу: Олени Пчілки та Лесі Українки, М. Коцюбинського, М. Заньковецької, В. Самійленка, В. Винниченка, М. Вороного, Ю. Сірого та ін. Відомо, що на цій зустрічі поет читає свої вірші загалу і знаходить схвальний відгук учасників заходу.

Олеся ж захоплювала любов Лисенка до Кобзаря, народної пісні, зацікавленість історичними процесами в Україні, активна позиція громадянина. Цікавий факт із життя обох митців — літній відпочинок на берегах мальовничої Сули у своїх рідних та знайомих.

Відомо, що обидва митці зазнавали переслідування влади. У 1907 році М. Лисенко був заарештований за активну концертну діяльність, організацію оперних вистав на користь політ'язнів, бідних учнів, студентів. Теми громадянської лірики, сміливість та трагізм ліричного героя споріднюють та дають натхнення митцю для створення композиції «Гроза пройшла» на слова Олеся.

В. Кривусів-Борецький у праці «Батько української музики — Микола Лисенко» згадує, що «у 1908 році у Києві було відкрито Український клуб або «Українське громадянське зібрання». Активну участь у діяльності клубу брав О. Олесь. У клубі було три комісії: артистична, літературознавча і господарська. Відповідно встановився і певний розпорядок: літературні зустрічі, танцювальні вечори, концерти. У клубі влаштовувалися свята пам'яті Т. Шевченка, читання лекцій і рефератів. На його сцені виступали актори драматичного театру «Соловцов», музиканти симфонічного та оперного оркестрів.

Імперську владу дратувало багато громадських ініціатив, започаткованих М. Лисенком. Але «Український Клуб» серед них займає особливе місце. Як зазначає Р. Скорульська, «останньою краплею в чаші терпіння царського уряду стає заснований Лисенком у 1908 році Київський Український Клуб, при якому утворюється «Центральний комітет у справі відзначення 50-річного ювілею смерті Т.Г. Шевченка. Головою його обрано М. Лисенка» [11, с.21]. Клуб набув настільки величезної популярності серед української громадськості міста, що у жовтні 1912 року діячів Українського клубу було звинувачено у пропаганді заборонених видань (зокрема газети «Свобода» з американської діаспори), і клуб було закрито» [5, с.162].

Серед іншого у клубі виконувалися твори композитора, ставилися драматичні етюди Олеся. Із захопленням та повагою актриса Олена Журлива пригадує

атмосферу, яка панувала у ньому: «ми, студентська молодь, співали пісень під акомпанемент Миколи Віталійовича, декламували вірші, танцювали та слухали із захопленням цікаві різні доповіді та реферати, які робили старші за нас люди» [12, с.7]. Активний та творчий Олександр у клубі докладно познайомився з творчістю видатного композитора. А той, у свою чергу — з роботами поета.

Величезні масштаби творчої діяльності Лисенка згодом не дозволили тоталітарній владі викреслити його з української історії. Як і постать Шевченка, так і фігуру композитора намагалися «прив'язати» до прокомуністичного суспільного руху. А Олеся — як емігранта — або взагалі замовчували, або намагалися зліпити з нього образ «ворога народу». Прикметно, що одне з подібних намагань знаходиться на сторінках книги про Лисенка видання початку 1950-х років: «на обрії української літератури впливали націоналісти Олесь та Винниченко, що своїми занепадницькими, антинародними творами сіяли песимізм і безпорадність, невіру в справу революції і творчі сили пролетаріату» — такою була офіційна оцінка статусу поета у пізньосталінські часи [1, с. 207].

Музика широко відомого варіанту пісні на слова О. Олеся «Сміються, плачуть солов'ї» довгий час вважалася народною, але було з'ясовано, що її автор М. Лисенко. 24 жовтня 1912 року композитора не стало. Романс «Айстри» на слова Олеся є одним із найкращих романсів М. Лисенка, олесезнавці вважають його автобіографічним. Багато хто з поетів присвятив М. Лисенку свої твори, але на громадській панахиді по композитору, за свідченням сина композитора Остапа Лисенка виконувався драматичний етюд «Злотна нитка» на слова О.Олеся. «Умер — співець, але душа його пісня!», — так писав поет про Миколу Лисенка.

На вірші О. Олеся Миколою Лисенком також було написано ще дует для двох сопрано в супроводі фортепіано (1905?; 1906); «Літній вечір» для тенора, флейти та фортепіано (1907, Київ), не закінчено; «Любов» (Серенада) для високого голосу в супроводі фортепіано (1906–1908, знайдено М. Фісуном, Полтава); «На сірій скелі мак цвіте» для високого голосу в супроводі фортепіано (1906); революційний хор «Три менти». 1908 року було написано романси «На сірій скелі мак цвіте», «Порвалися струни». Пісню «Осіню віє» для середнього голосу в супроводі фортепіано (1906) присвячено, на думку Р. Скорульської І. Андріанопольській. На жаль, жодний із цих вокальних творів не було вміщено у 10-томне видання творів Лисенка, і це показник того, що влада боялася розповсюдження творів Олеся, він продовжував знаходитися у глибокому забутті та поза колом широкого визнання української інтелігенції. І тому так важливо продовжувати досліджувати його творчість сьогодні.

Список використаних джерел

1. Архімович Л., Гордійчук М. М.В. Лисенко. Життя і творчість. К.:«Мистецтво», 1952. С. 207.
2. Василенко З.І. Фольклористична діяльність М. Лисенка. К. : «Наукова думка», 1972. 186 с.
3. Єфремов С. Історія українського письменства. К., 1995. 685 с.
4. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. Львів: «Тріада плюс», 2009. С.62–78.
5. Лисенко О. Спогади про батька / літ. виклад Б. Хандроса; передм. М.Т. Рильського. 5-те вид. К.: Муз. Україна, 1991. 368 с.

6. Микола Віталійович Лисенко. Життєпис. Каталог музичних творів. Науково-теоретичних та фольклористичних праць. Серія «Викладачеві-музиканту», Вип. 2. К., 2004. 52 с.
7. Микола Лисенко та українська композиторська школа: до 160- річчя від дня народження М.В.Лисенка. збірник наук. праць. / упоряд. і авт. передм. О. В. Шевчук. / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Ред.: Г. А. Скрипник (головний редактор) та ін. К., 2004. 248 с.
8. Немченко І.С. Мотиви громадянської лірики Олександра Олеся. Олександр Олесь. Творча спадщина і сучасність. Збірник наукових праць. Суми: Видавництво «Козацький вал», 1999. 133–138.
9. Олесь Олександр. Твори: у 2 т. Книга, 1990. Т. 1.
10. Приходько Г. Поезія О. Олеся у вокальній музиці українських композиторів. Творча спадщина і сучасність. Збірник наукових праць. Суми: Видавництво «Козацький вал», 1999. С. 275 — 287.
11. Скорульська Р. З когорти героїв людського духу. Українське музикознавство. Вип. 27. Київ, 1992. С. 17 — 29.
12. У Києві і Сумах. Спогади поетеси Олени Журливої. *Панорама Сумщини*. 2 грудня, 1993. С.7.

ЗЕЛЕНЦОВА Віра Юріївна

магістр,

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

<https://orcid.org/0009-0009-4181-3968>

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЕМІЛЯ МЛИНАРСЬКОГО У МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА ЄВРОПИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Обрана наукова проблематика теми є актуальною у зв'язку зі зверненням до творчості одного з малодосліджених у музичній науці України митців, творчість яких є вельми знаковою в європейській музичній культурі першої половини ХХ століття. Йдеться про польського композитора, скрипаля, диригента, педагога та культуртрегера Еміля Шимона Млинарського / *Emil Młynarski* (1870 — 1935), життєтворчість якого тісно пов'язана з Україною. За чотири роки перебування в Одесі (1894 — 1898) Е. Млинарський завоював славу одного з провідних викладачів скрипкової гри. Окрім того, вдалось віднайти фактологічні дані, що митець виступав із гастрольями у якості диригента (і, навіть, соліста-скрипаля) у Львові, Києві та Одесі. В українській музичній науці дотепер відсутні спеціальні дослідження, присвячені життєтворчості Е. Млинарського. Таким чином, актуальність теми праці зумовлена необхідністю дослідження постаті видатного митця ХХ століття Е. Млинарського в аспекті міжкультурної комунікації європейського скрипкового виконавства першої половини ХХ століття.

Мета дослідження — охарактеризувати творчу постать Е. Млинарського в аспекті міжкультурної комунікації скрипкового виконавства Європи першої половини ХХ століття.

Окреслимо стисло основні грані творчої діяльності Е. Млинарського (диригента, композитора, соліста-виконавця, викладача, науковця та культурно-громадського діяча) як митця універсального типу.

Як диригент Е. Млинарський протягом життя працював у різних країнах Європи та США. Під орудою Е. Млинарського-диригента були виконані десятки опер, зокрема, митець диригував Оперним оркестром Варшави, дав серію концертів із Лондонським симфонічним оркестром у багатьох британських містах (1907). У період 1910 — 1916 рр. Е. Млинарський був диригентом Шотландського хорової та оркестрової спілок у Глазго, паралельно втілюючи проєкт із серії концертів британської та слов'янської музики. У 1920-х рр. у Відні та Празі диригував твори С. Монюшка, виступав із симфонічними концертами в Парижі, Единбурзі, Глазго, Загребі, Бухаресті та Копенгагені. З 1929 р. у США (Філадельфія) митець очолював міський театр опери (*Opera Philadelphia*), був диригентом симфонічного оркестру, автором постановки опер та організатором ряду симфонічних концертів у Нью-Йорку та Вашингтоні. Загалом, плідна діяльність Е. Млинарського-диригента у різні періоди життєтворчості засвідчена виступами у понад 50 міст по всьому світу.

Е. Млинарський-композитор — автор творів для різних інструментів та ансамблевих складів (16 опусів). Варто звернути увагу, у контексті дослідження

міжкультурних комунікацій, на той факт, що саме в Україні, в Одесі (1897) був створений видатний твір Е. Млинарського-композитора — Концерт для скрипки з оркестром *op. 11 № 1*, який здобув високу відзнаку на композиторському конкурсі Я. Падеревського у Лейпцигу. Адресатом присвяти Концерту («*cher maître et ami*») — «дорогому майстру і другу») і його першим виконавцем став учитель Е. Млинарського — Леопольд Ауер / *Leopold Auer* (Австро-Угорська Імперія) — всесвітньо відомий угорський скрипаль єврейського походження, який стояв у витоків створення Петербурзької консерваторії, виховав понад 300 скрипалів світового масштабу і по праву вважається засновником російської скрипкової школи. Прикметно, що Л. Ауер з 1918 року викладав в інституті музичного мистецтва у Нью-Йорку та Інституті Кертіса у Філадельфії (де згодом, у 1929 р., обійме посаду декана кафедри оркестру та опери Е. Млинарський).

Е. Млинарський як виконавець-скрипаль після закінчення Санкт-Петербурзької консерваторії (1879 — 1889) одразу був запрошений у престижний струнний квартет ІРМТ Леопольда Ауера у Санкт-Петербурзі (обійняв посаду другого скрипаля), а також був прийнятий до симфонічного оркестру (у якості концертмейстера оркестру). Однак митець відмовився від обох функцій заради продовження сольної кар'єри, яка засвідчена виступами в багатьох містах Європи (Київ, Одеса, Львів, Мінськ, Гродно, Каунас, Вільнюс, Варшава, Берлін, Лейпциг, Магдебург, Санкт-Петербург, Ганновер, Маннгейм, Аугсбург і Лондон). На самому початку ХХ століття Е. Млинарський став володарем скрипки Страдіварі («Гулд»), яка була створена у 1693 році; одним із перших її володарів був видатний французький скрипаль, композитор і педагог Чарльз Данкла / *Charles Dancla*. Скрипка в подальшому отримала свою назву від імені Джорджа Гулда, який передав інструмент *The Metropolitan Museum Of Art* (у 1955 році).

Значну увагу Е. Млинарський приділяв викладанню й у доволі короткий термін став одним із провідних викладачів скрипкової гри, розпочавши свою діяльність як педагог саме в Україні (Одеса). Як наслідок, митець виховав плеяду високопрофесійних скрипалів, внесок яких став значущим для розвитку скрипкового мистецтва ХХ століття у світі, та, зокрема, в Україні. Маємо на увазі, передусім, таких видатних скрипалів, як П. Коханський (Каган), П. Столярський, Я. Магазинер, Н. Скоморовський, які безпосередньо заклали підвалини української скрипкової школи (майбутні викладачі Київської консерваторії). З 1919 р. Е. Млинарський працював у Варшавській консерваторії (*Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina*) як викладач диригування, камерного ансамблю та симфонічного оркестру. Серед видатних учнів і послідовників митця, роль яких важко переоцінити для розвитку музичної культури Польщі у ХХ столітті, можемо вказати на постаті П. Клецки (*Paweł Klecki*), К. Вилкомирського (*Kazimierz Witkomirski*), Ф. Рибицького (*Feliks Rybicki*), Х. Варса (*Henryk Wars*) та Ф. Кульчицького (*Faustyn Kulczycki*).

Творчу постать Е. Млинарського можна розглядати і як дослідника-науковця, якому належить авторство низки статей в польській музичній періодиці та спогадів про П. Сарасате та Е. Ізаї.

Врешті, як культурно-громадський діяч Е. Млинарський здійснив вагомий внесок у розвиток музичної культури тогочасної Польщі, зокрема: став організатором першого фестивалю польської музики в Парижі (1901); безпосередньо брав участь у пошуку коштів на реставрацію та відкриття Варшавської філармонії; був головою польської композиторської асоціації; обіймав посаду директора та професора

інституту музики у Варшаві (*Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina*). Митець сприяв популяризації національної оперної спадщини (як редактор опер «Галька» та «Страшний двір» С. Монюшка) та польської музичної культури в Європі та США, в тому числі диригентів, які, зважаючи на політичні обставини, не були вельми вшановані на батьківщині. У 1932 р. митець здобув музичну премію року Варшави за творчі досягнення.

Висновки.

З огляду на характеристику творчої постаті Еміля Млинарського, можемо констатувати мультикультурний універсальний сенс його діяльності. Творчий шлях та спадщина Еміля Шимона Млинарського як виконавця, диригента, педагога, композитора і культуртрегера мали величезний вплив на становлення професійної скрипкової школи безпосередньо на теренах України, ба більше — на розвиток музичної культури Європи першої половини ХХ століття у контексті міжкультурної комунікації скрипкового виконавства.

ІВАНЮШЕНКО Ганна Іванівна

аспірантка другого року навчання

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

<https://orcid.org/0009-0005-6423-5452>

ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОЇ ТА ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОРКЕСТРУ БАРОКОВОЇ КАПЕЛИ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМ. М. В. ЛИСЕНКА)

Актуальність проблеми. Занурення у пласти художньої творчості сконденсовано відбувається двома шляхами — адаптацією давніх пластів художньо-виконавської творчості до сучасних уявлень про сам процес виконавства. З іншого боку, упродовж ХХ століття потужно сформувався автентичний напрям художньо-виконавської творчості та наукового осмислення як спроба відтворити світ авторського задуму у зовнішніх контурах та з урахуванням художньо-стильових принципів часу створення твору. Увага до діяльності Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка як явища в сучасній українській культурі у напрямку автентичного виконавства та просвітницької діяльності складає актуальність теми дослідження.

Мета — полягає у спробі окреслити основні компоненти діяльності Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка як спільноти митців-одномумців, які впроваджують основні принципи історично інформованого виконавства на перехресті західноєвропейської та української культур.

Серед завдань наголосімо на таких: дослідити історичні та жанрові особливості програм колективу; окреслити особливості впливу історично інформованого виконавства на художні смаки; охарактеризувати комунікативні механізми впливу діяльності колективу на формування сучасного виконавського, просвітницького та наукового дискурсів.

Оркестр барокової капели ЛНМА ім. М. Лисенка було створено за ініціативи директора та засновника Фестивалю давньої музики у Львові, доцента Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Романа Стельмашука та старшого викладача Академії Ганни Іванюшенко у 2014 році. Основною метою діяльності стала популяризація ідей історично інформованого виконавства серед студентів-інструменталістів, формування їхніх професійних навиків у сфері інтерпретації інструментальної музики XVII–XVIII ст. Розуміючи всю важливість теоретично-практичної підготовки Роман Стельмашук та Ганна Іванюшенко організували роботу оркестру таким чином, щоб процес підготовки концертних програм відбувався під мистецьким керівництвом європейських виконавців, котрі спеціалізувались на

інтерпретації давньої музики та брали участь в концертах Фестивалю Давньої музики у Львові.

Перший концерт оркестру, що відбувся 1 грудня 2014 року у Великому залі ЛНМА, став результатом тижневого майстер класу барокового скрипаля з Німеччини Олександра Пільчена. Майстер класи Олександр Пільчен проводив також упродовж 2015 та 2016 років. У 2015 році оркестр співпрацював із бароковим скрипалем Радославом Камеґняжем (Польща). Багаторічна співпраця поєднує оркестр та відомого польського диригента та органіста Марека Топоровського. Концерти під його батудою відбулися у 2015 та 2016 рр.

Протягом 2016–2019 рр. учасники оркестру знайомились із особливостями інтерпретації давніх музичних пластів, порушувалися питання трактатів та інших джерельних матеріалів, які сприяли формуванню уявлень про сам процес виконання давньої музики під керівництвом Назара Кожухаря (барокова скрипка), Браяна Френкліна (віола да гамба, Швейцарія), Алексіса Коссенка (барокова флейта, Франція), Тетяни Польш-Луценко (спів, Швейцарія), ансамблю давньої музики *Musica Fiorita* під керівництвом Данієли Дольчі (клавесин, Швейцарія), Іллі Короля (барокова скрипка, Австрія), Богдана Шведа (диригент, Швейцарія), Тараса Демчишина (диригент, кларнетист, Україна-Японія) та Асамі Такеучі (скрипка, Японія).

Від 2015 року Оркестр барокової капели стає активним учасником Фестивалю давньої музики у Львові. На відкритті XIII фестивалю у виконанні оркестру та хору барокової капели ЛНМА (керівник Людмила Капустіна) прозвучала ораторія Йогана Готліба Грауна «Смерть Христа» під батудою Марека Топоровського. Для реалізації цієї імпрези було вивчено стильовий образ композитора, колектив намагався досягти історично відповідного виконання, використовуючи виконавські прийоми, що відповідають вимогам історично-інформованого виконавства у зверненні до першодруків ораторії та застосуванні на практиці знань, отриманих з трактатів Леопольда Моцарта (1719–1787) та Йоганна Йоахіма Кванца (1697–1773).

На цьому ж фестивалі під керівництвом Олександра Пільчена відбулося прем'єрне концертне виконання окремих номерів опери Юзефа Ельснера «Амазонки». Було вивчено наукові та популярні джерела задля успішності поставленого завдання та залучено консультанта-науковця Ангеліку Мотс — викладача у *Schola Cantorum Basiliensis* (Базель), яка також працює в Інституті музикознавства університету Базеля та Університеті мистецтв у Бремені. Упродовж останніх років її дослідження фокусуються на теорії та нотатції барокової і ранньокласичної музики. Завдяки цьому дослідницькому проєкту Львів вперше познайомився з творчістю митця. Йозеф Ельснер — польський композитор німецького походження, вчитель Фридерика Шопена. Упродовж 1792–1799 рр. мешкав у Львові. Сам тут розпочалася його співпраця з Войцехом Богуславським, польським театральним діячем та драматургом. Завдяки творчій їхній співпраці до сьогодні збереглася лише одна опера — «Амазонки або Гермінія». Ця опера є надзвичайно цінним свідченням про розвиток культурного життя та смаки львівської публіки кінця XVIII ст. Складність реалізації проєкту полягала не лише у роботі із рукописним текстом, а й у синтезі музичного і режисерського втілень, де було поєднано сучасну сценографію, покладену на автентику виконавського втілення.

У рамках XIV фестивалю оркестр представив програму з творів Георга Муффата, Чарльза Авісона, Еварісто Феліче Даль Абако та Йогана Пецца. Концерт

став своєрідною репрезентацією європейських композиторських шкіл XVII ст., зокрема композиторів, котрі менш відомі широкому загалу. Варто відзначити що всі ці твори прозвучали у Львові вперше.

Оркестр та хор барокової капели під батудою Богдана Шведа відкрили XV фестиваль виконанням семи кантат Дітріха Букстехуде *Membra Jesu Nostri*. Ці кантати є зразком Високого Бароко і досить складними для виконання. Складність інтерпретації творів Букстехуде полягає не лише у технічних викликах, а й у надзвичайно важливій ролі тексту, що фактично диктує певні особливості інтерпретації не лише для співаків, а й для музикантів-інструменталістів.

У квітні-червні 2023 року в рамках співпраці Львівської національної філармонії ім. М. М. Скорика, проекту «Україна. Музи не мовчать», ЛНМА ім. М. В. Лисенка та FAMD (Фонд академії давньої музики в Польщі, Щецин) відбулась серія майстер класів за участі оркестру барокової капели, які провели Павел Осуховський (диригент, Польща), Уршуля Ставіцька (клавесин, Польща) та Гертруд Озе (барокова віолончель, Німеччина). Результат цієї співпраці оркестр представив на сцені львівської філармонії на концерті-анонсі ювілейного XX Фестивалю давньої музики у Львові «Музичні мости. Музи не мовчать». Ці проекти сприяли підвищенню рівня розуміння основних аспектів виконавської майстерності у царині історично інформованого виконавства та поглибив співпрацю між Україною та європейськими осередками з вивчення та популяризації давньої музики

Загалом упродовж дев'яти років свого існування оркестр здійснив ряд прем'єрних виконань. Це ораторія Йогана Готліба Грауна «Смерть Христа», фрагменти опери Юзефа Ельснера «Амазонки», *Stabat Mater* Джованні Батіста Бонончіні, *Stabat Mater* Емануеля д'Асторги, програма «Швейцарське бароко» з творів Йогана Глетле, сюїта для віоли да гамба та оркестру Георга Філіпа Телемана та ін. В рамках II міжнародного фестивалю LvivMozArt оркестр та хор барокової капели стали учасниками прем'єри театральної постановки опери «Алкід» Дмитра Бортнянського (диригент Оксана Линів).

Варто відзначити ряд викликів, з якими стикається оркестр у своїй роботі. Велике значення у практиці історично інформованого виконавства має наявність копій інструментів відповідної епохи, адже саме вони дозволяють максимально наблизитись до вірної інтерпретації. Враховуючи, що учасниками оркестру є студенти музичної академії, які вивчають академічну манеру гри на сучасних інструментах довелося піти на певний компроміс. Поки що ми відмовились від ідеї грати у строї 415 та від жильних струн, на жаль оркестр недостатньо укомплектовано бароковими смичками. Ці фактори значно ускладнюють роботу оркестру, адже саме жильні струни та барокові смички у значній мірі допомагають досягти історично відповідної манери звуковидобування, артикуляції та фразування природнім шляхом.

Пристаюватись до цієї манери гри на сучасних інструментах — шлях довгий і не завжди ефективний. Частково компенсувати відсутність відповідного інструментарію оркестр намагається усвідомленим підходом до виконавства, що включає в себе знайомство із трактатами XVII–XVIII ст., перегляд відео за участі барокових колективів, аналіз музичного тексту, активна робота студентів над штрихами, артикуляцією, фразуванням, динамікою. Постійне залучення студентів до такої аналітичної роботи дає з одного боку можливість говорити про більш усвідомлений, якісний підхід до виконавства, адже специфіка гри в бароковому

оркестрі полягає в тому, що це фактично колектив солістів-ансамблів. З другого боку це сприяє поглибленню теоретично практичних знань з інтерпретації інструментальної музики XVII–XVIII ст. та дає надію на те, що по закінченню академії студенти можливо продовжать свою освіту в цьому напрямку що дасть можливість подальшого розвитку ідей історично інформованого виконавства в Україні.

Серед колишніх учасників оркестру барокової капели що не лише продовжують поглиблювати свої знання у сфері барокового виконавства та є активними учасниками концертних програм присвячених музиці цього періоду, але і самі передають свої знання своїм молодшим колегам варто відзначити Лесю Дерменжі, Христину Котовські, Мирину Мишак, Едуарда Погарецького, Даніеля Ясницького та Сергія Гаврилюка. Сергій Гаврилюк у 2022 році пройшов стажування у Мідорі Гото (скрипка, барокова скрипка, Німеччина), а в листопаді 2023 року сам буде консультувати студентів на Ваш-академії у Дніпровській музичній академії.

Розглядаючи історію створення, особливості розвитку колективу та концертні програми оркестру барокової капели ЛНМА можемо стверджувати що саме участь у концертах Фестивалю давньої музики у Львові дала можливість оркестру набути артистичного досвіду. Фестиваль із його високим рівнем концертів та майстер класами став своєрідною творчою лабораторією, що сприяла професійному росту оркестру, розвитку його від невеличкої групи студентів-ентузіастів до творчого колективу-учасника численних міжнародних фестивалів та мистецьких подій м. Львова.

Популяризація історично інформованого виконавства (Historically Informed Performance, HIP) є важливим аспектом в збереженні та відтворенні музичної спадщини попередніх епох. Одним із прикладів вдалої творчої та просвітницької діяльності оркестру, який присвятив свою діяльність виконанню давньої музики та популяризації HIP, є Оркестр барокової капели ЛНМА.

Висновки. Оркестр барокової капели Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка — це колектив, що спеціалізується на виконанні музики бароко. Їхня діяльність орієнтована на те, щоб відтворювати музику максимально наближено до того, як це робили у минулому, враховуючи історичні техніки інтерпретації, історично-стильову домінанту та жанрово-стилістичні особливості того чи іншого музичного твору.

Популяризація історично інформованого виконавства завдяки діяльності колективу відбувається завдяки відновленню старих прийомів гри, а також історичних реплік інструментів, які стали мало вживаними. Цей процес регулюється відповідно до періоду, в якому було створено той чи інший музичний твір.

Наголосімо на дослідженні історичних джерел. Оркестр активно вивчає рукописи та трактати з музичної теорії і практики, які допомагають у розумінні стилістики твору та формують автентичні підходи до виконання того чи іншого музичного задуму. Оркестр намагається працювати з репринтами оригіналів, що дають можливість і в інтерпретації позбутися переписування творів, здійсненого упродовж художньої історії побутування твору. Оркестр активно залучає глядачів і слухачів до своєї роботи, проводячи лекції, майстер-класи та воркшопи з метою розширення розуміння і інтерпретації музики відродження, бароко та раннього класицизму.

Діяльність колективу — це органічний приклад організації спільноти у напрямку вивчення, виконання та популяризації давньої музичної культури, спрямованої на

збагачення виконавсько-професійного мистецтва та збереження культурної спадщини.

ІГНАТЬЄВА Наталія Вікторівна

кандидат архітектури (PhD in Architecture),
доцент кафедри Візуальних практик,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8452-4973>

ХУДОЖНИК ЄВГЕН СВІТЛИЧНИЙ. «РУКОПИСНА КНИГА» БОЛЮ

Слова вдячності та підтримки, сльози та щире співчуття — такі емоційні реакції демонстрували глядачі, що відвідали чотири дивовижні виставки українського художника Євгена Світличного, що відбулись в 2022-2023 роках в Ірландії, і так могутньо та зворушливо відкрили ірландській спільноті жах та гіркоту війни.

Внаслідок воєнних дій художник був вимушений покинути Батьківщину, рідний Харків, та завдяки підтримки друзів опинився в Ірландії, як і більшість українських біженців, — практично без жодної особистої речі, з розгубленим серцем, сповненим жахіттям та болючим занепокоєнням. В Ірландії художник знайшов підтримку — не тільки людську, але й професійну. Барренський Коледж Мистецтв, що знаходиться на північно-західному узбережжі Графства Клер, міжнародно відома та незалежна мистецька школа, що спеціалізується, зокрема, на альтернативних підходах до освіти в галузі образотворчого мистецтва, президентка Коледжу Мері Хоукс-Грін та декан Коледжу по академічним справам Конор МакГреді гостинно, енергійно та дієво підтримали українського митця та надали йому головне — можливість висказати, вилити свої думки, свою тугу, гнів, скорботу в творчому пориві, в єдино можливому для художника засобі висловлювання, яке, стримане деякий час в умовах вимушеного переселення, яскраво та оглушливо перетворилося в монументальні «ряди» живописного свідчення, живого «репортажу» війни.

Євген Світличний — знаний в Україні та в світі художник, випускник Київського державного художнього інституту (живописного факультету). З 70-х років він почав свій творчий шлях, а з 80-х — активну виставкову діяльність (понад 20 персональних виставок в Україні та за її межами в період з 1986 року до теперішнього часу). Твори художника знаходяться в колекціях Національного художнього музею України (Київ, Україна), Харківського художнього музею (Харків, Україна), Grynyov Art Collection, в Колекції Нортон і Ненсі Додж (Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union), Zimmerli Art Museum at Rutgers University (Нью-Брансвік, США), в приватних колекціях України, США, Канади, Німеччини, Португалії, Болівії.

Ще з часів студентства художник не вписувався в академічні рамки. Безсумнівний нон-конформіст, митець-філософ, мислячий художник — такі визначення закріпилися за особистістю Євгена Світличного в українській мистецькій спільноті. «Ім'я Світличного у Харкові віддавна пов'язують з contemporary art, себто найбільш радикальним напрямом сучасного мистецтва, тому кожний його проект передбачає демонстрацію мистецтва авангардного, прогресивного...» [1, с. 50]. «Мистецтву соцреалізму художник протиставив живописний модернізм з характерною експресією форм, виразністю колористичних рішень,

метафоричністю символів» [2]. Так визначають риси творчості Євгена Світличного харківські мистецтвознавці Ігор Бондар-Терещенко та Сергій Канцедал. Творча концепція Євгена Світличного не є формальним слідуванням авангардним течіям, вона сповнена потужним психологізмом та філософським осмисленням дійсності [2], на яку він реагує тонко, інтуїтивно, експресивно, масштабно, розкриваючи її явища в часі, в динамічному русі, виявляючи їхню загальнолюдську міфологічну сутність і зводячи її до майже сакральної притчі.

Ця концепція притаманна всім творам, всім творчим проектам майстра і в цьому сенсі знакову назву щодо творчої концепції Світличного мають дві персональні виставки художника 2005 — 2007 років: Проект «Велика рукописна книга», «Глава перша» та Проект «Велика рукописна книга», «Глава друга». За визначенням самого художника, його творча парадигма — «частина образотворчого літописання...свого роду власний «живописний щоденник», але привабливість цього особистого досвіду, цих інтимних душевних рухів в тому, що митець інтерпретує їх в загальнозрозумілому широкому контексті, живописному та філософському [2].

В кожній «главі» графічних чи живописних «літописань» Світличного завжди приймають участь не тільки самі твори майстра, а й простір, освітлення, звук, які у взаємодії збагачують один одного та розкривають сенс та сутність художнього задуму. Для Світличного важливим є «масштабний художній та онтологічний простір» [2], яким він керує, та за допомогою властивостей цього вражаючого контексту створює неповторну атмосферу залучення в свій образний світ.

Саме таким «щоденником», такою «рукописною книгою», особистою, і в той же час загальнолюдською історією, що є ознакою складних та значних художніх образів, притаманних найкращим творам мистецтва, є чотири виставки Євгена Світличного в Ірландії.

Три з них: «Баррен — українські хроніки 2022», «Баррен — українські хроніки. Частина II», «Баррен — українські хроніки. Частина III» — це монументальні ряди живописних полотен, написані улюбленим художником акрилом, гущина та яскравість якого органічно поєднується з емоційною силою пластичного рішення та міцною ритмікою творів (26 картин 2,1x2 метра) та ряди творів, створені графічним олівцем (14 робіт 1.х0,8 метра). Четверта виставка — «Континуум. Бестіарій» — ряди вражаючого графічного перехрестя істот людського та тваринного світу, виконані кольоровими олівцями, вугіллям, сангіною (14 робіт 1,8x2,4 метра). Це — «літопис» людської муки та боротьби, висхідний до епосу, в якому традиція християнського монументального розпису — пластичне узагальнення, чітко побудована композиція, символічність кольору — поєднана з трагічністю багатозначного міфотворення, загостреною виразністю, експресіоністською енергетикою.

Пластична та живописна «мова» експресіонізму, яка виникла в мистецькому середовищі Німеччини на початку ХХ століття, маючи в підґрунті передчуття світової катастрофи, не нова для Світличного, але в ірландських проектах художника вона стала єдиною, якою можна «говорити» про події в сучасному світі. Євген Світличний каже про себе: «Я — хронікер» [3], але його живописні «хроніки» — не ілюстрації, не дзеркальне відображення дійсності. Це «сплески» емоційного стану автора, який створює колір, лінію, штрих, ритм, масштаб, простір, щоб відкрити глядачеві панораму найвищої духовної напруги.

Цій меті підкорені всі образотворчі «інструменти» майстра: навмисне сплюснення, гротескова загостреність та численні спотворення форм та силуетів,

продуманий, складний, бездоганно вивірений ритм, нервова пульсуюча лінія, контраст масштабів та зіткнення палаючих кольорів. Деформації природних форм, запутаність складних взаємовідносин штрихів, ліній, силуетів відображають найширший спектр емоцій — від суму та філософського роздуму до героїчного трагізму. Особисті переживання перетворюються в цих, як здається, нескінченних, як кіноплівка, рядах, в алегорію тривоги, «кричущого» страждання.

Висновки

Створивши чотири виставки, чотири художніх проекти в Ірландії, Євген Світличний по суті «зафіксував» фрагмент трагічної сучасної дійсності, що до жаху нагадує такі ж самі події світової історії, які повторювалися неодноразово. Причетність митця до долі рідної країни, лихо, яке пройшло крізь його серце, та сублімувалось в пронизливу художню «рукопис» українського болю, одночасно лишається дуже особистою «главою» буття людини, та в той же час створює сучасну легенду, героїчний міф, що завдяки своїй універсальності в свідомості людства знаходить трепетний відгук в кожній людській душі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар-Терещенко І. (2007) Євгеніка у світлі мистецтва. *Образотворче мистецтво*, (4), 48-50.
2. Канцедал С. (2014) Живописна онтологія Євгена Світличного. *ПроART*, — (2), Вилучено з:
3. <https://artukraine.com.ua/a/zhivopisnaya-ontologiya-evgeniya-svetlichnogo/>
4. Інтерв'ю Євгена Світличного Каналу «Хто тут?». (2023) Вилучено з: <https://youtu.be/KDCV5HebyWs>

КАСЬЯНОВА Олена Василівна

кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури (Київ, Україна) Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського

<https://orcid.org/0000-0002-8530-8156>

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ КОНЦЕПТ СУЧАСНИХ ПОЛІЖАНРОВИХ ФОРМОУТВОРЕНЬ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ МУЛЬТИКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У СВІТОВОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ

Постановка проблеми

Сучасна доба інформаційних і цифрових технологій значно розширила доступ потенційного глядача до нових, неординарних, оригінальних вирішень музично-театральних творів, реалізованих у різних країнах світу. Широка обізнаність суспільства у сфері останніх досягнень музичного театру, підвищення вимог і запитів до створення інноваційного художнього продукту спонукає постановників до різновекторних пошуків і експериментів у синтезуванні різних форм і засобів, продукуючи несподівані поєднання різних видів мистецтва, спорту, цирку, технологій у типових і нетипових локаціях їх утілення.

Одним із важливих компонентів створення інноваційних музично-театральних вистав постає танець, чиї потенційні можливості у сполученні з технологіями та різноманітними засобами виразності значно зростають і розширюються в контексті вирішення драматургічних завдань. Застосування танцю як способу створення атмосфери заходу, тла сценічної дії; її рушійної сили; методу візуалізації інструментальних сцен; невід'ємного компонента поліжанрових формоутворень свідчать про його різнопланові функціональні можливості в реалізації сучасних проєктів. Необхідність з'ясування характерних особливостей застосування танцю у вищезазначених ситуаціях, специфічність підходів до його інтерпретації спонукають проведення наукових розвідок окресленого концепту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Специфіка поліжанрових формоутворень досліджувалася: в опері-балеті В. Жарковою (2), Г. Полянською (4), М. Черкашиною-Губаренко (6); у танцюпері — Г. Веселовською (1), А. Костенніковим (3), О. Чепаловим (5); у мультимедійних операх — співавторами К. Юдовою-Романовою, В. Стрельчук та Ю. Чубуковою (7). Спираючись на них, автор статті визначає перспективні жанрово-стилістичні поєднання, що тяжіють до синкретизму засобів виразності. Опрацювання різновекторного наукового доробку сприяло створенню цілісної картини сучасних модифікацій танцювальних сцен у оперних виставах залежно від їх функціонального призначення.

Мета дослідження — визначити специфіку хореографічного концепту сучасних поліжанрових формоутворень: опери-балету, танцюпері, мультимедійної опери.

Виклад основного матеріалу дослідження

Своєрідністю підходів до вирішення танцювального контенту вирізняються поліжанрові формоутворення, які за хронологією сформувалися в наступному порядку: опера-балет — танцопера — мультимедійна опера. Розглянемо методологію інтерпретації танцю, виходячи зі специфіки означених формоутворень.

Як відомо, опера-балет презентує музично-сценічний жанр, у якому танцювальні епізоди посідають таке ж важливе місце, як і вокальні. Танці в опері-балеті можуть виконувати функції фону для супроводу вокальних партій або бути самостійними сценами в розвитку сценічної дії. Започаткований у Франції у другій половині XVII століття, жанр майже до кінця XVIII був популярним у багатьох країнах Європи до визначення балету як самостійного виду театрального мистецтва. Зацікавленість оперою-балетом послабилася, щоб спалахнути новою хвилею інтересу до нього впродовж XX століття в контексті модернових пошуків та експериментів. Жанрова стилістика опери-балету передбачає можливість застосування методу сполучення вокальної партії одного з героїв із танцювальною другою. Прикладом такого поєднання стала опера-балет «Вій» В. Губаренка, в якому вокальна партія з уособленням духовного начала належала бурсаку-філософу Хомі Бруту, а танцювальна з домінуванням тілесно-зваблювальних засад — красуні-відьмі Панночці. Пошуки та експерименти в царині пластично-хореографічної візуалізації інструментальних сцен в опері, поступове збільшення танцювального контенту в опері-балеті призвели до появи останньої чверті XX століття нового поліжанрового формоутворення — танцопери (хореографічної опери, опери в танці), в європейській традиції якої пріоритетним став метод втілення персонажів у двох вимірах: вокальному — душа і хореографічному — тіло. Основоположницею нового жанру стала німецька хореографиня П. Бауш, яка презентувала власну інтерпретацію «Орфея і Евридіки» К.В. Глюка. За задумом постановниці партії головних персонажів — Орфея, Евридіки та Амура виконувалися двома артистами. Оперні персонажі були «душами» балетних, взаємодіючи з танцюристами. Пізніше П. Бауш пластично інтерпретувала означеним методом «Тангейзера» Р. Вагнера та «Іфігенію в Тавриді» К.В. Глюка, які німецькі критики назвали «танцоперами». Наприкінці XX століття жанр отримав широке розповсюдження не тільки в Європі, а й в Америці. Але американська традиція, започаткована хореографинею Т. Браун, відрізнялася від європейської синкретичністю виконання, коли партію персонажа виконував один артист, уособлюючи тіло і душу людини в одночасному співі і танці (танцопера «Орфей» К. Монтеверді).

Останнім часом до втілення оперних проєктів стали залучати новітні технології: світлотехніку; піротехніку; засоби звукового, візуального оформлення; генератори спецефектів; сценічно-модульні конструкції тощо, органічний синтез яких із традиційними компонентами музично-театральної вистави створюють мультимедійність. У мультимедійній опері події розгортаються на межі реального і віртуального, а жива сценічна дія ідеально синхронізується з комп'ютерною анімацією.

«Орфея» постановників Х. Монтальво та Д. Ерв'є визначають як мультимедійну фантазмагорію або хореографічну п'єсу для дев'яти танцівників і семи співаків-музикантів. Герой твору — одноногий Орфей, який завдяки силі мистецтва переборює своє каліцтво, вправно танцюючи на милицях і навіть виконуючи

акробатичні елементи. У виставі поєднані різноманітні жанри: своєрідний музичний колаж, спів, акробатика на ходулях, танець класичний, брейк, хіп-хоп. Танцівники вправно взаємодіють із зображенням, створеним із використанням новітніх технологій. Жива сценічна дія, синхронізована з анімацією, поєднує віртуальну і дійсну реальність в яскраве видовище, спрямоване на позитивні емоції від можливостей адаптації людей із особливими потребами в сучасному суспільстві.

Висновки

Сучасні поліжанрові формоутворення потребують специфічних підходів до вирішення їх хореографічного концепту. У жанрі опери-балету провідними виявилися методи: «схрещення» вокальних і танцювальних партій; сполучення вокальної партії одного персонажа з танцювальною другого; контрастного протиставлення світосприйняття з уособленням у вокалі духовних засад, а в танці — тілесних. У жанрі танцопери паралельно з вокально-інструментальним розвитком музичної драматургії створюється її хореографічний еквівалент. Причому, в європейській традиції образ персонажа створюють два виконавці — вокаліст уособлює душу, а танцюрист — тіло; в американській — один виконавець із уособленням душі і тіла в одночасному співі і танці. У жанрі мультимедійної опери завдяки органічному поєднанню музики, співу, танцю, акробатики, циркових елементів із новітніми технологіями жива сценічна дія синхронізується з комп'ютерною анімацією та спецефектами, створюючи синтез реального та віртуального.

Список використаної літератури і джерел

1. Веселовська Г. І. Танцтеатр у мистецькому просторі сучасної України // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2010, № 2 (7). С. 101-107.
2. Жаркова В. Б.. Роль пластичного компонента в історії французької опери (від Жана Баттіста Люлі до Моріса Равеля) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2012, №3 (16). С. 76-83.
3. Костенніков А. Н. Опері Ріхарда Вагнера в сучасному музичному театрі // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2012, №3 (16) С. 57-67.
4. Полянська Г. Образи української демонології в опері-балеті В. Губаренка «Вій» як чинник драматургічного конфлікту // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2010, Вип. 89. С. 678-691.
5. Чепалов О. І. Піна Бауш у дзеркалі постмодерністської естетики. У кн.: О. Чепалов. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. Харків: Харківська державна академія культури, 2007. С.187-205.
6. Черкашина-Губаренко М. М. Опера-балет Віталія Губаренка «Вій» у партитурі й на сцені. У кн.: М. Черкашина-Губаренко. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: Акта, 2015. С. 344-347.
7. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво, 2019, №2 (1) С. 52-72.

КЛЕКОВКІН Олександр Юрійович

доктор мистецтвознавства, професор

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Завідувач відділу естетики

<https://orcid.org/0000-0002-3481-2790>

РАННІ СТОРІНКИ ТВОРЧОСТІ ІСААКА ТУРКЕЛЬТАУБА ТА ЙОГО MAGNUM OPUS

Ранній період творчості І. Туркельтауба, найактивнішого харківського театрального журналіста 1920-х, автора курсу «Теорія і аналіз театральних стилів» і, як його називали, «“дуайена” усієї корпорації тогочасних театральних рецензентів», «голосу найбільшої частини публіки» і — додамо до цього — одного з фундаторів стандарту театральної журналістики, недостатньо вивчений, хоча саме у цьому періоді найвиразніше маніфестовано його етичні і методологічні принципи.

Найперше свідчення про Туркельтауба у загальноросійській пресі фіксуємо 1910-го року, коли він був театральним рецензентом у російській провінції: будучи з компанією в ресторані, він похвалявся, що користується величезним впливом і, щоб довести свою всемогутність, надіслав незнайомій з ним артистці міського театру запрошення з'явитися до кабінету ресторану. Невдовзі до кабінету замість артистки з'явився її чоловік. Ходили чутки, ніби після цього випадку постановою редакційного комітету місцевої газети йому було запропоновано залишити місто, а чоловік мав намір подати судовий позов. Інший скандал відбулася того самого року в іншому місті: актори місцевого театру публічно заявили, що Туркельтауб ганьбить їхній театр, а антрепренер театру позбавив Туркельтауба постійного рецензентського місця. Далі сліди Туркельтауба губляться, а документи фіксують надто багато суперечностей у його бурхливій творчій біографії.

1912-го року Туркельтауб несподівано виринає на одному з популярних курортів у ролі режисера, а вже невдовзі, у 1917–1918 роках, коли Туркельтауб був редактором-видавцем московської газети «Мысль», котру позиціонував як *орган трудової інтелігенції* (за участі Ю. Айхенвальда, Е. Бескіна, В. Брюсова, М. і Ю. Веселовських, П. Зайцева, П. Когана, А. Кугеля, гр. А. Толстого, В. Ходасевича, І. Шмельова та інших представників помірковано ліберальної і так само помірковано творчої інтелігенції), він вів боротьбу «за розкріпачення особистості, свободу праці, культуру, захист інтересів трудової інтелігенції»; боротьба за розкріпачення полягала здебільшого у притаманному тодішній російській інтелігенції, у скигленні про свою непотрібність: ми зайві, ясно, в нас немає більше потреби...». Обговорюючи «більшовицький шабаш», надсилаючи прокляття на адресу більшовизму і Леніна, якому пророкував відставку, він стримано реагував на відокремлення України, однак здійснив передрук статті, в якій було здійснено перелік втрат Росії внаслідок «мирного договору»: Польщу, Литву, Бессарабію, частину Кавказу, Фінляндії, а також губернії — Київську, Волинську, Подільську, Чернігівську та інші. У цілому, видання можна охарактеризувати як орган «руського міра», інтелігентський пустоцвіт, в якому половину текстів присвячувалося великому

московському вию на болотах (все пропало!), а іншу частину — інформаціям (прихованій рекламі) мистецьких заходів. Як водиться у виданнях подібного типу, все це було приправлено роздумами про «поетичні красу» і сумом за вщерть розгепаним життям. На шпальтах «Мысли» Туркельтауб розмістив неперевірену інформацію про захоплення Харкова німцями, за що був засуджений Московським ревтрибуналом до примусових робіт, від яких, однак, зумів ухилитися (у березні 1920 року Харківський губревтрибунал заслухав справу І.С. Туркельтауба, обвинуваченого у контрреволюційній агітації та ухиленні від присуджених йому примусових робіт; навчений ревтрибуналом, надалі він переключив увагу на територію, на якій застосування здобутих ним навичок залишалося неосудним: він зосередився на мистецтві і, вочевидь, сприймаючи свій стан як тимчасовий, все марив Москвою). Незважаючи на провину, в Україні Туркельтауба прийняли радо, як «приезжего из столицы», а його дописи — як «арію заморського гостя»; з 1918-го року його публікації регулярно з'являються на шпальтах харківського «Театрального журналу», політичні та естетичні погляди якого відповідали настроям Туркельтауба. Далі кар'єра Туркельтауба як радянського, державного, громадського, профспілкового діяча, вченого і незмінного члена усіх можливих комісій стрімко йде вгору.

Рукопис останньої і найголовнішої праці Туркельтауба, його *Magnum Opus*, ні пересічному любителю мистецтв, ні навіть академічному дослідникові досі не відомий. «Загальний курс мистецтвознавства. Основи марксистської естетики» авторства Туркельтауба було подано до редакції Всеукраїнського державного видавництва 1929-го року. Обсяг — 351 сторінка машинопису, приблизно дев'ять авторських аркушів. У Передмові сказано, що праця є «першою спробою створення марксистського підручника з мистецтвознавства, яке ми розуміємо, звісно, як соціологію мистецтва». Згадавши, за ритуалом, Г. Плеханова, А. Луначарського та інших тодішніх авторитетів, Туркельтауб пояснив, що «взявся до роботи виключно через те, що життя вимагає свого». У Змісті позначено такі розділи: *I. Мистецтво і марксизм. II. Мистецтво та економіка. III. До-марксистська естетика. IV. Походження мистецтва і, як обов'язкові мрії про комуністичне майбутнє, Мистецтво майбутнього.*

Загалом, праця являє плутаний набір штампів марксистсько-ленінської естетики, перемішаних з найелементарнішими знаннями з історії мистецтва і цитатами з класиків. Знайти щось варту цитування у праці Туркельтауба важко, адже саме з точки зору марксистського духу працю прокоментовано невідомим московський рецензентом (це сліпа рецензія, в якій підпис автора відрізано). Ключовою реплікою рецензент фактично перекреслив працю Туркельтауба, вважаючи її сумішшю численних цитат і власноручно викладених думок фундаторів марксизму про мистецтво. Що ж до мислення Туркельтауба, рецензент закинув йому поверховість, схематизм, випадковий підбір матеріалу, плутанину з термінологією, низку фактичних неточностей тощо. В особовому фонді Відділу рукописів Інституту світової літератури РАН зберігається відзив Луначарського (який раніше охарактеризував Туркельтауба як *витриманого марксиста*) на цю працю, однак через відсутність можливості порівняти зміст обох рецензій неможливо стверджувати, що авторство сліпої рецензії належить саме йому.

Підсумки творчого шляху Туркельтауба підбила стаття у центральній пресі (1937), в якій автор охарактеризував творчість Туркельтауба як «кулеметну тріскотню цитат», а самого «кулеметника» охарактеризував як невігласа.

Звивистий творчий шлях Туркельтауба проліг між двома точками — скандалом у провінційному театрі та його *Magnus Opus* — визначальними для розуміння вартості його рецензій та оглядів як джерела з історії театру, його етичних та естетичних принципів, отже, і стандартів театральної журналістики.

КЛИМЕНКО Олександр Іванович

Науковий співробітник відділу методології мистецької критики
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
<https://orcid.org/0000-0002-3698-5783>

РЯТІВНІ ІДЕЇ НООСФЕРИ ВЕРНАДСЬКОГО ЯК ЦИВІЛІЗАЦІЙНА ПРОПОЗИЦІЯ УКРАЇНИ СВІТОВІ

Мій виступ буде транс рубіжним, він одночасно поєднуватиме три напрямки від тих, що заявлені як тематика конференції та спрямовуватиме до ще більш глобальної та надважливої теми, в якій одночасно присутні як три зазначених та багато інших вимірів та значень.

Ці теми: «Мистецтво і геополітика», «Національна культура — обсяг понять», «Роль міжкультурної комунікації у продукуванні нових сенсів та усвідомленні культурних цінностей».

Вони, ці теми і так вочевидь є зв'язаними між собою, бо у сучасному надскладному світові все дуже щільно взаємозалежно та впливає одне на одне.

З самого початку мого виступу пропоную поважному суспільству декілька важливих цитат нашого видатного українського вченого, а насправді більше — провісника та пророка всього людства Володимира Вернадського. Сьогодні вже можна ясно бачити, що вперше в світі докладно розроблена та запропонована їм концепція переходу до принципів ноосферного буття людства на новій ступені розвитку є рятівною ідеєю, єдиною, яка пропонує вирішення надскладних питань та веде до сталого миру, розквіту та процвітання цивілізації.

«Перед людством відкривається величезне майбутнє, якщо воно зрозуміє це і не буде використовувати свою працю та розум на самознищення».

«Давня інтуїція про істот Землі, зокрема, про людей як дітей Сонця, значно ближча до істини, ніж думають. Істоти Землі — продукт складного космічного процесу»

«Головне та характерне — це єдність людства. Воно йде до космічності свідомого життя».

У руслі ідей Володимира Вернадського, які в свою чергу значною мірою наслідують положення філософії серця Григорія Сковороди, використовуючи відкриття іншого видатного першовідкривача, українського академіка Миколи Холодного, з його ідеєю антропокосмізму я і будую свої роздуми та створив концепцію Ноосферно-Космічного Імперативу.

В цьому контексті, торкаючись теми «Мистецтво і геополітика», маю зауважити, що вже досить давно досліджую класичні та сучасні геополітичні уявлення, теоретичні концепції. Збираю та систематизую приклади безпосереднього та безперечно надпотужного, навіть вирішального впливу геополітиці на інституалізоване та ангажоване сучасне світове мистецтво. На запрошення відомого українського CEO клубу робив лекцію для членів цієї потужної та впливової спільноти представників крупного бізнесу, яка має пряму комунікацію з владою, урядом та реально та практично впливає на процеси в країні. За бажанням є можливість переглянути цю доповідь на ютуб каналі CEO клубу. Також, щиро раджу всім зацікавленим книгу

британської дослідниці Френсис Стонор Сондерс «ЦРУ та світ мистецтв». Її можна знайти у відкритому доступі в Інтернеті. Тема взагалі дуже велика, практично неосяжна, дуже складна та міждисциплінарна, інформації про неї критично мало. Універсальних дослідників, як зараз кажуть — поліматів зараз небагато, а вона потребує широких та дуже різнобічних та неупереджених знань. Все пов'язане з геополітикою завжди має те чи інше пропагандистське забарвлення в залежності від тої чи іншої ідеологічної та політичної кон'юнктури. Але при тому тема геополітики цікава, надважлива та як ми розуміємо на тлі, на жаль, дуже загрозливих та конфронтаційних процесів у світі, набуває ще більшої значущості. В контексті ідеї Ноосферно-Космічного Імперативу, яку я сформулював, теоретично обґрунтував, висловлюю та популяризирую у своїх статтях, інтерв'ю та у своєї творчості вона теж активно присутня, як важлива складова. Користуючись нагодою, хочу ще раз довести цю мою концепцію до учасників конференції, як можливу красиву та прийнятну цивілізаційну пропозицію України світові та сподіваюсь отримати вашу підтримку. Тут потрібно зробити принципове зауваження, що ідеї побудови ноосферної цивілізації, об'єднаного людства, досягнення загальної космічної свідомості вочевидь відмінюють застарілі та руйнівні, такі, що спрямовують людство до ганебного та безглузлого самознищення принципи геополітичного протистояння. Є сенс згадати відоме висловлювання Редьярда Кіплінга, який ми знаємо був не тільки знаним письменником а також масоном найвишого ступеню, тобто мав доступ до знань прихованих від більшості. Кажучи про нерозв'язне геополітичне протистояння яке тоді мало назву Велика Гра він з сумом написав, що схоже Велика Гра закінчиться лише тоді, коли всі гравці вмруть. Що ж, як що це станеться саме через світову ядерну війну за так званні «геополітичні інтереси», тоді навіть нікому буде пригадати пророч слова іншої геніальної людини, чиї пророцтва збувалися з величезною точністю, і який безліч разів попереджав про загрозу та дурість війн у сучасному стані цивілізації: «Я же попереджав Вас, чортові дурні». Геополітика викликає відразу та жах, але, щоб збагнути, що саме ми прагнемо відмінити та припинити, як смертельно шкідливе та руйнівне, потрібно це по-перше вивчити та добре знати. Поки, на превеликий жаль маємо дуже складну, загрозливу, скоріше навіть трагічну геополітичну реальність для України, яку значною мірою ми створили самі, приймаючи невірні рішення, під зовнішнім впливом. Вочевидь, розуміння дійсного становища нашої країни без марнославства та рожевих окулярів, визнання наших справжніх інтересів у сьогоденні та на цій основі прогнозування майбутнього є просто необхідним. Попри всю складність та багато вимірність питання, суть розумної позиції проста та мудра — нам потрібно дуже обережно ставитися до наполегливих а іноді і нав'язливих порад та бажань інших, навіть надпотужних держав, розуміючи, що всі та завжди намагатимуться використати нас у своїх інтересах. Є сенс завжди виходити з наших особистих національних інтересів, реального стану справ та перспектив майбутнього. Єдине, що на мій погляд ми ще може сприйняти, врахувати та чому навіть сприяти — це розумінню важливості загального руху світу до вічного миру та ноосферних принципів спільного майбутнього людства, бо це і в інтересах України. Впевнений, що розуміння цих істин обов'язково буде зростати.

По темі «Національна культура — обсяг понять» маю виразити впевненість, що навіть до сьогодення повного та остаточного розуміння, що є національною українською культурою остаточно не створено. Бурхливі та дуже швидкі зміни, які розгортаються в світі та на нашій території останні 30 років просто не надають

можливості зваженого, ретельного та відстороненого аналізу. Як стверджував видатний філософ Жан Бодрійяр ще наприкінці 20 сторіччя — ми маємо справи з позамежними, надлюдськими швидкостями споживання та забуття. А з тих пір швидкості перетворень, карколомних змін ще значно прискорилися. Ми весь час у вирі подій, та зрозуміло впадаємо у крайнощі у оцінках та прогнозах. Знов таки, вочевидь відчуваємо значний вплив ззовні у бажанні сформувані наші погляди тим чи іншим чином виключно у інтересах тих, хто намагається впливати. Зрозуміло, що прийняття якихось, можливо спотворених через нав'язування, маніпуляції та навіювання ззовні уявлень та догм про нашу національну культуру та національні інтереси буде формувати наше майбутнє та скеровувати в добрий та вигідний нам, Україні бік чи напроти у руйнівний та самогубний. Відповідно у напрямку до сталого миру, розквіту та процвітання чи до вічних негараздів, чвар, конфліктів та війн. Необхідно дуже ретельне, неупереджене та відсторонене дослідження наших витоків, справжніх інтересів, давніх зв'язків, незважаючи на миттєві та мінливі, навіть найбільш драматичні та трагічні обставини. На жаль, зараз, під час жахливої та божевільної війни, коли, за твердженнями провідних світових фахівців у суспільної психології, більшість населення так чи інакше знаходиться у стані перманентного стресу, істерії чи навіть психозу, казати про адекватні та неупереджені судження та висновки складно чи неможливо. За таких обставин, кожна мудра та неупереджена наукова позиція, яка не стала ангажованою вимогами божевільного часу, не підлаштовується під нього, стає мужнім та вкрай необхідних вчинком, який тримає суспільство від подальших само руйнівних дій та хибного напрямку мислення, утримає та скеровує Україну та світ на шлях розуміння, вічного миру та сталого розвитку. До речі, цікаво що вперше в світі, досить фундаментальний філософський трактат, який мав назву «Вічний мир» написав всесвітньо відомий мислитель Іммануїл Кант. Деякі його положення неймовірно актуальні і понині, але ж хто їх чує.

У контексті ангажованості обставинами часу вважаю важливим зауважити, що колом миротворчих та екологічних ноосферно-космічних світоглядних ідей, уявлень чи можливо утопій про об'єднане людство без війн, я почав цікавитися та досліджувати їх дуже давно. А рятівну для України та людства, на мій погляд, концепцію Ноосферно-Космічного Імперативу, висунув, як синтез, симфонію дуже багатьох наукових теорій та філософських вчень ще до початку війни. Перша активна презентація відбулася у 2018 році на виставці «Новий Ноосферний Авангард» у музеї історії Києва. Після того, у 2021 році вийшла стаття мого авторства під назвою «Нове ноосферно-космічне мистецтво» у міжнародному часопису Collegium. У наукових збірниках нашого Інституту мною видані вже дві статті на цю тему, в яких я розкриваю природну та історичну схильність українського етносу до ноосферно-космічних ідей, доводжу вплив цих ідей на мистецтво та світогляд українців. Зараз вже закінчую третю статтю. Впевнений у неймовірній важливості досягнення ноосферно-космічної свідомості для відродження та післявоєнного розвитку України, її розбудови, розквіту та щасливого майбутнього. Бачу, що вже є певні позитивні зрушення у цьому напрямку. Наприклад, відбулася велика виставка українського сучасного мистецтва у Луцьку, яка мала назву «Космогонія», 27 жовтня там же пройшла конференція під назвою «Космогонія, екологія, ноосфера». Коли я вперше в сучасній Україні розпочав підіймати це коло питань у мистецтві, то бачив, що цікавості у українських художніх колах практично не було. В мистецтві я взагалі чи не єдиний казав про ноосферу, свідомо та цілеспрямовано створив та теоретично

обґрунтував Нове Ноосферно-космічне мистецтво, а зараз всього через декілька років бачимо вже велику виставку, конференцію, які відбуваються навіть без моєї активної участі. Це тішить та вселяє надії на краще. Запрошую колеґ до співпраці, до об'єднання зусиль у подальшій розробці та доведенню до суспільства цього надважливого кола ідей. Завжди відкритий до взаємного обміну думками. Саме «Роль міжкультурної комунікації у продукуванні нових сенсів та усвідомленні культурних цінностей» є першочерговою у пошуку шляхів до виходу з системної кризи свідомості, до сталого миру та розвитку, до щасливого майбутнього.

Процитую фрагмент з моєї статті: «Війна в Україні, що розгортається на тлі небачених та загрозливих кліматичних змін, колосальної економічної кризи та загострення напруги між «великими гравцями» спричинила нові системні виклики для нашої країни та світу. Ми повинні шукати екстраординарні відповіді та пропонувати незвичні рішення, бо традиційні та застарілі нічого не зможуть вирішити.

Яким чином раз і назавжди уникнути довічного, взаємно руйнівного та самовбивчого протистояння з Росією? Яка найголовніша цивілізаційна пропозиція України світові? Що може стати запорукою щасливого майбутнього нашої країни? Міркуючи над цими надважливими питаннями, пропонуємо неочікуване рішення — рішучий поворот та суспільний рух до ноосферно-космічної свідомості. Таке мислення з давніх-давен притаманне природному самоусвідомленню жителів України та навіть сама теорія ноосфери розроблена українським вченим Володимиром Вернадським, а як що бачити далі у історію то безперечно має витоки ще у філософії серця Григорія Сковороди та в інших джерелах».

Маємо додати, що передбачувана страшна війна на Близькому Сході, яка почалася та цілком реально може стати прологом мерзотної та ганебної Третьої світової ядерної бійні лише додає вагомих аргументів до нашого кола ідей та пропозицій. Маємо ще активніше та швидко працювати над першочерговим завданням доведення до людства рятівних ідей ноосферного співіснування, щоб встигнути запобігти можливому початку ще більш жахливого світового Армагедону.

Маю дати більш розширене представлення моєї концепції Ноосферно-Космічного Імперативу.

Концепція розроблена мною як синтез та розвиток низки наукових теорій, філософських вчень, теологічних та езотеричних уявлень Заходу та Сходу, стародавніх прозрінь та надсучасних відкриттів. Серед них перше місце посідає спільне пророче передбачення французьких вчених Едуарда Леруа, Тейяра де Шардена та українського генія Володимира Вернадського про появу Ноосфери. Особливе значення в цій зібраній мною до купи, у великому синтезі концепції мають сучасні наукові космогонічні гіпотези, світова філософія космізму, як велике та дуже різноманітне загальнолюдське, світоглядне вчення. Воно іде ще з глибокої давнини, з пророчих уявлень Фалеса, Анаксагора, Піфагора, Джордано Бруно, Галілео Галілея, Миколи Коперника, Олександра фон Гумбольта ат багатьох інших, розквітає у 19, початку 20 сторіччя у ідеях та відкриттях Миколи Федорова, Костянтина Ціолковського, у поезії Уолта Вітмена, у прозріннях Ральфа Емерсона та багатьох інших. У той же важливий та перехідний час початку 20 сторіччя в Україні з'явилася перша в світі концепція антропокосмізму українського вченого Миколи Холодного, на жаль, майже позабутого. У сьогоденні також є багато авторів що продовжують цей напрям, як наприклад Карл Саґан з його космічним ентузіазмом.

«Ми втілюємо собою Космос, який досяг самосвідомості. Ми почали пильно вдивлятися в наше походження: зоряна речовина, яка міркує про зірок...»

Ми відповідаємо за Землю. Ми зобов'язані вижити не тільки заради самих себе, але так само заради того давнього і величезного Космосу, який нас породив.»

Карл Саган, астрофізик

Окремо необхідно згадати неймовірні мрії українського біокосміста-вулканиста Олександра Агієнко (Святогора), теж, на жаль, поки що маловідомого в Україні. Додамо філософію серця Григорія Сковороди, прозоріння Іммануїла Канта, Чжуанцзи, Джованні Пико делла Мірандола, Марсіліо Фічіно, Аверроэса, Альберта Швейцера, Жака Фреско та багатьох інших мислителів. Суттєвою складовою Ноосферно-Космічного Імперативу є пацифізм Генрі Девіда Торо, Махатми Ганді, Барта де Лигта, Альберта Ейнштейна та інших.

Окремою важливою ланкою вчення є ідеї екології та відома «гіпотезі Геї» нашого сучасника, британця Джеймса Лавлока. Досліджуючи як вчений різні геологічні та біологічні процеси він дійшов висновку, що наша планета Земля — жива та навіть розумна істота, яка активно негативно реагує на нашу руйнівну діяльність та вчинки у природі. За пропозицією свого близького друга, відомого письменника Вільяма Голдінга Лавлок почав використовувати давньогрецьке слово Гея. У статті в «The Independent» в 2006 році Джеймс Лавлок попереджає про те, що загрозові кліматичні зміни будуть прискорюватися та становитися все більш потужними, та як що не здійснити термінові заходи, вони на жаль дуже швидко знищать людство. За його розрахунками це може статися вже до кінця 21 сторіччя. Він закликає:

«Нам доведеться зважити на швидкий темп змін і зрозуміти, як мало часу залишилося для дій, кожна громада і кожна нація повинні знайти краще використання ресурсів. Їм доведеться підтримувати цивілізацію будь-якими можливими способами.»

Лавлок стверджує що таким чином Гея реагує на порушення людством балансу біосфери, на забруднення, на перенаселення, на численні екологічні злочини. За допомогою кліматичних змін та серії надпотужних землетрусів Гея хоче знищити людство, яке стало загрозою для різноманітності життя на Землі. Багато у чому розділяючи бачення Лавлока, погоджуючись з ним у розумності Геї, тим не менш маю особисте бачення та переконання. Воно полягає у тому, що насправді Гея (наша чудова планета Земля) активує процеси жахливих кліматичних змін в першу чергу у відповідь на взаємну ненависть та війни, які вже повинні бути назавжди заборонені після появи самовбивчої ядерної зброї. Екологічні та інші чинники не є принциповими для рішення знищення людства, точніше для попереджень, які поки ще відбуваються саме у намаганні донести до нас розуміння помилковості обраного нами шляху самознищення. Головний фактор — війни, ворожнеча та ненависть, відхилення від вірного еволюційного напрямку, який веде до здобуття людством всепланетної ноосферно-космічної свідомості. Подібні бачення реального впливу війн на прояви руйнівних природних явищ були поширені раніше в історії та і сьогодні притаманні дуже багатьом мислителям, містикам, пророкам та навіть академічним вченим.

Висловлюю своє містичне бачення, яке є моїм особистим внеском, що після припинення всіх війн назавжди, після знищення зброї масового ураження, після початку процесу об'єднання людства кліматичні зміни вщухнуть. Хочу задати питання, що буде поганого, як що навіть я помиляюсь та це не відбудеться? Адже тоді людство

зможе насолоджуватися миром той час який в нього ще є, залишився та об'єднати зусилля вчених всього світу для пошуку рішення. Тобто з якої точки зору це виграшна пропозиція.

Стверджую, що ідея Ноосферно-Космічного Імперативу, переходу до принципово нової ноосферної цивілізації певною мірою є підсумком всього свідомого розвитку та самовдосконалення людства. Всі розумні, розвинені люди світу, всієї історії цивілізації є його співавторами в більшій чи меншій мірі. Це всі ті особистості, що були та є шукачами та дослідниками, носіями знань, світла, добра, провісниками ідей миру, єдності та порозуміння людства, прагнень до вищого. Безліч святих та пророків, вчених та філософів, письменників та поетів, композиторів та митців. Тобто, колективним автором є вся та особлива, творча частка людства, яка займалася створенням, будівництвом та розвитком цивілізації. Це велична симфонія всього кращого, всіх здобутків та досягнень. Перехід до ноосферно-космічної свідомості переважною більшістю жителів планети Земля — це і є, на моє переконання одвічна мрія, прагнення людства до самореалізації, до здійснення своєї вищої космічної місії. Воно і є добром у загальнолюдському розумінні!

Що пропонує концепція Ноосферно-Космічного Імперативу, яку навіть можливо назвати вченням?

Добровільне та свідоме розуміння та прийняття переважною більшістю населення планети Земля ідей ноосфери, об'єднаного людства, визнання високої космічної мети створення та розвитку цивілізації для подальшого довічно мирного, щасливого співіснування, розквіту та процвітання. Повна заборона війн, розпуск всіх армій світу, знищення зброї масового ураження, признание всіх народів, рас, націй рівними та вільними, що добровільно об'єднуються у розумінні своєї відповідальності перед Геєю, Вищим Розумом Всесвіту, який створив нас. Прагнення розвитку та виконання мети з якою і було створено людство. В просвітництві, доведенні до людства цих ідей і полягає місія Вчення Ноосферно-Космічного Імперативу та відповідно Ноосферно-Космічного Мистецтва Майбутнього.

Це нове мистецтво свідомо та цілеспрямовано створене мною, як візуальне відображення саме Вчення Ноосферно-Космічного Імперативу. Воно є принципово життєстверджуючим, таким, що активно формує нове рятівне та розвиваюче мислення, веде світ до миру та процвітання. Продовжує, розвиває та творче удосконалює лінію авангарду початку 20 сторіччя, шукає можливості покращити життя як окремої людини, так і здійснити потужний просвітницький вплив на все світове суспільство.

КЛОПЕНКО Максим Ігорович

аспірант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв,
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

<https://orcid.org/0000-0003-3979-0604>

ОПТИКА «МОРАЛЬНОГО ЗАНЕПОКОЄННЯ» ЯК СПОСІБ ЕКРАННОГО ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО СВІТУ

Однією з важливих складових сучасного українського кінознавчого дискурсу може стати актуалізація екзистенціальної проблематики і це не випадково, адже ті особливості нинішньої епохи, які вже зафіксовані та будуть відображені в подальшому на екрані, неодмінно включають осмислення культурних, соціальних, політичних і інших суспільних перетворень, насамперед пов'язаних з війною та процесами трансформації світогляду і ціннісних пріоритетів людини.

Грунтовний аналіз минулого досвіду може наштовхнути на пошук такої оптики в рамках кінематографа «морального занепокоєння», принципова важливість якого проявляється в органічному синтезі екзистенціального підходу і морально-етичного наповнення. Окрім звичних філософських питань людського буття фільми цього спрямування широко охоплюють політичний, культурний, психологічний аспекти функціонування суспільства з урахуванням спектру аксіологічних змін та доволі детальним опрацюванням соціологічної картини часу через звернення до узагальнених портретів представників тих чи інших соціальних груп. Звертаючись до польських класиків кінематографа «морального занепокоєння» 70-х років — Кшиштофа Кесльовського, Кшиштофа Зануссі, Анджея Вайди, Агнешки Голланд, Януша Кійовського, Фелікса Фалька та інших — можна відмітити у їхніх роботах не лише екзистенціальну спрямованість, а й наявність чіткої художньої еволюції розкриття на екрані руху від численних протиріч взаємодії людини з людиною до відносин з суспільством і ширше — з системою інститутів влади, що робить кіно «морального занепокоєння» важливим у контексті політичних досліджень, зокрема вивчення політичної культури. Саме значний обсяг проблем, порушених кінематографом «морального занепокоєння», вводить цей напрям у коло відповідних кінознавчих, культурологічних і суспільно-політичних досліджень сучасності.

Особливий сенс переосмислення обраного кіно полягає у винятковій важливості його тематичного спрямування, у принциповій постановці проблеми людини як ціннісного центру світу, в якому неможливо уникнути особистої відповідальності, а разом з тим і проблеми совісті та провини, що завжди супроводжують людський вибір. Відкрита діалогічність фільмів «морального занепокоєння» стимулює дискусії з приводу наявної у суспільстві взаємодії, фіксованої саме через морально-ціннісні тенденції часу. Схема конфлікту протилежних світоглядних позицій, моделей поведінки, а також постійний наратив індивідуального пошуку істини окреслюють міркування щодо ідеологічних та соціальних обмежень, індивідуальної моральної відповідальності людини, проблем конформізму та відсутності моральних запобіжників у побудові власного життя.

Для фільмів, які тією чи іншою мірою можна зарахувати до «кіно морального занепокоєння», характерна критична реакція героя до того, що відбувається навколо. Відповідно ці історії мають включати міркування про невідповідність і протиріччя проголошених чи схвалених суспільством ідей та принципів, моделей поведінки, які стали чи стають усталеними, а також світоглядних позицій і панівних настроїв щодо актуальних проблем розвитку суспільства і життя кожної окремої людини. У фокус уваги потрапляє питання психологічної інтроспекції, яке покликане досліджувати моральне самопочуття, комунікаційні розлади, загальну вразливість та нечіткість життєвих спрямувань і орієнтирів, невизначеність і тривожність тощо.

Складний і багатогранний духовний світ сучасника автори «морального занепокоєння» підкріплюють гострими морально-етичними питаннями, зокрема, проблемою спротиву моральній дезорієнтації. Можна констатувати, що людина означеного кінематографа завжди вплутана у коло обмежень і, очевидно, часто перебуває у глибшій залежності від власних неспроможностей жити за завітами совісті. В той же час ситуація може суттєво ускладнюватися сформованою моделлю взаємодії суспільства. Польський канон «морального занепокоєння» 70-х років якраз і мав конкретизований вимір у соціально-політичному порядку та в сформованих відповідно до нього суспільних відносинах. Цей аспект набуває нового звучання для українського кінематографа і кінознавства, адже контекст війни, невідворотних суспільно-політичних коливань і суспільної мобілізації посилює вже наявну на українському екрані проблематику та створює нового героя у нових обставинах, що окремими рисами може цілком нагадувати одночасне поєднання напрацювань та рефлексій повоєнної Польської школи кіно і безпосередньо кінематографа «морального занепокоєння». У сучасних роботах режисерів, що тяжіють до проблем «морального занепокоєння», можна помітити як нову етичну проблематику, загалом пов'язану з розвитком людства, так і вже опрацьовані польськими авторами принципові типи соціальних установок байдужості, конформізму і опору, яких дотримується герой у кризові моменти чи довготривалі періоди його життя.

Висновки

Сьогодні вивчення особливостей кіно «морального занепокоєння» відкриває можливості для широких інтерпретацій, що вкладаються у поле міждисциплінарного підходу, пошуку зв'язків із сучасністю, що підкреслює інтертекстуальність творів, а також опрацювання гострих питань сучасності відповідно до ідей філософії екзистенціалізму, що суголосна не лише загальним кризовим моментам розвитку суспільства, а й стосується таких граничних обставин виживання, які створює для людини війна. В кінематографі «морального занепокоєння» стан невизначеності як драматична екзистенційна ситуація став підґрунтям для показу загальної моделі «несправної» комунікації між людьми, стану соціальної втоми і виснаження, остаточної втрати спокою у процесі морально-ціннісної ініціації. Український інтерес до кінематографа «морального занепокоєння» передбачає набагато більш загострені рефлексії щодо означених проблем, тому що відповідні аспекти цілком закономірно сягають критичного посилення в процесі осмислення і проживання війни.

Таким чином, оптика «морального занепокоєння» лишається важливим способом кінематографічного осмислення сучасного світу і може мати значні

перспективи у екранних дослідженнях соціальних коливань та моральної вразливості, політичних, ідеологічних, культурних та психологічних зсувів у суспільній свідомості. Універсальність тематики «морального занепокоєння» відкриває глядачу важливі сегменти екзистенційних сумнівів, докорів сумління, моральних небезпек і ризиків міжособистісного розпаду, що робить цей кінематограф вартим дослідження в контексті фіксації трансформації ціннісних парадигм і пріоритетів українців.

КОЛЕСНИК Євдокія Василівна

народна артистка України, професор,
завідувач кафедри оперної підготовки та музичної режисури,
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0001-5190-3144>

ВЗАЄМОДІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ЗАРУБІЖНИХ ВОКАЛЬНИХ ШКІЛ В УМОВАХ СУЧАСНИХ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

Постановка проблеми

Сучасне українське оперне виконавство стрімко розвивається шляхом активної взаємодії між вітчизняною та зарубіжними школами, що спонукає до пошуку інтегративних підходів у різних вокальних системах із можливістю їх поступового зближення та асиміляції. Каталізатором означеного феномену стало залучення українських співаків до участі в міжнародних оперних проєктах, що потребує універсального характеру підготовки виконавця з вільним володінням специфіки різних національних шкіл і вокальних технік. Ураховуючи реалії сучасного розвитку оперного театру України в умовах світової інтеграції музичної культури, постає необхідність оптимізації національної та зарубіжної компонент у формуванні основоположних принципів виховання співака в контексті вітчизняної вокальної школи. Творче переосмислення українських традицій і зарубіжних новацій в аспекті їх органічного синтезу при підготовці оперного співака відповідно до сучасних реалій музичного театру актуалізує обрану проблематику.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Розвиток української вокальної школи в контексті її міжкультурної взаємодії з іншими європейськими національними системами знайшов своє відображення в працях В. Антонюк, Б. Гнидь та Є. Колесник. В. Антонюк (2001, с.43-63) аналізує формування концептуальних засад української вокальної школи крізь призму міжкультурної інтеграції, взаємопроникнення та взаємодії музичного мистецтва різних європейських країн. Б. Гнидь (1997, 2002) зосереджує увагу на історичних і творчих зв'язках українського оперного мистецтва з російською та західноєвропейською традиціями, що позначилося на збагаченні вітчизняного вокального виконавства здобутками провідних митців театральної сцени. Є. Колесник (2022) розглядає специфіку універсальної підготовки співака-актора оперного жанру в процесі комунікації української та зарубіжних вокальних шкіл.

Мета дослідження — визначити основні принципи взаємодії української та зарубіжних вокальних шкіл в умовах створення міжнародних оперних проєктів.

Становлення основоположних засад вокального мистецтва в контексті генези європейської музичної культури здійснило вагомий вплив на виокремлення характерних ознак національних шкіл оперного виконавства загалом та української зокрема в умовах історичних і творчих зв'язків між ними. На своєрідність формування національних шкіл оперного виконавства вплинули умови побутування кожного етносу, що проявилися «<...> у змісті, жанрах, звуковеденні, емоційності,

використанні реєстрів голосу, ролі слова в музиці, ритмиці, ладовій структурі, мелізматиці...» (Гнидь, 1997, с.4). Першою країною, де були сформовані основні елементи оперного співу, стала Італія, чий досконалий вокально-технічний доробок вплинув на появу і розвиток інших національних шкіл. В Італії зародився спів *belcanto*, який став окрасою національного оперного виконавства багатьох європейських країн.

Французька вокальна школа, перейнявши національні традиції італійської опери та синтезувавши їх з принципами глюківської драматургії, проторувала шлях великій романтичній опері. Із появою розгорнутих арій кантиленного характеру зі складними технічними пасажами змінюється характер звучання голосу, а пізніше — й прагнення передачі через його тембр тонких психологічних почуттів.

Німецька національна вокальна школа, формування та надбання специфічних властивостей якої пов'язане з творчою діяльністю композитора Р. Вагнера, зосередила увагу на пошуку додаткових засобів голосоутворення у синтезі з опануванням мистецтвом акторської майстерності.

Українська система оперної підготовки формувалася під впливом досвіду педагогічно-виконавських традицій італійської, французької, німецької, російської національних вокальних шкіл, їх синтезу із вітчизняними здобутками у сфері вокального мистецтва, переважно у практичній площині.

Основні принципи вітчизняної вокальної школи підготовки оперних співаків були розвинені їхніми учнями й послідовниками відповідно до естетичних парадигм оперного репертуару музичного театру наступних десятиліть.

Урізноманітнення форм, жанрів, стилів музично-театральних творів: «схрещення», «змішання», взаємодія різних видів мистецтв та інноваційних технологій у реалізації оперних проєктів; інтеграційні процеси у світовому музичному театрі з їх впливом на вітчизняні інституції обумовлюють необхідність переосмислення сучасної вокальної підготовки співака-актора. Вміння вільно володіти специфікою різних національних оперних шкіл і вокальних систем, легко переходячи з однієї манери співу на іншу — головна вимога часу до підготовки універсального виконавця, спроможного створювати цілісний вокально-сценічний образ персонажа у певній жанровій стилістиці.

На початку XXI століття активна взаємодія між вітчизняною та зарубіжними школами оперного виконавства у рамках міжнародного культурного співробітництва спонукає до пошуку шляхів їх поступового зближення та асиміляції з можливою появою у майбутньому універсальної вокальної системи транснаціонального призначення з елементами етнічної ідентифікації для творів національної тематики.

Висновки

Оперне мистецтво сьогодення перебуває в процесі серйозних реформацій, обумовлених, з одного боку, сильним впливом інноваційних технологій на сценографічне оформлення музично-театральних вистав, з другого — прискореними процесами інтеграції творчих проєктів різних країн у світовий культурний простір. Актуальність синкретичної підготовки оперного співака, спроможного швидко адаптуватися до нових вимог театральної сфери, актуалізує проблему подальших досліджень оперного виконавства в контексті асиміляції різних національних шкіл і вокальних систем.

Список використаних джерел

1. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: аналіз поліетнічних засад та міжкультурних зв'язків. У кн.: Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокulturологічний аспект. Київ: Українська ідея, 2001. С. 43-63.
2. Гнидь Б.П. Історичні та творчі зв'язки української та зарубіжних вокальних шкіл. У кн.: Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. Київ: Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, 1997. С.145-310.
3. Гнидь Б.П. Українська вокальна школа в контексті світового виконавського мистецтва. У кн.: Гнидь Б.П. Виконавські школи України. Київ: Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, 2002. С.74-84.
4. Колесник Є. Виховання співака-актора в контексті української оперної школи//Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, 2022, №2 (55). С.113-126.

КУРБАНОВ Георгій Олександрович

Аспірант творчої аспірантури, 3 курсу факультету звукорежисури
КНУТКІТ ім. Івана Карпенко-Карого

<https://orcid.org/0000-0002-4913-5104>

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО І КУЛЬТУРОЛОГІЯ В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ, МЕТОДИ ТА ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМ СЬОГОДЕННЯ І МАЙБУТЬОГО В УКРАЇНІ ТА ЗА ЇЇ МЕЖАМИ

Сучасне сприйняття прекрасного пов'язане з розширенням уявлень про роль свідомості, що сприймає, у створенні художнього твору. Між людиною (що сприймає) і мистецтвом виник новий компонент — техніка, яка змінила уявлення людини про реальність, породивши нові візуальні практики, які відповідають зовсім іншим цілям і завданням, ніж класичний живопис. Впровадження техніки в процес створення твору мистецтва «принизило» роль автора та підняло роль глядача, який став сприйматися як співавтор твору. Техніка дозволила створювати твори незакінченими, але найбільш наближеними до реальності, навіть від глядача вимагалось співвіднести мистецтво зі своєю повсякденністю, щоб, поразившись їм, побачити щось нове.

Не лише техніка, а й розвиток самого мистецтва підготував колосальні зміни сприйняття прекрасного. Це було з пошуками нової естетики у культурі ХІХ ст., коли починають з'являтися різноманітні види мистецтва, радикально відмінні друг від друга, коли замість суспільних цінностей мистецтво вибирає постать самої людини і починає активно пізнавати її.

Культурна традиція Нового часу змінила співвідношення людини і мистецтва, принизивши роль прекрасного і піднявши цінність свідомості, що сприймає, що стало основою зміни діапазону художності. У зв'язку з цим метою даної роботи було описано зміну ролі мистецтва у житті, що відбилося, насамперед, у переосмисленні критеріїв мистецтва. З іншого боку, культуральні практики ХХ ст., які підняли цінність глядача мистецтва, стали основою «переведення» мистецтва в культурний текст, котрим цінність «минулого» досвіду превалює над властивою мистецтву «оригінальністю».

Виходячи з культурного контексту існування витвору мистецтва, варто зауважити, що воно все більше зливається з образом свідомості, що сприймає, використовує свій культурний багаж. Твір мистецтва, збагатившись безліччю нових культурних маршрутів у відображенні прекрасного, створює образ сучасної людини, яка осягає і примножує систему цінностей культури.

Висновки

Підбиваючи підсумки, значущими у сприйнятті сучасного мистецтва можна назвати такі критерії: впізнавання, психологічний ефект (культурний шок), опора на ментальність, інтернаціональність, колективний характер творчості, розважальна функція (свідчить не так про сміховий початок, як про ефект сучасності),

міфологізацію реальності, збільшення цінностей, світський характер культури, можливості візуалізації, гігантоманія, доступність, симуляція класичних сюжетів.

Виходячи з підходів до визначення критеріїв мистецтва, виникає питання: а чи не втрачається мистецтво та національне мистецтво в Україні як таке? Чи потрібне мистецтво в сучасному світі та Україні?

Якщо звернутися у минуле, коли культура розвивалася неквапливо і закріплювала у свідомості людини образи та символи, призначення мистецтва полягала у естетичних потребах людини, а й у русі культури вперед. Для культури було необхідне «струс», щоб у ній відбувалися зміни. Бурхливі темпи розвитку культури ХХ — початку ХХІ ст. показали, що культура — це не усталене, а явище, що розвивається. Культура змінюється постійно, а тому не встигають закріплюватись традиції та цінності. У цьому вся аспекти мистецтво не встигає за високими темпами розвитку, оскільки культура взяла він «передову» роль мистецтва. Культура дає різноманіття всього, поєднує види мистецтва, дає більш сучасну стосовно мистецтва систему творчих поглядів, орієнтовану переваги реципієнта. А тому мистецтво втрачає своє становище «провідного», стаючи «відомим», оскільки інструментарій культури розвивається стрімко, а свідомість людини залишається консервативнішим, і на свідомість унікально нового мистецтва необхідні колосальні зміни в ньому.

Гуманітарна думка в Україні ХХІ ст. швидко розвивається й в пошуку специфічних і спільних ознак у культурно-історичному розвитку різних регіонів, територій, які набувають все більшого значення, як зони самобутньої активності, що суттєво впливають на шляхи розвитку історії національної культури. Нова методологія досліджень культурно-мистецьких процесів орієнтується й на виявлення регіональної специфіки культурних процесів і розглядає кожне історичне, культурне, мистецьке регіональне явище як цілісний самодостатній феномен зі специфікою його місцевих проявів. Розглядаючи питання еволюції домінуючих в суспільстві в той чи інший період розвитку свідомості поглядів і відповідно форм організації і трансляції набутого досвіду щодо мистецької діяльності людини, її освіти, обмежимо своє дослідження на професійних мистецьких освітніх практиках, що існували і існують в інституалізованих формах окремого регіону. Особливість такого дослідження буде полягати в пошуку самої природи феномена мистецької освіти, як особливого суспільного явища в означеному регіоні, явища, в якому індивід і суспільство вступають в зону корелятивних взаємодій, та спостережень особливостей імплементації феномену мистецької освіти й в сучасній свідомості. Таке дослідження дає можливість визначити механізми формування ціннісних орієнтацій суспільства в період загострення проблем, пов'язаних з активізацією глобалізаційних процесів, свідком чого є сучасна пересічна особистість. Зазначимо, що трансформаційні процеси, що відбуваються в сучасній культурі продукують кардинальні зміни в ставленні до повсякденних людських практик. У соціумі спостерігається своєрідна «реабілітація повсякденності», яка почала сприйматися як та реальність, з позицій якої оцінюється все, що відбувається в культурі. Мистецькі практики, інспіровані масмедійними можливостями, стають повсякденними звичками і майже в певних, зокрема молодіжних субкультурах, ритуалами, артефактами повсякденної культури, що оточують людину, стають важливою складовою, яка характеризує особистість поряд з її професійними досягненнями.

Особливу увагу варто приділяти кожному регіону окремо, не тільки в культурному плані, а й в плані об'єднання та поглиблення бази мистецтвознавчої оцінки.

ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна

доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент НАМ України,
професор кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА
<https://orcid.org/0000-0001-5934-2943>

АКТУАЛЬНІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДУ РЕКОНСТРУКЦІЇ У ЕКСПОЗИЦІЇ ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

Метод реконструкції у музейній практиці побудови експозиції має вже певну історію. Він активно використовується і по сьогодні у музеях Європи та Америки для представлення мистецтва давніх культур — Месопотамії, Єгипту, Давньої Греції тощо. Наприклад, реконструкція процесуальної дороги і воріт богині Іштар з Вавилону у Пергамон-музеї Берліну, реконструкція розташування монументальної скульптури — биків Шеду з палаців правителів Ассирії у експозиціях Лувру в Парижі, Метрополітен-музею в Нью-Йорку. Новий Музей Акрополю в Афінах в експозиції відновлює за параметрами стіни Парфенону і розташовує на них реконструкцію зофору, поєднуючи аутентичну скульптуру і репліку з гіпсу тих фрагментів, що потрапили до Британського музею у Лондоні.

Метод реконструкції з застосуванням комп'ютерних технологій надає можливість побачити процес створення мумії у залі Музею Єгипту в Турині. У великих виставкових музейних проєктах як, наприклад, «Тутанхамон, сто років таємниць» (2022-2023рр.) у Палаццо Загурі в Венеції, для експонування відомих творів застосовуються декорації та спеціальне освітлення, що передають відчуття камер гробниці фараона.

Для представлення мистецтва ХХ століття можливості реконструкції поширюються не лише на дизайн залів, але переходять до фактичного відновлення творів. Так у Музеї сучасного мистецтва в Берліні було створено «Кімнату Ель Лисицького» за ескізами автора 1920-х років. Реконструкцію кінетично-світлової інсталяції Ласло Моголі-Нагі «Гра світла.Чорне. Біле. Сіре» (1932) подав у постійній експозиції новостворений Музей світла у Будапешті. Відтворення інсталяції було здійснено за можливості використання кадрів архівного документального фільму. У фільмі зафіксовано, як Ласло Моголі-Нагі, розробляючи теорію нового медіуму, формулював ідею творення світлового простору у його п'єсі «Світлова опора» для Електричної сцени (1922-1930). Кінетична скульптура, яка була об'єктом в фільмі, реконструйована в експозиції музею, демонструє візуальний експеримент — як прості операції шляхом переплетення, відображення, множення, накладання рухливих тіней створюють зачаровуючу художню реальність.

Для музейних експозицій в Україні цей метод реконструкції є актуальним сьогодні з багатьох причин. Твори українських художників-авангардистів першої третини ХХ ст. в значній кількості були втрачені під час Другої світової війни або знищені під час панування ідеологічної цензури радянської держави. Іноді уявлення про ці твори надають репродукції у таких мистецьких часописах 1920-х — початку 1930-х років як «Нова генерація», «Нове мистецтво», «Творчество». «Мистецтво», «Авангард». Вагому роль у відновленні візуалізації втрачених художніх робіт відіграють

фотографії. Так авторські фото власних творів Василя Єрмилова (його «Експериментальних композицій»), виконані на склі, були оцифровані та перетворені на великоформатні фотографії, що дозволило представити їх на першій персональній виставці цього майстра мистецтва авангарду, художника-конструктивіста у «Мистецькому арсеналі» (Київ) в 2012 році. Метод реконструкції став в нагоді при реалізації виставкового музейного проєкту «Футуромарення» у тому ж «Мистецькому арсеналі» в 2021 році.

В наш час довготривалої війни по визволенню України від російських загарбників найбільш важливим для художніх музеїв є збереження колекцій. Але паралельно й одночасно процеси декомунізації, деколонізації ставлять гострі питання й приносять виклики: чи варто зберігати і яким чином монументальну скульптуру, що підлягає знесенню; як зберегти мистецтво мозаїки радянської доби; як декомунізувати ті твори мистецтва авангарду, які були виконані на замовлення влади. Аналітичне й творче застосування методу реконструкції може допомогти у створенні нових форм музейних експозицій або нових музеїв.

ЛЮТКО Наталія Віталіївна

Доцент кафедри філософії та соціально-гуманітарних наук ХНУ,

кандидат політичних наук, доцент

<https://orcid.org/0000-0002-8792-5035>

СТЕРЕОТИПИ У МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ

У сучасній науці стереотипи розглядаються як стійкі, регулярно відтворювані в соціальній групі уявлення про будь-які класи об'єктів. Цим об'єктам приписують певний набір властивостей і за рахунок цього здійснюється керування сприйняттям даних об'єктів. Такі уявлення, спрямовані на етнічні та культурні групи, називаються етнокультурними стереотипами, які змінюють поведінку комунікантів при міжкультурному спілкуванні, сприйняття ними партнерів із комунікації та, відповідно, значно впливають на ефективність комунікації.

Вперше термін «соціальний стереотип», запроваджений у 1922 р. американським журналістом В. Ліппманом — творцем теорії стереотипізації. Він з допомогою цього терміну позначає спрощене, схематизоване, найчастіше спотворене, характерне для сфери повсякденної свідомості ставлення до якогось соціального об'єкта. Соціальний стереотип фіксує у собі деякі, іноді несуттєві риси об'єкта, які мають відносну стійкість. На думку В. Ліппмана, стереотипізація служить однією з найважливіших характеристик сприйняття міжгрупового та міжособистісного і відбиває схематизованість, афективну забарвленість, властиву цій формі соціальної перцепції (Lippmann, 1965, с. 54).

Стереотипи вважаються узагальненням переважаючих характеристик культури та формують упереджену думку щодо групи людей або індивіда. Стереотипи є соціальним явищем, а стереотипізація — це психологічний процес. Стереотипізація є результатом категоризації соціальних об'єктів. Створюючи соціальні категорії, індивід акцентує увагу на властивостях, за якими люди, які належать до тієї чи іншої категорії, сприймаються схожими один на одного та водночас такими, що відрізняються від інших (Семенів, 2018, с. 175).

Стереотипізація — важливий і необхідний для нашого пізнання механізм. Стереотипізація значно спрощує процес пізнання іншої людини, особливо коли у людини не формується стійка ворожість або не цілком обґрунтоване захоплення щодо стереотипованого об'єкта/явлення. Однак у тому випадку, коли стереотип несе оціночне навантаження і формує не тільки очікування від спілкування, а й власну активну комунікативну поведінку, стереотипізація може зіграти злий жарт із комунікантами та завдати реальної шкоди їхньому спілкуванню. У ситуації спілкування дія стереотипу підпорядковується цим загальним принципам: стереотип містить інформацію про представників певної етнокультурної групи (наприклад, про усіх французів), і якщо ми стикаємося з конкретним представником цієї групи, не будучи з ним особисто знайомі до цього, то в інтерпретації його комунікативної поведінки ми з великою часткою ймовірності будемо виходити з тієї інформації, яка була внесена до нашої свідомості колективними стереотипними уявленнями про всіх членів цієї групи. Таким чином, стереотипи формуються переважно завдяки прагненню нашої свідомості до економії зусиль. Завдяки стереотипам нам не доводиться «заново» переживати типові ситуації — ми підводимо кожен конкретний

випадок під певну категорію, дещо спрощуючи його, але полегшуючи процес пізнання та знижуючи гостроту відчуттів. Завдяки стереотипам ми виробляємо поведінкові моделі, які підходять для цілого ряду ситуацій, нам не доводиться вигадувати їх знову щоразу. Завдяки стереотипам сприйняття навколишнього світу спрощується та впорядковується. Стереотипізація відповідає не тільки нашим пізнавальним потребам, але також слугує нашим соціальним і психологічним цілям.

Вирізняють кілька різних шляхів формування стереотипів:

1. Стереотипи засвоюються у процесі енкальтурації. У будь-якій культурі є стереотипи щодо інших культур; передусім формуються стереотипи щодо груп людей, із якими представники цієї культури найчастіше взаємодіють і/або мають конфлікт (чи мали у минулому). Такі стереотипи передаються з покоління до покоління, від батьків до дітей.
2. Стереотипи формуються у процесі спілкування з іншими: родичами, друзями, вчителями, викладачами тощо.
3. Стереотипи можуть виникати внаслідок особистих контактів з окремими представниками іншої культури. Якщо ви познайомилися з доброю, усміхненою, оптимістичною вірменкою, а потім з її другом тієї ж національності та подібними рисами характеру, у вас, швидше за все, сформується позитивний стереотип про усіх вірменів. Так само формуються і негативні стереотипи — через недостатність інформації ми проєкуємо якості кількох представників на усю культуру.
4. Важливу роль виникненні стереотипів грають ЗМІ. Більшість людей вважають телебачення, пресу та радіо авторитетними джерелами інформації, завдяки чому ЗМІ формують уявлення людей про ту чи іншу культуру. Стереотипи у виконанні засобів масової інформації мають найбільший вплив на суспільство. Вивчення медіа-ефекту щодо використання стереотипів є важливим питанням у зв'язку з потребою формування гуманного та відкритого суспільства. Якщо стереотипи мас-медіа негативно впливають на неявні настрої, то зміст інформації, поданої через ці засоби, імовірно, може впливати на соціальну поведінку, наприклад, на соціальну взаємодію з членами етнічної групи в повсякденному житті. Крім того, якщо стереотипи, що формуються через ЗМІ, впливають на явне ставлення, вони можуть додатково змінювати організовану соціальну поведінку (Семенів, 2018, с. 178)

Виконуючи соціальну функцію, стереотипи допомагають підтримувати існуючий соціальний порядок шляхом визначення соціальних або культурних відмінностей між окремими етнічними групами, в тому числі етнічними меншинами. Психологічна функція стереотипізації породжує відчуття переваги представників однієї етнічної групи перед іншою групою людей, що слугує певним захистом від дії сторонніх чинників середовища (Семенів, 2018, с. 177).

Не можна заперечувати позитивну роль стереотипів у міжкультурному спілкуванні. Потрапляючи в незнайоме етнічне середовище, людина може зазнати культурного шоку. За всієї своєї схематичності та узагальненості стереотипні уявлення про інші народи та інші культури готують до зіткнення з чужою культурою, послаблюють удар, зменшують культурний шок. Крім того, стереотипи дозволяють отримати базові фонові знання про стереотипні уявлення та поведінку в різних культурах, що дуже важливо для успішного здійснення процесу комунікації без

конфліктів, непорозуміння та незручних ситуацій. Однак у міжкультурному спілкуванні не можна покладатися лише на стереотипи. Вони повинні розглядатися лише як фактор, що дає первинне уявлення про той чи інший народ. У процесі спілкування це уявлення може суттєво змінитись.

Висновки

Неможливо однозначно оцінити роль стереотипів у процесі міжкультурної комунікації. З одного боку, вони є нормальним та необхідним результатом роботи людської психіки, що дозволяє впорядкувати незнайомий та непередбачуваний навколишній світ. З іншого боку, вони можуть стати на заваді міжкультурним контактам, коли їх надмірна узагальненість та недиференційованість не беруться до уваги.

Список використаних джерел

1. Lippmann, W. (1965). *Public Opinion*. The Free Press.
2. Семенів, Н. (2018). Етнічні стереотипи: чинники формування та їх використання засобами масової інформації. *Збірник наукових праць "Проблеми сучасної психології"*, (42), 170–190.

МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович

Учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв і секції естетики та культурології
НАМ України, доктор архітектури, доцент
<https://orcid.org/0000-0002-9499-4434>

ВИКЛИКИ ПРИ ФОРМУВАННІ ДЖЕРЕЛЬНОЇ БАЗИ ДЛЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ВІТЧИЗНЯНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТ.

Сторіччя ХХ по праву вважається одним з найбуремніших періодів вітчизняної та загальноєвропейської історії за кількістю соціо-політичних трансформацій, переходів та трагічних зламів, «турбулентною плутаниною» за Карлом Ясперсом. Означені ключові події залишають виразну рефлексію на мистецьке та архітектурне поля, надихаючи креаторів на створення знакових творів та проектів.

Відповідно, дослідження мистецтва та архітектури ХХ століття було і є актуальним для численних національних, мистецьких та владних еліт, трактуючись відповідно прийнятої в той чи інший момент парадигми цінностей. Пошукачі спиралися та спираються на численні автентичні архівні матеріали, мемуари учасників подій та пізнішу аналітику.

Між тим, політичні переходи мають значний вплив на відповідну джерельну базу. Українські дослідники-мистецтвознавці та архітектурознавці протягом усього ХХ та ХХІ століття стикаються з численними обмеженнями, заборонами та зумисними маніпуляціями цензорського характеру, що ускладнюють, а часто й унеможливають неупереджену наукову роботу по виявленню, означенню та оцінці унікального та самобутнього українського мистецького спадку в контексті саме національного становлення та генезису. Спочатку це були імперські циркуляри та постанови, що століттями нівелювали українську історію, пізніше радянська, часто репресивна цензура, яка вороже ставилася й до національних досліджень й до дореволюційної джерельної бази. Певне пом'якшення наступає в роки перебудови, коли наукова думка отримує можливість обмежено використовувати недоступні до того матеріали. Зрештою, після здобуття Україною Незалежності, настає період національного підйому, що позначається на збільшенні кількості відповідних досліджень та професійних робіт через відсутність цензорських обмежень та ідеологічного тиску.

З початком повномасштабної військової агресії зі сторони московських загарбників, актуалізується питання не лише політичної, але й культурної сепарації, глибокої декомунізації та деколонізації. Відповідний соціальний запит знаходить відображення у проекті закону № 7633 «Про внесення змін до деяких законів України щодо заборони використання джерел інформації держави-агресора або держави-окупанта в освітніх програмах, в науковій та науково-технічній діяльності». Відповідним законом в тому числі пропонується заборонити в науковій діяльності використання російськомовних джерел та джерел, створених на території країни-агресора. Що створює певну невизначеність для дослідницьких пошуків, враховуючи буремні політичні події ХХ століття. Доки закон проходив численні профільні комісії, в багатьох наукових установах, передусім вищих навчальних закладах, наукові ради та керівники досліджень, враховуючи суспільний резонанс, приймають рішення

тракувати положення як таке, що забороняє російськомовні та радянські джерела в принципі. Дослідникам пропонується звертатись виключно до україномовних та закордонних матеріалів.

Підхід, що, вірогідно, є актуальним та прогресивним для більшості технічних та гуманітарних наук, між тим, виявляється надзвичайно проблематичним та небезпечним для історіографічних досліджень, в тому числі в царині історії мистецтва та архітектури ХХ століття. З одного боку, майже повністю перекривається доступ до архівних джерел, автентичних публікацій в пресі та мемуарів очевидців й учасників творчого процесу, що зменшує наукову базу роботи. З іншого — за формальною ознакою, відкидаються також численні праці українських дослідників, написаних в радянський та пострадянський періоди, часто на території України, але, під ідеологічним чи іншим тиском, російською мовою.

Одночасно з тим, російські дослідники в останні десятиліття отримують значну державну підтримку на написання робіт, спрямованих на відображення імперського та радянського, в тому числі мистецького, спадку як виключно російського. Шляхом необ'єктивного відображення повної картини творчості та біографій, замовчування, часто відвертих маніпуляцій численні архітектори та митці подаються як виключно російські майстри. Ілля Ріпін стає Рєпіним, Айвазян — Айвазовським та багато-багато інших. Найбільш національно орієнтовані креатори навпаки нівелюються, а їх творчий внесок часто ігнорується. Сучасна московська наука стає частиною гібридної військової агресії та продовженням радянсько-імперського курсу по поглинанню сусідніх держав та народів.

В означений момент військового та культурного супротиву особливо актуально відстоювати, захищати та проявляти власну унікальну національну мистецьку самобутність. Проте, формальне трактування закону унеможливує вступати в наукову полеміку, дискусію з російськомовними дослідженнями, критично переоцінюючи попередній фактаж та виявляючи неточності, маніпуляції та брехню.

Використання закордонних, передусім європейських та північноамериканських джерел не сильно впливає на ситуацію. Найперше: закордонні колеги до останнього часу не дуже цікавилися саме українським мистецтвом та архітектурою (що є загалом логічним та характерним, адже аналіз національного мистецького спадку та його популяризація є справою передусім самої нації). З іншого боку, виникає ще більша небезпека — ті нечисленні закордонні дослідники, що все ж зверталися до українського мистецького поля, не маючи доступу до першоджерел, часто використовують наявні радянські та російські дослідження без критичного відбору та аналізу, опираючись на закладені в них судження. Ситуацію могли б дещо покращити численні переклади, однак вони вимагають часу та фінансування (відсутнього в актуальних критичних умовах). Водночас, навіть перспективні переклади будуть стосуватися передусім широковідомої науково-популярної літератури, а не вузькопрофільних досліджень з науковою новизною та автентичних й архівних матеріалів.

Найбільш проблемним аспектом Ми, як науковий керівник, вважаємо те, що в умовах сьогодення найбільшого тиску зазнають саме магістранти та аспіранти, молоді науковці, що лише починають формувати свої дослідження. Вони, не маючи значного досвіду, обмежуються при підборі джерельної бази не лише офіційним державними постановами, а й своїми керівниками та науковими радами, що, як було зазначено вище, часто трактують положення більш жорстко. В результаті

студенти та аспіранти обирають менш проблемні хронологічні періоди, що з часом призведе до створення значних лакун в дослідженні саме ХХ століття, критично важливого для нас в умовах ідеологічної боротьби.

Рефлексуєючи на ці та інші проблеми, що неодноразово зазначалися профільною науковою спільнотою, в редакцію проекту закону внесені уточнення в тому, що дія обмежень не поширюється на «випадки використання джерел інформації <...> для ілюстрування, пояснення та критичного аналізу явищ, що відбуваються в державі, визнаній Верховною Радою України державою-агресором або державою-окупантом; компоненти освітніх програм, зміст яких охоплює вивчення держави, визнаної Верховною Радою України державою-агресором або державою-окупантом, за умови критичного аналізу цих джерел». Ключовим, на наш погляд є саме «критичний аналіз» — прийом, що й раніше застосовувався вітчизняними дослідниками при використанні радянських та імперських публікацій.

Відповідне уточнення дозволяє науково неупереджено вивчати та аналізувати матеріали, вступати в полеміку з російськими працями та обґрунтовано відстоювати національну культурну незалежність та самобутність.

НОВІ ШЛЯХИ НАВЧАННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ШКІЛ У СВІТЛІ ГЛОБАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Вивчення сучасних технологій медійного виробництва, таких як анімація, комп'ютерна графіка та візуальні ефекти, є надзвичайно важливим у сучасному світі аудіовізуального мистецтва, вияви якого постійно потребують нових форм та змістів. Стрімкий розвиток програмного забезпечення, технік та методів створення контенту стає вагомим чинником трансформації та переосмислення навчального процесу майбутніх фахівців медіа індустрії. Впровадження цифрових технологій у навчання є невід'ємною складовою формування новітніх освітніх практик — це включає в себе використання онлайн-платформ та інших інструментів, що робить процес навчання гнучкішим, доступнішим і захопливішим. Таким чином, адаптація до технологічних змін стає важливим компонентом навчальних програм у світі глобальних тенденцій розвитку мистецтва та культури.

В даному контексті цілком доречним буде висвітлення навчального процесу студентів режисерів анімаційного фільму КНУТКіТ ім. Карпенка-Карого, які нині навчаються на третьому році бакалаврату, де їхнім основним завданням є поглиблене вивчення сучасних технологій медійного виробництва. Вони активно вивчають тривимірну анімацію, що стає все більш популярною формою мистецтва, а також комп'ютерну графіку та візуальні ефекти, які стали невід'ємною частиною сучасного кіно, телебачення та відеоігор. Таке навчання розвиває навички, необхідні для створення вражаючих мистецьких та кінематографічних творів. Студенти не лише засвоюють теоретичні аспекти цих технологій, але й отримують практичний досвід, створюючи власні анімаційні фільми та графічні проекти. Їхні творчі роботи відображають сучасні тенденції у світі мистецтва та медіа і вносять власний внесок у цей швидкозмінний і креативний сегмент.

Важливо зазначити, що вивчення сучасного програмного забезпечення для створення анімації та комп'ютерної графіки неможливе без потужного обладнання, яким університет, на жаль, не володіє. І тому українською студією WePlay Studios була створена ініціатива із технічного та викладацького забезпечення навчального процесу в університеті.

Курс режисерів набрано у 2021 році, де серед 81 абітурієнта було обрано 12 студентів для подальшого навчання. Основними критеріями оцінювання абітурієнтів були вміння розповідати та будувати історії. Саме тому вони проходили акторський конкурс, де могли продемонструвати розуміння змісту та сенсів закладених у твори — вірші, байки, прозу. В другому турі вступної кампанії абітурієнти отримували невелике завдання на побудову сюжету, і за кілька годин мали створити історію (це могла бути розкадровка, відеофільм, акторський етюд, тощо), застосовуючи всі наявні вміння та засоби. Приймальна комісія звертала увагу не на якусь окремо розвинену навичку, наприклад, малювання, а на вміння користуватися усіма можливими засобами, методами та техніками, якими володіли абітурієнти. У такий

спосіб визначалися найоригінальніші історії, які було створено абітурієнтами за декілька годин.

На першому році навчання студенти опанували базові знання із ряду необхідних дисциплін — основ анімації, режисури анімаційного фільму, образотворчого мистецтва, монтажу, комп'ютерної графіки, майстерності оператора, та інших. Зокрема, за перший рік навчання студенти опанували створення віртуальних інтер'єрних та екстер'єрних декорацій. Такий набір різноманітних категорій знань та навичок необхідний для спеціалістів, які працюють з комп'ютерною графікою, адже процес створення графічного анімаційного контенту цілковито відмінний від класичних методів, як фільмування фізичної реальності.

Фактично, кожна графічна сцена будується в уяві художника, “з нічого”, “з нуля”: кожен об'єкт в композиції, рух камери, анімація, світло, текстури — всі ці компоненти створюються власноруч засобами комп'ютерної графіки, “розміщуються” (або знаходяться) у тривимірному просторі програмного забезпечення та візуалізуються. Даний процес, безумовно, триваліший за класичне фільмування, потребує високої кваліфікації та широкого спектру знань як суто технічних, так і мистецтвознавчих.

Другий рік освітнього процесу був спрямований на реалізацію певного анімаційного етюдю або короткої історії, яку студенти розробляли та проходили процес виробництва до превізуалізації. Етап превізуалізації — це ескіз майбутнього фільму, один із ключових. Адже на цьому етапі виявляються непомітні раніше огріхи, стають видимими подальші проблеми та завдання значно складніших анімаційних процесів. Ще можна увиразнити монтаж, динаміку фільму, осмислити звукове вирішення. Важливо, що внесення змін у превізуалізацію ще не потребує значних ресурсів та зусиль, як у фінальній результат.

Нині студенти на третьому році навчання, здійснюють черговий творчий крок в опануванні ремесла. Курсовий проект має бути побудований як анімаційний розвиток дії, прихованої у творі живопису. Студенти шукають картини відомих художників, аналізують їхній сюжет та будують історію довкола персонажів. Ця робота із готовим (переважно, класичним) матеріалом живопису, допомагає розвинути аналітичні здібності, режисерський почерк та вміння працювати зі стороннім першоджерельним матеріалом.

Врешті, результатом бакалаврату для студентів має стати власна дипломна робота — створений власноруч анімаційний фільм. Враховуючи всю складність процесів, які стоять за сучасним виробництвом анімаційних фільмів у світових студіях, результат індивідуальної роботи студентів буде дещо відмінним від того, що зник бачити глядач на великому екрані кінотеатру, в анімаційних фільмах, у яких на етапах виробництва задіяні сотні, а то і тисячі фахівців. Важливо, що база знань та навичок, яку отримують студенти впродовж чотирьох років навчання в університеті на базі студії WePlay, стане надійним фундаментом, що допоможе їм професійно розвинутися в медійних індустріях, створювати власні анімаційні твори, комп'ютерні ігри чи інші аудіовізуальні твори.

ЗАСТОСУВАННЯ СИСТЕМИ «ПЕРЕТВОРЕННЯ» ЛЕСЯ КУРБАСА В ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ

В період сучасного розвитку культури в Україні, в умовах повномасштабної війни, перед практиками та теоретиками мистецтва виник ряд непростих задач. Нажаль сучасна українська мистецтвознавча думка у частково базується на російській мистецькій школі. В творчих вищих навчальних закладах ще й досі посиляються на роботи Станіславського, Ейзейнштейна, Ромма та багатьох інших діячів російського театру та кінематографу. Тож зараз як ніколи виникла нагальна потреба дослідити, осмислити та осучаснити власні українські творчі надбання. Подивитись в глиб своєї культури, своєї мистецької школи. Адже ментальність формує багато засадничих принципів того, як виражаються митці у своїй творчості. Приміром система Станіславського, яку так полюбляють в українських театрах, якщо ґрунтовно її проаналізувати, то можна зробити висновок, що вона доволі слабко корелюється з психофізикою українських акторів, яким здебільшого притаманна ігрова форма існування на сцені, а не побутово-психологічна. Звісно ж ці речі не є випадковими, адже протягом століть українців намагались асимілювати, наблизити нашу ментальність до російської. Саме тому наших митців знищували, їхні праці забороняли. До того ж далеко не всі займались створенням систем, за якими б можна було навчати акторів, режисерів, драматургів.

Напевно найбільше в цьому напрямку просунувся видатний український режисер Лесь Степанович Курбас. Який свого часу відкривав в кількох містах України мистецькі студії, в яких проводив творчі експерименти, навчав акторів та режисерів. Багато хто з них потім безпосередньо брав участь у діяльності театру. До нашого часу збереглися записи промов Курбаса під час репетицій, уроків, зборів трупи театру. Лесь Степанович запропонував кілька базових мистецьких концепцій, на одній з яких ми зупинимось більш детально. Ми будемо говорити про принцип «перетворення» та розглянемо його на прикладі того, як цей мистецький принцип працює у екранізації літературних творів. Адже принцип запропонований Курбасом містить певний універсальний характер, та може бути застосований не лише у контексті театру. До того ж достеменно відомо, що сам Курбас зняв кілька фільмів, які нажалі до нашого часу не збереглися, або ж були свідомо заховані чи знищені.

Для початку звернемось до першоджерела та поглянемо, що писав про «перетворення» сам Курбас. Ось як він визначає це поняття: «...справжнє перетворення — це є по суті формула... інженерського порядку... Перетворює: 1) драматург; 2) режисер, те, що в плані режисури стоїть; 3) перетворює актор, що в його плані стоїть... наприклад, у персонажа нараз починають пробиватися звуки собаки. Це викликає у глядача асоціацію таку, яку викликала б у поезії метафора. Глядач зіставляє, відчуває, що в цій людині є момент собачої приниженості... Підкреслення життєвої форми на сцені — це одне, а сценічні форми для життєвих змістів — це зовсім друге; це перетворення» (Курбас, 1988, с.128-129).

Спробуємо розшифрувати ці положення Леся Курбаса в зазначеному контексті. В першу чергу перетворення — це універсальна формула, через яку можна пропускати практично всі процеси в мистецтві, в цьому контексті він писав про театр, але ми спробуємо поширити цю формулу і на кіно. Зокрема можна запропонувати розширити вищеперерахований ряд перетворень та додати кілька уточнень:

- 1) Драматург, сценарист, літератор перетворює життя на написаний твір.
- 2) Режисер, пропускаючи твір через власне сприйняття, перетворює його на фільм, виставу.
- 3) Актор, працюючи з режисером над фільмом, виставою, здійснює перетворення у кадрі, на сцені.

І можемо доповнити те, що Лесь Курбас не зазначив, але що може бути логічним продовженням його думок:

- 4) Перетворення, яке виникає в уяві глядача.

Вся сутність перетворення обертається довкола людини. Це процес, який відбувається всередині кожного з нас. Ми впускаємо в себе певний матеріал, пропускаємо його через себе, розуміємо, що ми хочемо сказати, знаходимо цьому органічну форму вираження, демонструємо її людині, у якій, в свою чергу, виникають асоціації на цю форму, що викликає в ній певні запрограмовані нами, свідомо чи підсвідомо, думки та почуття. Узагальнюючи концепцію, можемо порівняти автора (сценариста, режисера, актора) з призмою, яка вбирає у себе пучок світла, та розкладає його на кольори. Тобто бере явище і розкриває його сутність глядачу. Тепер перейдемо до основного — а як саме це стосується екранізації. Згідно з поширеним трактуванням цього терміну, «Екранізація — це інтерпретація засобами кіно твору іншого роду мистецтва» (Екранізація). Процес тлумачення життєвого, історичного, або літературного матеріалу і є одним із основних завдань режисера.

Далі спробуємо співвіднести екранізацію та «перетворення». Екранізація у своїй сутності і є «перетворенням», або ж його вузько спеціалізованим підвидом, в якому за основу береться не життя як таке, а вже певна його переосмислена форма — літературний твір. Режисер не просто переповідає книгу, режисер «перетворює» її і розповідає власну історію. Точніше буде сказати — він розповідає чужу, вже знайому глядачу історію, як свою. Лише в цьому випадку можливий успіх у глядача, адже людина повинна ніби забути, що вона знає усі події, які зараз відбудуться, і заново пережити емоції, викликані цими подіями, викладені у формі історії. Головне питання, на яке відповідає режисер, це «як». Як розповісти цей літературний твір глядачам, як його «перетворити».

Висновки

Очевидно, що теорія, запропонована Курбасом близько 100 років, і дотепер лишається актуальною. «Перетворення» давно вийшло за рамки свого первісного значення та отримало не лише образно-концептуальне осмислення, через яке теоретики театру виводять філософію вистав Леся Степановича, а й практичне, прикладне значення. Ми розуміємо цей процес, як базисний, який закладений в усі види мистецтва. Один матеріал перетворюється на інший, та стає чимось третім в уяві того, хто його споглядає. Звуки стають мелодією та відгукуються почуттями в душі слухача, фарби стають малюнком, та викликають асоціації в уяві того, хто дивиться

на картину. Та бувають і складніші перетворення, коли один вид мистецтва під назвою «література» перетворюється в інший під назвою «кіно». Відбувається процес трансформації через призму сприйняття режисера. Він залишає часточку своєї душі, своєї теми у цьому фільмі. Режисер стає ніби його невіддільною частиною. Тому ми можемо говорити саме про значний вплив режисерського бачення на процес «перетворення».

Список літератури

1. Курбас, Л. (1988). *Березіль. Із творчої спадщини*. Київ: Дніпро.
2. Курбас, Л. (2001). *Протоколи засідань режисерського штабу «Березоля». Протокол № 33. Філософія театру*. Київ: Основи.
3. Танюк, Л. (2007). *Талан і талант Леся Курбаса*. Київ: Державне підприємство «Мистецтво України».

МИСТЕЦЬКІ ВІВТАРІ : ПРО ДОСЛІДЖЕННЯ Н. М. КОНДЕЛЬ- ПЕРМІНОВОЇ «СИМФОНІЯ МИСТЕЦЬКОЇ ДНК ЛЕОНІДА ТОЦЬКОГО»

1. 2023 року в Інституті проблем сучасного мистецтва НАМ України у партнерстві з Полтавським краєзнавчим музеєм імені Василя Кричевського та за підтримки Українського культурного фонду завершено проєкт «Дослідження культурної спадщини українського художника Леоніда Тоцького». Користуючись цією роботою, ми хотіли б спеціально виокремити таку річ як межі свободи та мистецтва, їх потенціал та взаємозв'язки. На ці думки наштовхують власне етапи творчого зростання Леоніда Тоцького, від реставрації давньоруських мозаїк і фресок, пізніше — їх копіювання, аж до використання цих копій, разом із власними авторськими композиціями, у сучасній відбудові втрачених храмів. Ця творча еволюція відбувалась на тлі драматичної колізії радянських часів: з одного боку — заборони церковного будівництва, а разом з ним переривання розвитку іконопису та монументального релігійного мистецтва, з іншого боку — професійного та морального покликання художників, реставраторів, дослідників архітектури і мистецтва вивчити та зберегти культурну спадщину і мистецьку традицію.
2. Храм — це коли над святинею зводять вівтар. По суті (для молитви) цього достатньо. Все інше — мистецтво, пам'ятка, інший полюс сакрального буття. Молитва vs мистецтво. Чому так? В християнстві пам'ятка є нагадуванням про незворотність часу, його лінійність. Без історичної пам'ятки важко уявити біблейську картину світу, в якій людина, за висловом М. Еліаде, виганяється з космосу, і тоді — «жах історії». В такому світосприйнятті храм, з усім його мистецтвом на священних підмурках — знак єднання людини з Богом у швидкоплинному часі. Тепер звернемось до літургії, яка відображає передстояння перед небесною істиною поза місцем і поза часом. Літургія це спогад, анамнесіс. Але особливий, позачасовий. Христос — і Бог, і Жертва, і Жрець. «И евхаристия, как вечный полдень, длится». Позачасовий спогад долає абсурд лінійного буття і повертає людину з історії у Космос Божественного. В евхаристичному контексті будь-який храм існує вічно, поза історією. І нині і присно і на віки віків.
3. Молитва і мистецтво перебувають у нерозривній антиподній єдності, як у піфагорійців: «і наш низ — для них верх». Наше дольнєє — для них горнєє. В безбожні роки боротьби з релігією нищились храмові вівтарі, але замість них та неперервної Служби Божої з'являлись вівтарі інші — служіння мистецтву. Злетали у повітря храми, але повертались у вічне «евхаристичне» життя на сторінках мистецтвознавчих та історико-архітектурних книжок, потрошені мозаїки — на картонах реставраторів. В результаті численні графічні реконструкції церков, наче іконографічні типи Богородиці — різні, але всі

правдиві. Бо хто ж знає, якою була насправді — лише образ. «Мистецькі вітварі» зводили дослідники та художники, на ці вітварі вони і поклали своє життя в науці і мистецтві. На екслібрисі Н. Кондакова був напис: «Чорнила вчених і кров мучеників зважуються у день Воскресіння [із мертвих], але жодне з них не переважає над іншим».

4. Пліч-о-пліч з істориками архітектури працювали реставратори монументального мистецтва, рятували те, що дивом залишилось. Ці наукові школи після війни розвивались паралельно, і Леонід Тоцький згадує, як реставруючи мозаїки та фрески Софії Київської, лежав на риштуванні та слухав екскурсії, набирався знань. Коли на початку 1950-х він пішов у реставрацію, в Софії велась робота під керівництвом І. Грабаря. Насправді це було продовження передвоєнних досліджень: 1934 року почав працювати новостворений Софійський заповідник, велися роботи з демонтажу і консервації мозаїк і фресок у соборі Михайлівського Золотоверхого монастиря, Грабар очолив різні комісії з досліджень, ремонтів та охорони пам'яток. Його київські справи відбилися у спогадах першого директора Софійського заповідника І. Скуленка, який пише, що за рішенням спеціальної комісії під головуванням Грабаря «було розпочато роботи з реставрації фресок і мозаїк, археологічних розкопів і продовжено роботи з архітектурного вивчення пам'яток, розпочаті проф. Моргілевським ще до створення заповідника». І. Моргілевський — лідер київської школи архітектурної медієвістики, увійшов до складу цієї комісії разом із мистецтвознавцем С. Гіляровим, художником М. Касперовичем, археологом Т. Мовчанівським, директором Всеукраїнського музейного городка М. Багрієм, московськими скульптором С. Меркуровим та реставратором П. Юкіним, ленінградським майстром-мозаїстом В. Фроловим. Інша комісія Грабаря була утворена для керівництва роботами в соборі Михайлівського Золотоверхого монастиря: «з закріплення і очистки мозаїк, відкриття фресок, з архітектурних досліджень і археологічних розкопок». Грабар приїхав не на дике неоране поле — в Києві в міжвоєнний період була створена своя оригінальна школа дослідників середньовічних храмів, яка і стала підґрунтям для повоєнної формації вчених та реставраторів. В сфері історії архітектури найбільш послідовно рухався учень і послідовник Моргілевського — Ю. Асєєв. Безпосередніми вчителями Л. Тоцького в реставрації монументального мистецтва були художник-реставратор Л. Калениченко та хіміки-технологи О. Плющ і Є. Мамолат. В цей період художник набуває досвіду в дослідженні сюжетних та живописних особливостей давньоруської ікони, структури розміщення розписів в інтер'єрі храму та впливу характерної візантійської стилізації на подальший розвиток монументального живопису.
5. У церковній традиції іконописець, на відміну від світського художника, не сприймається як автор конкретного образу, він — лише провідник божественної істини. Його майстерність — благодать. Звідси зрозуміле бажання вже досвідченого художника-монументаліста Леоніда Тоцького зробити копії давньоруських мозаїк київських храмів, встати в один ряд з давнім майстром, довести, що не «пропав ланцюг часів», як того хотілося войовничим безвірникам. Що милість Божа — безоплатний дар, який вливається Святим Духом у нашу душу, щоб зцілити її від гріха. Це була «солодка каторга», як

згадує сам Тоцький — копіювання оригіналів мозаїки Софійського та зруйнованого Михайлівського Золотоверхого соборів. Робота дуже непроста, бо навіть мозаїчний Іоанн Златоуст суворо спостерігав за нею зі стін Софії: «Коли піднімався на риштування, він увесь час був на моєму шляху і так дивився на мене, з таким докором: за що ти взявся? Чи зможеш це зробити? І така в мене була відповідальність, що я зможу». Ця історія розпочалась наприкінці 1970-х, а 1998 року мозаїчні копії Тоцького мали великий успіх в Парижі, у штаб-квартирі ЮНЕСКО.

6. Чи міг уявити Леонід Тоцький в застійні 1970-ті, коли вивчав збережені мозаїки Михайлівського монастиря, що йому доведеться бути залученим до відновлення порушеної київської святині? Якщо вірити в долю, всі події навколо Тоцького складаються в якусь дивну і красиву мозаїку його життя. І зовсім не випадково, що саме тоді, коли майстерність художника набула неабиякої витонченості, висоти та свідомості, вершиною його творчості стали розписи Михайлівського Золотоверхого собору. Леонід Тоцький розробив авторську іконографічну програму: мозаїки і фрески тринавного ядра храму відтворювались за кращими зразками візантійського та давньоруського мистецтва XII століття. І якщо у відомих автентичних композиціях, у повторенні збереженого спостерігається точність і вмільість копіїста, ще більше вражають розписи на основі аналогів авторства Тоцького, їхня колористична співзвучність. Це вже не паперові вівтарі епохи гонінь та випробувань: мистецтво посідає в храмі своє вистраждане місце, а над мозаїчною Євхаристією у вівтарі звучить вистраждана молитва.
7. Наталія Миколаївна Кондель-Пермінова, авторка дослідження про Леоніда Тоцького, вводить поняття «мистецької ДНК», і це дуже влучно, бо дійсно є неперервність служіння мистецтву. Неперервний ланцюжок прізвищ, робіт, дискусій, відкриттів, знов дискусій. Дякуючи такому служінню жила пам'ять про український храм та українське монументальне мистецтво. В цьому смислі кожна живописна робота митця Леоніда Тоцького — це зведення вівтаря спадкоємності над святинєю дослідницької та мистецької традиції.

СТІНОПИС У ЦЕРКВІ СВЯТОГО МИКОЛАЯ У С. СЕРЕДНЬОМУ ВОДЯНОМУ НА ЗАКАРПАТТІ: ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ

Стінописи XVII – XVIII ст., які ще можна побачити в дерев'яних церквах на Закарпатті, відтворюють розвиток самобутньої культури цього краю. Ренесансні віяння, поступово замінюючись бароковими впливами, у перехідному періоді зберігають свої цікаві стильові поєднання в іконографічній програмі церковного живопису закарпатського регіону. Тому реставраційні роботи тут повинні відбуватись на основі серйозних досліджень, щоб не знівелювати проведеними відновлювальними роботами ідентичність та мистецьку цінність церковного живопису в закарпатських дерев'яних храмах.

Церква Святого Миколая у с. Середньому Водяному (верхня) в Рахівському районі на Закарпатті – найдавніший закарпатський храм потиської групи (басейну р. Тиси), який датується XVI ст. Існує думка, що він збудований у 1428 р., тому що його конструкція характерна для оборонної форми будівель XIII – XV ст. У ньому відсутнє оздоблення на зрубі та одвірках, вікна невеликі, схожі на бійниці. Церква тридільна, всі приміщення прямокутні, нава – ширша. В церкві є розписи XVII – XVIII ст. Дослідниками П. Жолтовським та Г. Логвином зафіксовані композиційні та стилістичні особливості стінопису. Цінним матеріалом є проведений ними опис настінного живопису та частково представлений ілюстративний матеріал, зроблений у другій половині XX ст.

Розписи характеризувалися цими вченими як виконані народними майстрами, декоративні, з ознаками українського походження. Їм були притаманні великі локальні плями червоного, зеленого та синього кольорів. У наві – сцени «Страстей», між реєстрами – рослинний орнамент з квітами, на західній стіні – образ Єссея, на плафоні – «Всевидяче око» в оточенні дванадцяти знаків зодіаку, сцена «Трійця новозавітна». У бабинці – великомученики, святителі, портрет ієрея Нікора, на плафоні – «Знамення», «Адам і Єва», «Жони-мироносиці», мотиви пейзажу у вигляді хвиль, хмари на синьому, блакитному та вохристовому тлі, архангели. Між бабинцем та навою на стіні намальовано «Страшний суд». Композиції сцен відзначалися високою якістю виконання. Вже на той час розписи у вітварі були заклеєні папером, а в наві та бабинці знаходились у дуже пошкодженому стані.

У кінці XX ст. стінопис цього храму увесь був перемальований. На жаль, чимало розписів були втрачені. На сьогодні немає: на західній стіні зображення Єссея, на плафоні – «Всевидячого ока», дванадцять знаків зодіаку, «Трійці новозавітної» та інших. Можливо, негативним фактором стало зачинення церкви за радянських часів та використання його не за призначенням (як колгоспного складу.). Звичайно, за таких умов настінний живопис зазнавав пошкоджень. З 1995 року церква відновила своє функціонування, а в 2018 році була визнана об'єктом культурної спадщини національного значення та внесена до Державного реєстру нерухомих пам'яток України (№ 070041).

На жаль, збережений стінопис втратив свою оригінальну стилістику, простонародну декоративність, а головне – ознаки своєї епохи. Проведена реставрація, яка, звичайно, відбувалася на основі занадто пошкодженого живописного матеріалу, не відтворила автентичність настінного живопису у церкві Святого Миколая у с. Середньому Водяному на Закарпатті.

ПІДСУХА Оксана Григорівна

аспірантка,

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

<https://orcid.org/0009-0002-2605-4069>

ІСТОРИЧНИЙ ДОСВІД УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ДІАСПОРИ В РЕАЛІЯХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Повномасштабне вторгнення Росії в Україну спричинило евакуацію значної кількості громадян держави за межі країни. Затяжна війна змушує переселенців глибше інтегруватися в життя за кордоном, пускати корені на новому місці. На наших очах відбувається нова хвиля масової еміграції, п'ята в історії України, яка зачепила всі соціальні групи населення. Серед них — численна культурна спільнота, особливо вразлива до геополітичних криз і, водночас, суспільно впливова. Поза батьківщиною сьогодні опинилися представники різних поколінь та соціокультурних прошарків. Перед тими, хто обрав еміграцію, і передовсім, молодого генерацією мистців, постають питання пошуку свого місця на цивілізаційній культурній мапі та визначення власної національно-культурної ідентичності. Зазначена ситуація актуалізувала наступні питання: як інтегруватися в культурне «тіло» нової батьківщини і зберегти свою національну окремішність?!; як бути цікавим глобалізованому світові і, водночас, говорити про своє, наболіле?!; які підходи та механізми використовувати, аби максимально прислужитися батьківщині за її межами, але не законсервуватися в діаспорній «бульбашці»?!

Ці питання не нові. На них шукали відповіді і попередні покоління української мистецької діаспори. Особливо усвідомлено і системно — представники другої (міжвоєнної) і третьої хвилі еміграції, яка відбувалася під час Другої світової війни. Їхні напрацювання варто осмислити новій генерації українських мистців в екзилі, адже вони були здобуті у подібних до сьогоднішніх реалій обставинах (війна, геноцид українського народу та національної культури росією та СРСР). В цьому контексті акцентуємо нашу увагу на деяких аспектах історичного досвіду української мистецької діаспори та на кількох прикладах виявимо його актуальність.

Україна на артистичній мапі

Культурно-політичним проектом, який виконував не лише мистецькі, але й національно-політичні задачі (С. Наріжний), постала діяльність Української республіканської капели, створеної 1919 року. Мистецький колектив був заснований з метою міжнародної промоції молодої української держави, за ініціативи глави Директорії УНР Симона Петлюри, під орудою диригента та композитора Олександра Кошиця. Капела вирушила в європейське турне, аби заявити про існування України та її виняткової культури, а також спростувати брехливий міф про «єдиний російський народ» мовою оригінальної музики, вкоріненої в древній український етнос. Інформаційний «бій» за визнання української ідентичності капела виграла: у численних публікаціях про виступи колективу європейці писали про окремішню українську націю. Своє завдання — презентувати Україну — Олександр Кошиць продовжив і після поразки національно-визвольних змагань та окупації

України більшовицькою росією. Народна пісня у віртуозних композиторських обробках, помножена на надзвичайно високий професіоналізм хористів та диригента, хоча й не мала потуги звільнити рідну землю від окупантів, але не дозволяла стерти Україну з «артистичної мапи світу» (Клей Грін). А «Щедрик» в обробці Миколи Леонтовича, представлений Кошицем в Америці, увійшов у скарбницю світового музичного мистецтва.

Творча індивідуальність-світове визнання-«метафізична українська сила»

«Для здійснення національних проєктів дуже важливо мати міжнародно визнані постаті» (В. Сусак, переклад автора). Неабияк прислужився утвердженню української нації і культури в світі скульптор Олександр Архипенко, передовсім, завдяки своїй всесвітній славі. У 1933-1934 роках його твори виставлялись на всесвітній виставці «Століття прогресу» в Чикаго саме як зразки українського модерного мистецтва. Український павільйон, створений зусиллями і на кошти діаспори, привернув увагу всього світу до бездержавної нації, а її мистецький «вміст» засвідчив життєздатність, унікальність та інноваційність української культури. Після Другої світової війни скульптор долучився до Об'єднання Мистців Українців в Америці як почесний член цієї інституції, а також діяльності Українського інституту Америки та інших діаспорних організацій. Архипенко опублікував «маніфестну» статтю про значення Тараса Шевченка для національної культури, висловлював прогресивні ідеї щодо необхідності кроскультурного діалогу українського та американського мистецтва і заявляв, що возить із собою по світу «метафізичну українську силу».

Цілість українського мистецького життя в діаспорі

Одним із яскравих прикладів інституалізації культурницької діяльності українців за кордоном в історичному контексті є Спілки українських мистців, засновані як громадські організації в різних країнах світу. Спочатку в Європі, а потім в США, Канаді та Австралії, вони об'єднали після Другої світової війни художників-іммігрантів з України. Метою діяльності цих інституцій стало збереження і розвиток національного мистецтва в екзилі та репрезентація української культури в світі. Робота спілок була системною. Вона включала проведення виставок, видання каталогів, окремих мистецьких праць та періодичних видань, функціонування навчальних студій, організацію культурних подій. Багатолітня діяльність цих організацій засвідчила здатність українських мистців гуртуватися і вирішувати колективні задачі в несприятливих умовах, формувати спільний світогляд та просувати національні культурні стратегії. Прикметним є факт, що й нині діє і приймає до своїх лав новоприбулих мистців-іммігрантів Українська спілка образотворчих мистців Канади та Спілка українських мистців Австралії.

Висновки

Історичний досвід української мистецької діаспори до 1991 року здобувався за часів української бездержавності. Українці за кордоном були фізично та інформаційно відірвані від рідної землі, а в Україні таврувалися окупаційною владою як «зрадники». В умовах, коли українську націю було позбавлено права голосу, діаспора була єдиним амбасадором та союзником народу в боротьбі за незалежність. Українська мистецька спільнота в екзилі зберегла і примножила велику частину культурного національного спадку. На протигагу тоталітарному

мистецтву вона запропонувала світоглядні установки, що базувалися на національній традиції, були спрямовані на якнайглибше виявлення української ідентичності, свободу прояву творчої особистості, деколонізацію української культури.

Водночас, чимало задач, які вирішували закордонні українці за часів бездержавної України, стоять на порядку денному і перед новим поколінням мистецьких мігрантів. Це, передовсім, забезпечення присутності української культури в світі, протистояння російській пропаганді і спростування імперських культурних наративів, донесення правди про війну росії проти України, виконання культурно-дипломатичних функцій і міжкультурний діалог. І хоча українську культуру сьогодні просуває спільними зусиллями весь український світ — місія закордонної мистецької спільноти залишається важливою. Особливої актуальності вона набуває на віддалених континентах, там, куди рідко «долітають» мистці з України.

Список використаних джерел

1. Пересунько Тіна. (2018). Світовий тріумф «Щедрика» –100 років культурної дипломатії України (збірник архівних документів). Київ: Видавництво «АртЕк»
2. Susak Vita. (2022, 19 вересня). The Archipenko brothers: Discussions about National Art.
<https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003265818-9/archipenko-brothers-discussions-national-art-vita-susak>

ПОЛЯКОВА Марина Володимирівна

Аспірантка,

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

<https://orcid.org/0000-0003-3379-0347>

ХУДОЖНИК НА ТЛІ ЕПОХИ: РЕВІЗІЯ ПІЗНЬОРАДЯНСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ В (АВТО)БІОГРАФІЧНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

В останні роки з'являється все більше літератури про українських художників пізньорадянської епохи (від відлиги до перебудови). Покинувши осторонь масив мистецтвознавчих праць про загальні процеси в українському мистецтві, ми зараз говоримо лише про літературу біографічну (нарратив, побудовану дослідниками на основі біографій, листів, інтерв'ю, спогадів митців тощо) та автобіографічну, в якій висвітлюється життя та творчість конкретних постатей, соціокультурна ситуація, державна культурна політика, умови праці художника тощо. Усвідомлюючи, що це два різні — зовнішній (дослідницький) і внутрішній (авторський) — ракурси погляду на реальність, ми все ж таки дозволимо собі об'єднати їх в одному корпусі, до того ж деякі видання мають гібридну жанрову форму. Нас цікавить ставлення самого митця або дослідника-біографа до тогочасних реалій, до умов, в яких жив і працював художник, ментальні конструкції, через які розкриваються головні риси епохи; особливо нас цікавить ревізійний погляд, як заявлено у темі.

Спробуємо систематизувати літературу, що побачила світ в останні роки; виділимо два основні блоки (не претендуючи, втім, на повний перелік видань).

1) *Дослідницький, зовнішній погляд на епоху в цілому та окремих особистостей.* Сюди віднесемо праці Л. Медведєвої «Віктор Зарецький. Митець, рокований добою» (2006); О. Зарецького «Художник Віктор Зарецький. Пошуки коріння. Листи, нариси, спогади, статті» (2009), «Червона тінь калини. Листи, спогади, статті» (1996), «Квітка на вулкані» (2011), «Алла Горська. Митець у просторі тоталітаризму» (2023); Г. Склярєнко «Яким Левич: Живопис на перехресті часу» (2002); «Алла Горська. Душа українського шістдесятництва» (2015) під упор. Л. Огневої; О. Авраменко «Зарецький. Терези долі» (2018), «Криволап. Метафізики чистого кольору» (2018), «Тісто» (2023); О. Голуб «Свято непокори та будні андеграунду. Життєпис двох не визнаних за життя художників, з коментарями» (2017); П. Ліміної «Професія: художник. Книга про Сергія Якутовича» (2018); «Федір Тетянич. Фрипуля» (2021) під упор. Т. Жмурко і Т. Кочубінської; М. Шалімова-Пузиркова «Віктор Пузирков / Victor Puzyrkov / Виктор Пузырьков» (2020); К. Рапай «Коло Якутовичів» (2021); Б. Пінчевської «Микола Глущенко» (2021); К. Лебедевої «Микола Глущенко — художник і шпигун» (2022); Г. Вишеславського «Спадщина овіяна багатьма культурами — творчість Олександра Стахова-Шульдиженка» (2022); О. Федорука «Мистецький шлях Михайла Глейзера» (2022). У деяких працях автор або упорядник виступає одночасно свідком епохи, учасником подій, другом тих особистостей, яким присвячені книжки, рідними людьми, як син А. Горської та В. Зарецького О. Зарецький чи дочка Т. Яблонської Г. Атаян (про яку нижче). Власне, не завжди

можна розділити автобіографію та дослідження життя того чи іншого митця. Наприклад, книги К. Рапай «Подвійна експозиція» та «Коло Якутовичів» (деякі тексти в них повторюються) являють собою суцільну тканину, де оповідь про власну молодість та родину міцно сплетена зі спогадами про родину Якутовичів, Г. Гавриленка, С. Параджанова та інших яскравих постатей української культури.

2) *Мемуарна література, в якій слово надається або самому художнику, або його оточенню.* Сюди віднесемо, наприклад, такі книжки, як: Г. Скляренко, Я. Левич «Вопросы без ответов» (2005); «Мир Зої Лерман» (2008) під упор. С. Ялкута; В. Забашта «Світ очима художника» (2009); «Життєпис мовою листів» (2013) під упор. Л. Огневої; Є. Волобуєв старший «...Реализм — это такое сильное, живучее, огромное, вечно голодное чудовище...» (2011); О. Петрова «Миттєвості приватного життя» (2016); «Тетяна Яблонська. Щоденники, спогади, роздуми» (2020) під упор. Г. Атаян та І. Зайцевої.

Як ми бачимо, за останні роки вийшло доволі багато книг, присвяченим як офіційно визнаним художникам, так і нонконформістам. Переважають дослідницькі праці, натомість поки що мало опубліковано мемуарів митців (зауважимо, що чимало матеріалу зберігається в приватних архівах і ЦДАМЛМ і чекає опрацювання). Виходячи з кількості видань, найпривабливішими особистостями для дослідників української культури та соціальної ситуації 1960–1980-х є В. Зарецький, А. Горська (абсолютний лідер) і М. Глущенко, про останніх двох виходять нові й нові книги. Ця пара вже сама собою амбівалентна — палка нонконформістка, політична дисидентка і, скажімо так, конформіст, який, маючи складну та яскраву біографію, на позір повністю прийняв правила гри у радянському соціумі та мистецтві. Якщо основні пункти біографії А. Горської широко відомі і не підлягають ревізії, то біографія М. Глущенко надає широкий простір для нових розшуків, зокрема критичних.

Хочеться сказати окремо про книжку О. Зарецького «Мисткиня у просторі тоталітаризму» (2023). Парадоксально, що назви на палітурці та у вихідних даних різняться, офіційна бібліографічна назва: «Мистець у просторі тоталітаризму». Як пояснив директор видавництва «Прометей» Андрій Носач (Полум'яний) при спілкуванні, «це дрібниця, але вона була необхідна особисто для мене. Автор помер близько 5 років тому, оригінальний твір є "Алла Горська. Мистець у просторі тоталітаризму", ми за впровадження фемінітивів, але оця деталь все ж таки залишила оригінальність першопочаткової назви». Таким чином, вже самі дві назви цієї книжки (що, зауважимо, призвело до складнощів при науковому цитуванні) провокують переосмислення ролі жінки-мисткині в антитоталітарному спротиву з позиції «фемінітивного» сьогодення.

В цілому у літературі останніх років присутня, без сумніву, критична оцінка пізньорадянських реалій та умов, в яких існували митці й мистецтво. Деякі дослідники займають радикальну позицію, немов відмовляючи радянській епосі у праві на існування, а державну культурну політику (систему державних замовлень, діяльність Спілки художників і Художнього фонду тощо) описуючи лише як репресивну, при цьому, на жаль, не розглядаючи її ґрунтовно.

У цьому відношенні особливо важливою видається книга «Тетяна Яблонська. Щоденники, спогади, роздуми», в якій одна з найвідоміших українських художниць другої половини ХХ століття, викладачка, депутатка і громадська діячка, начебто комфортно вписана у радянський життєвий і творчий простір, постала складною

особистістю, спроможною до рефлексії: повністю усвідомлювала цензурні обмеження і партійний тиск на сферу мистецтва, але намагалася знайти компроміс із системою і не втратити себе як мисткиню.

ПОНОМАРЕНКО Олена Юріївна

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії світової музики і кафедри теорії та історії культури,
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0002-3726-489X>

«РАВЕЛЛО ФЕСТИВАЛЬ»: ІСТОРІЯ, МЕНЕДЖМЕНТ, МІЖКУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ

«Равелло Фестиваль» («Ravello Festival») — музичний фестиваль у південній Італії, який вперше відбувся 18 червня 1953 року. Головним імпульсом для народження фестивалю став історичний факт відвідування 26 травня 1880 року Равелло Ріхардом Вагнером, де він побачив той самий сад Клінгзора його опери «Парсіфаль».

Організація і проведення фестивалів такого рівня вимагає високих критеріїв добору та високої професійної майстерності як учасників, так і усіх тих, хто організовує захід, а саме державних і комерційних структур, фінансових фондів, культурних асоціацій, а також закладів туристичного сектору. Міська еліта Равелло, задовго до народження самого фестивалю зрозуміла, що для того, щоб вирішити багато внутрішніх проблем невеликого міста, пов'язаних із фінансуванням, показати яскравий образ свого регіону, спрямований на збереження національних традицій, облаштувати Равелло відповідно до рівня вимог елітного національного і міжнародного туризму, а головне — зберегти історичне значення Равелло як «Міста Музики», необхідно співпрацювати всім разом.

Асоціація імені Вагнера, яку очолював Френсіс Невіл Рейд (Francis Neville Reid), разом з провідними готельєрами міста: Луїджі Цікалезе ді Ліето (Luigi Cicalese di Lieto) (1852–1932), Панталеоне Карузо (Pantaleone Caruso) планують організувати концерти за участю виконавців світового рівня, залучаючи до їх проведення меценатів. Все це мало повернути в Равелло елітну публіку, аристократів.

У 1932 році на нижній терасі саду Вілли Руфоло (Villa Rufolo) оркестр Театру Сан Карло (Teatro San Carlo) з Неаполя під керівництвом італійського диригента Франко Капуана (Franco Caruana) виступив з концертами, присвяченими Р. Вагнеру, саме тут зберігається автограф композитора: «Чарівний сад Клінгзора знайдений».

Візит Вагнера в Равелло привернув до міста, як пише Дітер Ріхтер (Dieter Richter), «вагнерівський туризм», що триває і донині, «звертається до ландшафту пам'яті, в якому архітектура, природа та музика нерозривно пов'язані один з одним». Відтоді Південь Італії більше не просто географічне місце. Образ Равелло, який створений попередниками, продовжує існувати й в кінцевому підсумку стає символом нового стилю життя і глибоких поглядів, назавжди пов'язаних з мистецтвом.

Проведення вагнерівських концертів на Віллі Руфоло було відновлено через 20 років. Так, 18 червня 1953 року з нагоди 70-х роковин Р. Вагнера відбувся перший масштабний проєкт фестивалю. 18 і 21 червня в саду Вілли Руфоло розпочалися «Вагнерівські концерти в саду Клінгзора» у виконанні оркестру Театру Сан Карло, постійного партнера фестивалю. Диригенти — Герман Шерхен (Hermann Scherchen) і Вільям Стайнберг (William Steinberg).

Концерти під відкритим небом в різних місцях Равелло зацікавили публіку, і це вимагало від організаторів нових ініціатив, однією з яких стало будівництво креативної сцени «Бельведере» («Belvedere») у 1955 році. Вілла Руфоло розташована на природній терасі — майже 340 м над рівнем моря. Терасоподібний ландшафт надав змогу розмістити партер і трибуни між клумбами в саду, а сцену — за межами парапету вілли, звідки відкривається панорама затоки Салерно. Ексклюзивна конструкція головної сцени шириною 22 м і глибиною 14 м встановлена на різноспрямованих лісах над 15-метровим обривом. Фундамент, зведений на зразок кріпосної вежі, з вершини якої симетрично відходять два прогони сходів, які нівелюють відмінність між висотою майже в п'ять метрів, щоб досягти земляного валу, який зміцнює огорожу шириною шість метрів. Прозорі пластикові панелі навколо сцени, не завдаючи шкоди дивовижному пейзажу, значно покращили акустику.

Починаючи з 2002 року, фестиваль організовує Фонд Равелло (Fondazione Ravello), мета якого — представляти й розвивати Равелло як один із культурних центрів регіону Кампанія. Члени фонду становлять дві категорії:

перша — Soci Fondatori (Члени Засновники) — область Кампанія (Regione Campania), провінція Салерно (Provincia di Salerno), муніципалітет Равелло (Comune di Ravello), фонд Монтедеї Паші Сієна (2002–2010) (Fondazione Montedei Paschi di Siena);

друга — Soci Ordinari (Звичайні члени) — Управління туризмом провінції Салерно (Ente provinciale per il Turismo di Salerno), Регіональне управління культурної та ландшафтної спадщини Кампанії (Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Campania). Президентами фонду у різні часи були відомі політики регіону.

Розвиваються міжкультурні зв'язки Італія — Німеччина. Фонд Равелло разом із регіоном Кампанія, муніципальною адміністрацією та посольством Німеччини урочисто відзначили 140-ву річницю прибуття композитора в «Місто Музики», а щоб запам'ятати цю подію, підготували документальний фільм, який транслювався в Італії та Німеччині. Артдиректор фестивалю Алессіо Влад (Alessio Vlad) зазначив, що творча модель співпраці між двома країнами невинна, її основна мета — вшанування Ріхарда Вагнера. Вона являє собою ідеальний історичний союз двох музичних світів — німецького та італійського: «Фактично, ця подія зробила Равелло ідеальним місцем, де світ Півночі в ім'я спільного коріння зустрічається з Півднем. Цей союз, який існує не одне десятиліття, сприяє відновленню транскордонного туризму Кампанії».

Висновки

Високий професійний рівень «Равелло Фестиваль» підтримується вже багато років, а здійснюється це завдяки скоординованому управлінню всіх, хто бере участь в організаційному процесі. Слід зазначити вагому підтримку органів державної влади, а також інвестицій бізнес-сектору. В рамках сучасного проєкту функціонують креативні сцени, що створені за інноваційними технологіями, оркестр Театру Сан Карло, студія запису, журнал фестивалю — всі ці складові системної діяльності взаємопов'язані та спрямовані на забезпечення бездоганного результату. Фонд Равелло майже 20 років керує і постійно розвиває проєкт для того, щоб представляти місто Равелло у міжнародному форматі як один із культурних центрів регіону Campania. Подальше творче життя та успіх фестивалю вимагає співпраці

культурних, державних, фінансових інститутів, постійного технологічного оновлення — усього того, що надасть змогу продемонструвати світу історичні й мистецькі пам'ятки «Міста Музики» і зберегти для наступних поколінь «Равелло Фестиваль» як італійський культурний бренд.

Список використаної літератури

1. Antonucci, S. Alessio Vlad alla guida del Festival di Ravello: «Con la visita di Wagner, il Nord e il Sud hanno trovato qui radici comuni». In: *Il Messaggero: il giornale di Roma*. Available at: https://www.ilmattino.it/salerno/il_maestro_alessio_vlad_nominato_direttore_artistico_del_festival_di_ravello-5293562.html (accessed: 21.09.2023) [in Italian].
2. *Ravello Festival 2023. I numeri della 71esima edizione*. [online]. Available at: <http://www.ravellofestival.com> (accessed: 21.09.2023).
3. Richter, D. (2010). Il magico giardino di Klingsor. Un paesaggio esotico nel Parsifal di Richard Wagner e il «mito di Ravello». In: *Territori della cultura. Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali*. Ravello. N. 10. [online]. Available at: https://www.univeur.org/cuebc/images/Territori/PDF/01/TdC1_Richter.pdf (accessed: 21.09.2023) [in Italian].
4. Sorrentino, M. C. (2011). Cultura–economia–ospitalità: un archivio alberghiero «ritrovato» come testimonianza per la storia moderna di Ravello. In: *Territori della cultura. Centro Universitario Europeo per i Beni Culturale*. Ravello. N. 3 [online]. Available at: https://www.univeur.org/cuebc/images/Territori/TdC_03.pdf (accessed: 21.09.2023) [in Italian].

«ПЕРЕТВОРЕННЯ» В ЕКРАННОМУ ВИДОВИЩІ.

НА ВАРТІ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ СТІЙКОСТІ

Екзистенція, як особливий вид буття, відповідає здібності бути собою. Цю особливість досліджено вченими, філософами, психологами та науковцями інших галузей. Ознайомитись з цим поняттям сьогодні може будь-хто через прослуховування шанованих лекторів на Youtube-каналах у форматі конференцій та семінарів, або ж прочитання книжок, серед авторів достатньо назвати імена Е. Юнгер, К. Ясперс, Г. Марсель, Н. Хамітов та ін. Тут ідеться про стан людини, коли її життя оголене, “на межі”; про надзвичайні ситуації, коли екстраординарне стає “нормою”, людина перебуває в загрозі, йде її випробування на потенцію стійкості. В такі моменти вона може втратити соціальні зв'язки, відчувати небезпеку, самотність, опинитись один на один з “банальністю” зла.

Мистецтво покликане зміцнити особистість, особливо, в часи викликів. Але справжнє мистецтво, яке може наповнити змістами, потребує високого рівня відповідальності автора та змістовно-образної мови твору. В доробку української театральної сфери існує система “Перетворення” та унікальна режисерська методика видатного митця Леся Курбаса. У своєму аспірантському творчому мистецькому проєкті “Принцип «перетворення» в системі режисерських методів під час роботи над екранним видовищем” я намагаюсь актуалізувати вплив поняття методу Курбаса та наблизити практичну можливість його застосування в роботі режисера над аудіовізуальними творами. За Курбасом “перетворення” покликано подати впізнавані явища з життя “у такому вигляді, у такому перетворенні, у такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка саме мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів” в уяві глядача та, як наслідок, глибинно вплинути на нього. Інструментами для цього стають засоби виразності того чи іншого мистецтва, які слугують народженню символів, знаків заради створення художніх образів.

Розглянемо яким чином елементи системи “перетворення” працюють в екранному видовищі та, як саме, стають на варті екзистенційної стійкості авторів, виконавців, та як наслідок — глядача.

Один із прикладів аудіовізуального телепродукту, який у кінематографічний спосіб актуалізує потенцію до екзистенційної стійкості глядача — телевізійний норвезький серіал “Окуповані” 2015 року виробництва. Кожна серія розпочинається з титру — текстового меседжу, який одразу апелює до глядача заявленою темою: “У недалекому майбутньому Європа опинилась на межі енергетичної кризи...”. З перших кадрів серіалу творці показують кров на засніженій дорозі, вздовж якої, серед гарної природи лісу, прямує головний герой — прем'єр-міністр Норвегії. Цей короткий кадр є метафорою того, що незабаром проллється кров в боротьбі за існування країни, за її незалежність, за право народу бути собою у відстоюванні своїх інтересів.

За сюжетом влада Норвегії намагається уникати сутичок та погроз, які нав'язують їй суспільству та політикуму росіяни, що за угодою з ЄС відновлюють

видобуток нафти на території країни, при цьому, порушуючи домовленості щодо термінів виконання, залишаються на території, фактично окуповуючи нафтовий завод, острів на якому він знаходиться, та як наслідок — країну (на емоційному рівні). Вони втручаються в роботу уряду, використовуючи теракти та інші інструменти залякування.

Величезна будівля посольства РФ посеред європейської столиці, міста Осло, "перетворено" в серіалі на в'язницю. До будівлі привозять викрадених людей та тримають в заручниках представників різних воєнно-політичних інституцій. Росіяни завозять зброю на територію нафтового заводу, начебто для охорони своїх працівників, яких було завербовано ніби для допомоги владі, як вдалу пропозицію по відновленню видобутку нафти. Глядач серіалу не тільки рефлексує, переживає за героїв, але й починає усвідомлювати усі зв'язки в суспільстві, як ця комунікація врешті-решт мала б працювати і як працює фактично за браком можливості бути собою кожному з героїв на своєму місці у ситуаціях, які збивають з ніг щоденно, щохвилини. Перед глядачем постає питання: як йому залишатись екзистенційно стійким? Навдивовиж вдала аудіовізуальна робота, яка попереджала Європу та весь світ про масштаби російської загрози, що вилилась у повномасштабну війну (в Україні). Європейський, світовий, український глядач мали змогу зростати, та зміцнювати ментальну оборону через перегляд та обговорення цього серіалу, але недостатнє просування даного проєкту лише зайвий раз свідчить, що "русофобії" в багатьох головах було і є недостатньо.

Завдання "перетворення" не лише метафорично передати основний тематичний задум, але й актуалізувати, асоціативно наблизити екранні події до контексту сучасного життя та явищ, і у такий спосіб вплинути на глядача. Зустріч з мистецтвом дає змогу допомогти самому собі, через зміцнення та повернення до смислів і сенсу буття. Але важливо зробити крок у напрямку до пошуку такої допомоги. В цьому і є різниця між кінематографічними творами та різнобарвним аудіовізуальним контентом, онлайн-публікаціями. Коли дивишся фільм і відчуваєш порожнечу після перегляду, це означає, що його автори не мали надзавдання та відчуття відповідальності перед аудиторією, була інша мотивація. На противагу — після зустрічі з "наповненими" стрічками, глядач відчуває, що відбулось маленьке диво, відбулися зміни, з'явилися нові усвідомлення.

Ще один приклад застосування елементів "перетворення" в ігровому кіно — фільм-мелодрама "Едіт і Марсель" французького режисера Клода Лелуша. Контекстно події відбуваються у період кінця Другої Світової Війни. Глядач спостерігає розвиток "оголеного буття" двох закоханих пар — співачки Едіт Піаф та боксера Марселя Сердана; друга лінія присвячена іншій героїні Марго де Вілледьо (яку грає та сама акторка що й Едіт), вона пише листи-підтримки солдату Жаку Барб'є на фронт, який, отримуючи ці листи, просить товариша писати відповідь дівчині замість нього. Через це Жак застрашений майбутньою зустріччю з коханою, яку може втратити через невідповідність образу, що склався в її уяві. Картина поступово передає напружене тривання складних стосунків усіх чотирьох героїв, які дедалі більше потрапляють у стан непевності, що вимагає від усіх екзистенційної стійкості перед страхом самотності.

Невизначеність штовхає одного з героїв (Жака Барб'є) до рішення розв'язки ситуації — надати можливість зустрітись дівчині з автором листів — в такий спосіб він скидає тягар — не бути собою. Едіт залишається без тягаря "вкраденого кохання"

(адже у боксера були любляча дружина та дитина), в інший спосіб, трагічний — її коханий гине в авіакатастрофі. Попри все співачка продовжує свої виступи перед військовими, шукаючи сил у творчості. Сцена, в якій режисер “зустрічає” двох героїнь під час концерту, де виконавиця головної ролі одночасно перебуває і на сцені, і у залі демонструє елемент “перетворення” в картині. Едіт передає почуття через виконання пісні на сцені, віддзеркалюючи почуття іншої героїні в залі.

Цікаво, що історія Едіт Піаф та боксера Марселя Сердана надихнула також французького режисера Олів'є Даана, який у 2007 році створив біографічний фільм про співачку “Життя у рожевому кольорі”. Сцена, де Піаф дізнається про смерть коханого також містить “перетворення”, що починається в апартаментах співачки, де вона відмовляється вірити у те, що сталося. Едіт відштовхує своїх помічників, які намагаються її заспокоїти, в істеричі, виходить з кімнати, розгублена, крокує коридором, і, врешті, через відкриті завіси виходить на сцену. Дію знято одним кадром.

Критичні ситуації, як через зовнішній чинник (війна, хвороба, катаклізми), так і через наш особистий вибір потребують від людини додаткових зусиль, аби “встояти”. “Перетворення” в мистецтві, зокрема у аудіовізуальному, допомагає актуалізувати ці зусилля.

Вже другий рік українців намагаються збити з ніг “вітри війни” російського повномасштабного вторгнення. Як ніколи усі ми потребуємо стійкості один одного. Люди творчих професій усвідомлюють, що їх стійкість не менш цінна ніж воїнів на передовій, які в свою чергу потребують стійкості тих, хто в тилу. На варту стає документалістика усіх жанрів: від репортажів з оголеною правдою вторгнення ворога на нашу землю, фільмів-портретів, інтерв'ю з окремими персоналіями (Героїв-воїнів, волонтерів, медиків, звичайних українців) та, аж до повнометражних неігрових стрічок. Мої режисерські зусилля, які я докладаю до стійкості, націлені на створення повнометражного художнього фільму “Пробуджені війною” (вихід заплановано на 2024 р.). Стрічка присвячена подіям першого періоду повномасштабного вторгнення та деокупації Київщини навесні 2022 року. Фільм оповідає історію героїв, які знають, що таке дивитися ворогові в очі, відчувати біль, але зберігати надію та віру в перемогу.

Послугуючись принципом “перетворення” на різних етапах творчих пошуків, мистецьким завданням проєкту було, фіксувати трагічну реальність та історії свідків подій, шукати символи та образи, які могли б одночасно передати жах пережитого та віднайти способи переосмислення шокуєчих подій, що як результат працюватиме на зміцнення та загартовування майбутнього глядача. Наразі реалізовано промо-відео за матеріалами проєкту. На прикладі поєднання останніх кадрів цього відео — “відльоту” (дроном з верхньої точки) камери від одного з героїв, протоієрея Андрія Галавіна всередині храму, що означено знаком хреста на підлозі (архітектурне рішення) та руху камери від місця екзсгумації тіл закатованих жертв міста Буча, разом із закадровим голосом героя “Поки людина вірить, поки на щось сподівається — для неї можливо все”, бачимо народження символу, що викликає ряд асоціацій та є прообразом великої жертви та надії української нації (див. Іл. 1).



**Іл. 1. Кадри з промо-відео проєкту “Пробуджені війною”
режисерка — Ірина Правило**

Усі ці приклади ретранслюють як елементи методу “перетворення” допомагають пробитися до глядача на шляху розв’язання суперечностей суспільного життя та актуалізації екзистенційного виміру особистості.

Список посилань:

1. Курбас, Лесь. Березіль [Електронна копія] : із творчої спадщини / Лесь Курбас ; упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський. — Київ : Дніпро, 1988. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=5601>
2. Центр Шептицького (2023, August 31). Роман Кечур: Лідерство в непевні часи. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=f7ZqRlor4AE&ab_channel=%D0%A6%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%80%D0%A8%D0%B5%D0%BF%D1%82%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE
3. Християнська відкрита академія (2023, November 17). Екзистенційна стійкість у часи війни — Дмитро Шевчук. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=OTsVeiZ0_LM&ab_channel=%D0%A5%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%8F%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%D0%92%D1%96%D0%B4%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%90%D0%BA%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D1%96%D1%8F
4. NAZIP KHAMITOV (NEZ SWETLY) (2023, November 3). Перемога в екзистенціальній війні: світоглядні виклики і відповіді науки та освіти. Н. Хамітов. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=x0-TcGW9v48&ab_channel=NAZIPKHAMITOV%28NEZSWETLY%29
5. NAZIP KHAMITOV (NEZ SWETLY) (2023, November 15). Філософський психоаналіз як він може допомогти сучасній людині? Н. Хамітов. Офлайн-версія. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=oi74qG3doQg&ab_channel=NAZIPKHAMITOV%28NEZSWETLY%29

СИМОНОВА Наталія Вікторівна

Творча аспірантка НМАУ імені П.І.Чайковського

<https://orsid.org/0000-0003-4322-9510>

ПОЛІЛОГ ТЕАТРАЛЬНИХ КУЛЬТУР В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТРАКТУВАННІ ОПЕРИ ДЖОАКкіНО РОССІНІ «ШОВКОВА ДРАБИНА»

Постановка проблеми

Мистецтво як одна з форм суспільного мислення залежить від соціальної ідеї, що надає певного змісту політичним та культурно-мистецьким процесам людського буття. Діалог сучасних мистецьких традицій світу на початку ХХІ століття перетворюється у «полілог», до якого запрошено й український театральний простір. У процесі «полілогу» різних культур світу докорінно змінюються ціннісні орієнтири суспільства з духовних на матеріальні. Глобальні перетворення сучасного світу торкаються не тільки соціально-побутової сфери життя людини, а й безпосередньо морально-етичної, що знаходить відображення у мистецтві. Останнє зазнає інтеграцій у подекуди несумісних аспектах естетичного (духовного) та розважального (матеріального). Ознакою матеріального суспільства є велике розумове та фізичне напруження на межі виснаження і прагнення людини до швидкої розрядки шляхом отримання емоційного задоволення. Таке задоволення шукають в яскравих видовищах, зазвичай «кліпового» характеру.

Виникнення «кліпового мислення» у сучасного глядача спричиняє занурення музичного театру у глобальну світову цифровізацію, від чого він набуває видовищності. Важливо, щоб незмінним залишилась дозвіллево-виховна функція опери, завдяки чому вона продовжить існування у світі «ефектних презентацій». У мистецтві заради видовища спостерігається підкреслена двоякість основних спрямувань його розвитку в естетичному та комерційному аспектах. Необхідність їх оптимізації вимагає проведення сучасних наукових розвідок в умовах полілогу різних культур світу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій

Процеси перетворення мистецького простору в соціокультурних реаліях сьогодення резонансом відгукнулись у наукових дослідженнях. Питання стану оперного мистецтва і методів роботи у постановочному процесі підіймаються у дослідженні С. Шутька [4], де особлива увага звертається на докорінних змінах вітчизняного музичного театру, спричинених його долученням до інтеграційних процесів у європейському суспільстві. У статті П. Ільченка [1] загострюється увага на ролі провокативних способів відображення життя в театральному просторі як джерела нових форм сценічного мистецтва на стиках театральних жанрів. Переклад праці італійського драматурга початку ХХ століття Л. Піранделло [2] проводить паралелі перевтілень «шести персонажів» комедії дель арте у театральні-естетичні парадигми різних національних культур. М. Татаренко [3] на прикладі стилістичних та концептуальних інноваційних ідей режисури сучасного

французького авангардного театру Нантер-Амандьє проводить паралелі від його радикальних театральних реформ, відповідних вимогам сьогодення, із українськими процесами перетворення у театральному мистецтві.

Виклад основного матеріалу

Оскільки у комедіях конфлікт вирішується легко й весело, великий майстер імпровізаційної комедії дель арте Нікколо Барб'єрі на прізвисько Бельтраме, наголошує, що « <...> комедія — розвага приємна, але не блазнювання; повчання, але не непристойне; жарт, але не нахабство ...» [5, с. 38]. Таке розуміння головного призначення комедії визначено формулою: основна мета актора-комедіанта — приносити користь розвагою. Під користю у даному випадку мається на увазі виконання загально-суспільно-виховної задачі засобами позитивного погляду на проблему.

Режисерська інтерпретаційна версія опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» як продукт творчо-мистецького полілогу українського та європейського музично-театрального надбання може стати видовищем, що принесе естетичну та комерційну користь. Чому «європейського», а не італійського? Відповідь на це питання частково дає дослідження творчості композитора, а частково — політичні зміни, що сформували особливості театральної естетики Сходу Італії у роки написання опери. Це стало можливим завдяки надбанням французької буржуазної революції.

Важливо пам'ятати, що музичний геній автора є продуктом поєднання італійської, французької, німецької театральних шкіл. У цей період розкриваються особливості авторського стилю митця, не так яскраво вираженого саме у цьому творі, але із помітними відмінностями сутності «шести персонажів» опери «Шовкова драбина» у порівнянні з комедією дель арте. Якщо їх первообрази з вуличної комедії є символами суто людських вад, то крізь призму прочитань героїв доби Просвітництва вони стають представниками певних соціальних верств населення і, звісно, змальовують процес їх протистояння.

Таким чином переосмислена ідейно-тематична складова змісту творів початку ХІХ століття визначає універсальність цього прикладу для інтерпретації в умовах сьогодення. Спорідненість образної сфери із основними персонажами італійської вуличної комедії дель арте дає можливість розглядати ці персонажі на прикладі вуличних вистав скоморохів Давньої Руси-України. Їх втілення крізь призму українського менталітету та національних культурно-естетичних надбань може викликати неабиякий інтерес до режисерської версії твору.

Щоб зберегти цілісність ідейно-художнього змісту опери, підкреслену музично-структурною складовою, необхідно вивчити її жанрові особливості. Саме жанр диктує основні засоби виразності, у тому числі ті, що виникають у мистецькому полілоговому тандемі міжчасових та міжкультурних парадигм. Це дає можливість творчо переосмислити режисерську версію «Шовкової драбини» у відповідності до типології сучасних режисерських інтерпретацій. Аналітична база знакових сучасних постановок «Шовкової драбини» допоможе викристалізувати методи роботи над власним проектом, що відобразатимуться у синтезі оновлених принципів сценографії та образної складової комедії дель арте.

Висновки

Культурний міжчасовий полілог імпровізаційно-театрального надбання Італії початку ХІХ століття та української оперної традиції узагальнює риси героїв-масок, дає можливість їх режисерської інтерпретації в сучасному вітчизняному прочитанні. Проєкт постановки «Шовкова драбина» Джоаккіно Россіні може стати прикладом міжнаціонального та міжчасового полілогу різних театральних культур у реаліях сьогодення.

Список використаної літератури і джерел

1. Ільченко П. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. Українське музикознавство, 2020. № 46, сс. 47 — 60.
2. Піранделло Л. Шестеро персонажів у пошуках автора / пер. М. Прокопович, 2022..[online]: https://chtyvo.org.ua/authors/Luigi_Pirandello/Shist_personazhiv_u_poshukakh_avtora/ — [дата звернення липень 2022].
3. Татаренко, М., Г., 2021. Режисура сучасного французького авангардного театру Нантер-Амандьє: стилістичні і концептуальні новації. *Мистецтвознавчі записки: журнал Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 39, сс. 245 — 250.
4. Шутько С. Сучасна режисура — новаторство чи авантюризм? Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, 2021. № 3 — 4 (52 -53), сс. 203 — 217.
5. Barbieri Nicolò detto Beltrame *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*. A cura di F. Taviani. Cue Press, 1628-2015. 320 g.

СОКОЛЮК Людмила Данилівна

Професор кафедри теорії і історії мистецтв ХДААДМ,
доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України
<https://orcid.org/0000-0002-9564-8672>

МИСТЕЦЬКІ ВИСТАВКИ У ХАРКОВІ ПІД ЧАС ВІЙНИ

В кінці травня 2023 р. в галереї ХДААДМ відбулася виставка доцента кафедри рисунка О. М. Брагіна «Мій Харків», що виявилась яскравішою за попередню, адресовану святкуванню 8 Березня, де Олександр Миколайович також взяв участь. На своїй персональній виставці мистець-педагог представив графічну серію архітектурних пейзажів з різними видами рідного міста, що притягують увагу глядача не просто майстерністю композиційних рішень та тональною цілісністю, а й загальним звучанням. Перед очима глядача постають і Дзвіниця собору Успіння Пресвятої Богородиці, на якій замикається перспектива вулиць центральної частини міста, і найкрупніша в Україні Харківська хоральна синагога, й низка інших старовинних будівель з колонами, сандриками над вікнами, а в цілому образ давнього міста, переданий у світлій тональності. Ця графічна серія виконана до широкомасштабного вторгнення російських військ в Україну, а Олександр Миколайович і уявити тоді не міг, що від ворожих прильотів постраждають і зображена ним Дзвіниця Успенського собору, і Харківська синагога, а пам'ятка архітектури XIX ст. — садиба Павлових з її чотириколонним портиком і чудовим балконом на вул. Полтавський шлях буде знищена ворожим снарядом у липні 2022 р.

Зовсім іншими емоціями сповнена творчість відомого українського мистця, голови Харківського відділення Національної спілки художників України Віктора Ковтуна, масштабною виставкою якого «Ми там, де ми є» дещо раніше (13 квітня цього року) відчинились двері Харківського художнього музею, що сам добряче постраждав від ворожого прильоту. Мистецтво В.Ковтуна стало справжньою зброєю на мистецькому фронті під час широкомасштабного вторгнення російського війська в Україну. Художник свідомо залишився в місті, намагаючись якнайбільше зафіксувати з побаченого і відчутого. Та й почерк майстра в цей період значно змінився: мазок живописця став рваним, різким, нагадуючи про усяні уламками скла харківські вулиці від вибитих вибуховою хвилею вікон.

Вже на початку червня ц. р. В. Ковтун виїхав в Ужгород, щоб показати на Закарпатті, що приніс харків'янам «руській мір», відтворивши у своїй експозиції зруйновані будівлі Харкова, подвиги і портрети героїв, зафіксовані ним в цей непростий для Харкова час. Для демонстрації виставки в Закарпатському художньому музеї ім. Й.Бокшая Віктор Іванович додав свій триптих «Григорій Сковорода», щоб нагадати тамтешнім глядачам про злочин російських варварів, які знищили музей видатного українського філософа під Харковом. З Ужгорода виставка переїхала до Львова, а Віктор Іванович поспішив повернутись в Харків, щоб підготуватись до організації святкових заходів, присвячених 85-річчю створення мистецької Спілки. На новій виставці в Харківському Будинку художника В. Ковтун показав деякі нові твори. Серед них — графічна серія «Місто нескорених», де майстер зобразив начебто буденні сцени, як харківські комунальники намагаються

захистити від ворожих обстрілів видатні мистецькі пам'ятники в центрі міста. Створені м'яким дотиком олівця, вони притягують увагу не лише високою графічною культурою майстра, а й своєю духовною наповненістю, поетичністю. Для назви аркуша з пам'ятником Т. Шевченку обрані рядки, написані самим Кобзарем: «Огонь запеклих не пече», а для аркуша з пам'ятником Незалежності на площі Конституції — «Перерваний політ». Одним словом, авторський задум розкрито влучно і дотепно.

Свідомо залишився в місті і напружено працює такий відомий харківський мистець, один з представників мистецького угруповання «Буриме» в місті, яким є Олег Лазаренко. Він оригінально поєднує живопис з проєктною культурою. В кінці травня у Харківському музеї дитинства при Театрі юного глядача цей самобутній живописець і дизайнер продемонстрував виставку своїх творів «Вартові Харкова». Це були портрети тих, хто в тилу підключився до руху спротиву ворогу. Серед показаних робіт бачимо «Автопортрет» мистця, заглибленого у нелегкі роздуми, вочевидь, у зв'язку з тим, що відбувається. Впевнено і разом з тим напружено дивиться на глядача чоловік у військовій формі. Приваблює і довірливий погляд широко розкритих голубих очей аспіранта ХДАДМ, а під час війни волонтера Валерія Завершинського. Цим й і іншим роботам О.Лазаренка, представленим на виставці «Вартові Харкова», притаманні досить високі колористичні якості.

Нова виставка під назвою «Щастя в квадраті» нещодавно, 30 жовтня 2023 р., відкрилася в галереї ХДАДМ. Вперше цей виставковий проєкт запрацював навесні 2020 р. як прояв спротиву творчої молоді в Харкові пандемії «COVID-19», що паралізувала можливості звичної комунікації, необхідної в мистецькому середовищі. Автор проєкту Євген Котляр — завідувач кафедри монументального живопису харківської мистецької академії. Учасники виставки — випускники кафедри різних років. Слово «квадрат» сповнене символічного значення: мається на увазі і умовний формат для творів монументалістів, і умовна одиниця математичної формули. Проєкт задумано в кількох аспектах. Так, випускниця кафедри Ольга Сабадін бачить щастя в пробудженні бажання нести свою любов дітям, присвятивши їм свій твір «Квіти в моєму садку». Випускниця Катерина Зуб, яка нині очолює бутафорський цех в Харківському академічному драматичному театрі ім. Т. Шевченка, бачить щастя для творчої людини у здійсненні мрії, що розкриває у своїх творах «Коли щастя...» і «Гніздечко щастя». А відомий вже не тільки в Україні, а і у світі майстер сучасного мистецтва, яким став випускник кафедри Роман Мінін, бачить щастя у виході за межі видимого, у «найабстрактнішому почутті, що впливає на людей і наповнює життя сенсом», за словами самого мистця. І це своє сприйняття щастя він відобразив у представленій на виставці шрифтовій композиції «OPTIMISM». Своїм піднесенням завершальним акордом ця робота не лише відображає загальний настрій виставки, а й підсилює її бадьоре звучання, викликаючи відповідні емоції у глядачів, закликаючи до оптимізму, витримки, віри в сили добра в період важких випробувань для українського народу під час російсько-української війни.

УКРАЇНСЬКІ МИСТЦІ З РОДУ В. Г. КРИЧЕВСЬКОГО В ЕМІГРАЦІЇ

Як результат сталінської політики, спрямованої на винищення української творчої інтелігенції в 1930-і рр., першим в еміграції з роду видатного українського мистця Василя Кричевського опинився його син від першого шлюбу Микола (1898, Харків — 1961, Париж). Від свого батька М. В. Кричевський усотував потяг до різнобічної творчої діяльності: він був художником театру, живописцем, графіком. Розпочавши працювати в колективі засновника українського стаціонарного драматичного театру М. Садовського, в 1919 р. разом з ним виїхав на гастролі до Чехословаччини. Продовжувалась страшна битва за Київ, де протягом трьох років тринадцять разів змінювалась влада. УНР програла національні змагання, і досить велика частина української творчої інтелігенції разом з членом уряду УНР Д. Антоновичем опинилась в еміграції в Чехословаччині. На відміну від М. Садовського, якого уряд радянської України запросив повернутись, але позбавив можливості працювати на українській театр, М. Кричевський вирішив залишитись в еміграції. Він навчався в Ужгороді, який на той час не входив до складу радянської України, у видатного українського мистця Й. Бокшая, а в 1928 р. закінчив Художню декоративно-промислову школу в Празі і виїхав до Парижа, ставши постійним мешканцем французької столиці. Тут він здобув славу віртуозного аквареліста в пейзажному жанрі не лише у французькому, а і взагалі західноєвропейському мистецтві [2, с. 232], Перед Другою світовою війною «М. Кричевський працював якийсь час для паризьких театрів і в дрібній графіці (екслібриси, дереворити з видами Закарпаття, ілюстрації для книжок), а від 1950-х років повністю віддався малярству» [2, с. 234 — 235]. Під час своєї еміграції з радянської України в період німецько-радянської війни його батько В. Г. Кричевський певний час перебував у нього в якості переміщеної особи.

Інший син від першого шлюбу Василь Кричевський-молодший (1901, Харків — 1978, Маунтен В'ю, Каліфорнія, США) так само, як і його брат Микола Кричевський, усотував від батька зацікавленість різними видами мистецтва. Вступивши до Української академії мистецтва, утвореної в Києві у грудні 1917 р., у 1923 р. він закінчив студії, навчаючись у батька і свого дядька Ф.Г. Кричевського, які викладали там. Після закінчення УАМ, Василь-молодший викладав як професор рисунка «в Київській Художньо-індустріальній професійній школі. Працював на Одеській та Київській кіностудіях художніх фільмів (оформив 16 фільмів). Згодом займався станковим живописом (писав портрети і краєвиди) та графікою (оформив книжки та нотні видання)» [2, с. 236].

В 1930-ті рр. В.В. Кричевський захопився написанням картин, створюючи портрети та краєвиди української природи Києва, Полтавщини, Канева, Криму. Особливо майстерно він зображував небо і хмари. Під час німецько-радянської війни взяв участь разом з батьком, дружиною, донькою, дядьком Ф.Г. Кричевським та

низкою інших відомих українських мистців у двох виставках, влаштованих влітку 1942 — 1943 рр. в Національному музеї (нині НХМУ). З наближенням наступу Червоної армії, добре ознайомлений з нищенням української творчої інтелігенції під час сталінських репресій в 1930-і рр., Василь Кричевський-молодший із сім'єю у вересні 1943 р. вирушає на Захід і в 1950 р. переїжджає до Каліфорнії у США, де минули ще 28 років його життя. Залишаючись унікальним майстром зображення неба і хмар, він пише картини з етюдів, створених в Україні. Утім, найдосконалішими виявилися його пейзажі, написані у США («Гора св. Гелени», «Сан Франціско», «Рожеві хмари», «Синя гора»), позначені особливою чарівністю кольору та експресією, що увійшли до особливих здобутків не лише українського, а й зарубіжного мистецтва.

Видатною українською художницею в діаспорі стала і донька Василя Кричевського-молодшого — Катерина Кричевська-Росандич (1926, Київ — 2021, Маунтен В'ю, Каліфорнія, США), яка разом з батьками покинула Київ у 17-річному віці. Окрім «домашньої школи», вона навчалась у Художньо-промисловій школі у Празі, як і її дядько в Парижі М.Кричевський, і Університеті в Гайдельберзі в Німеччині. Переїхавши з батьками до США, розпочала самостійну творчу роботу, зберігаючи невтомну одержимість, притаманну мистецькому роду Кричевських. Особливої віртуозності досягла в пейзажному жанрі, працюючи в техніці акварелі. Притім, мисткиня обмежувала себе кольором до мінімуму, пишучи часом двома-трьома кольорами. Опинившись поза Україною, вона не поривала з нею в душі, зберігаючи і відтворюючи її образ у своїх творах. Її пейзажі «Київ з Дніпра», «Дерев'яні церкви», «Карпатські гори», «Великі Сорочинці», «Канів», «Коло хати» тощо мають особливе значення для українців діаспори, які тужать за Україною та її природою. Сьогодні твори Катерини Кричевської-Росандич представлені в музеях США, Канади, України та в численних приватних колекціях у світі.

У січні 1953 р. у той час, коли в Україні ім'я засновника мистецького роду Кричевських, які зробили чималий внесок не лише в розвиток художньої культури свого народу, а і широкого світу, було викреслено з історії українського мистецтва, посмертна виставка різнобічної творчості В.Г. Кричевського відкрилася в Нью-Йорку, викликавши гучний резонанс серед видатних діячів української діаспори [1, с. 219 — 233; 3, с. 1 — 3].

Таким чином, родинне дерево талантів В.Г. Кричевського глибоко вросло в ґрунт української національної культури. Опинившись в еміграції, всебічно обдаровані сини В. Г. Кричевського, як і сам він, Микола і Василь-молодший, маючи глибоке національне коріння, ставали виключно самобутніми і оригінальними мистцями за межами України. Це стосується і жіночої гілки — дружини Василя-молодшого Олени Євгенівни і їхньої доньки Катерини Василівни, котра, шануючи батьківщину автора українського Тризуба, яким став її дід В.Г. Кричевський, колись мешканець м. Лебедин на Сумщині, листувалась з Лебединським міським художнім музеєм, де нині знаходиться картина «Мати» (1937) О.Є. Кричевської та твір брата її діда Ф. Г. Кричевського «Дівчинка в блакитному» (1900).

Список використаних джерел

1. Василь Григорович Кричевський / хрестоматія : в 2 т. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2016 — 2018 (Серія «Слобожанський світ»; вип.. 15). Т. 2. 1943 — 1976 рр. / упоряд. тому О.О. Савчук. 2020. 464 с., 236 іл.

2. Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва XX ст.. авт.-упор. Г.Г. Стельмахук. Львів : Априорі, 2013. 520 с.
3. The Art of Vasyl Krychevsky at The Ukrainian Museum. New York // Ukrainian Museum (NYC) Exhibits/Lectures — Brama / http://www.brama.com/ukrainian_nuseum/exhibit_html

СТУЛІЙ Альона Ігорівна

старша викладачка, аспірантка кафедри кінорежисери та кінодраматургії
Інститут екранних мистецтв КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого
<https://orcid.org/0000-0002-2787-6606>

НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ, ЯК ЗАСІБ РЕАКЦІЇ НА АКТУАЛЬНІ ГЕОПОЛІТИЧНІ ПРОЦЕСИ

З другої половини ХІХ століття геополітика визначається, як наука. Геополітичні процеси накладають відбиток не тільки на територіальний поділ планети, розподіл ресурсів та чисельність населення, а і на світогляд цілих країн та альянсів — на мільйони людей. Але це не означає, що процеси рефлексії людства на історичні політичні події не відбувалися раніше.

У ХVІІ столітті за часів Великої турецької війни з'являється згадка про лист козаків, які відмовляються здаватися османському султану. Документ не був офіційним листом, але його поява є реакцією на реальну загрозу турецької армії Європі. Це художній твір, який давав оцінку геополітичним обставинам та в якому висловлювалася однозначна позиція сторони конфлікту. Далі створена картина українським художником І. Рєпіним «Запорожці пишуть листа турецькому султанові» 1880-1891 роки переосмислила це питання в іншому медіумі — образотворчому мистецтві, а конкретно в батальному живописі.

«У написаних після Другої світової війни роботах таких німецьких художників, як Ансельм Кіфер і Герхард Ріхтер, історія виявляє себе через присутність самотніх фігур або навіть порожніх місць» (М.Берд, 2012). На зміну колективному досвіду приходять персональний, коли замість колективного «ми» стають важливими переживання одного «я», коли масштаб і жах Голокосту можна показати через долю однієї людини, як наприклад у фільмі «Син Саула» (реж. Л. Немеш, 2015).

Людство протягом тисячоліть існування вигадало велику кількість способів та методів вираження свого світосприйняття: література, музика, живопис, кінематограф тощо, а розвиток технологій надав нові інструменти для цього.

Мультимедійні технології у вигляді персонального комп'ютеру, навушників, мобільного телефону, а наприкінці ХХ століття — інтерактивних пристроїв, дають можливість демонстрації персональних досвідів більш глибоко. Віртуальна реальність сприймається як медіум розваг, оскільки саме такий контент найбільше монетизується, але в той же час у форматі інтерактивних досвідів розвиваються і нарративні форми аудіовізуального мистецтва: документальні фільми, історичні реконструкції, арт-хаусні проекти.

Проект «Того ранку, коли ти прокинувся (або До кінця світу)» (реж. М.Бретт, А. Колінарт, С. Джеймісон, 2022) — це документальний фільм у віртуальній реальності, який побудований на аудіозаписах людей, які відчули реальну та неминучу загрозу ядерної зброї. О 8:08 ранку 13 січня 2018 року все населення Гаваїв отримало SMS від Гавайського агентства з управління надзвичайними ситуаціями

(НЕМА), у якому було написано: ЗАГРОЗА БАЛІСТИЧНИХ РАКЕТ НА ГАВАЯХ. НЕГАЙНО ШУКАЙТЕ ПРИТУЛКУ. ЦЕ НЕ НАВЧАННЯ. Через 18 хвилин розіслали повідомлення зі спростуванням на електронну пошту. Однак повідомлення на мобільні телефони зі спростуванням загрози надійшли лише через 38 хвилин. Система попередження на Гаваї взагалі існує через те, що цей штат США перебуває в межах потенційного доступу ракет Північної Кореї, тоталітарної країни, яка регулярно проводить ядерні випробування.

Глядач перебуває у художньо відтвореному стилізованому 3D просторі та бачить волюметричні записи героїв, які відтворюють свої дії того ранку. Але глядач перебуває разом героями в їхньому просторі і має набагато більше свободи сприйняття, ніж при класичному викладі історії на екрані. Також розповідь нелінійна і має кілька глав, які глядач може дивитися в будь-якій послідовності. Цей проект — рефлексія на подію, яка сталася через ускладнені геополітичні обставини того регіону і є вираженням стану жителів Гаваїв.

Вторгнення росії в Україні також є наслідком геополітичного конфлікту, навіть нехтуванням геополітичних стосунків. В результаті безвідповідальної агресії з боку росії, в Україні відбуваються численні події, у відповідь на які продукується великий обсяг творів мистецтва в різних техніках, в тому числі — інтерактивні імерсивні досвіди: П. Армяновський «ВТОРГНЕННЯ 1.2.3» (2022), «Проживаючи війну» студії Ideii. Pro та Sensorama (2023), «Ви знищуєте. Ми створюємо» Now Here Media (2022) та інші.

В контексті війни росії проти України створюються мультимедійні архіви, як наприклад «Настінні докази», зібрані культурною інституцією Між Вухами за підтримки програми Документуючи Україну та інформаційного партнера Юкрейніар. Це відкритий інстаграм архів фото написів, які залишили російські військові під час окупації території України з лютого 2022. На базі нього культурна інституція проводить лекції та записує відео розбори передумов формулювань цих написів, пов'язаних з пропагандою, історичними передумовами тощо.

Актуальне мистецтво може не тільки документувати, а і осмислювати реальні факти в іншій реальності. Українська експериментальна медіа художниця Т. Кабаєва з 2016 року досліджує можливості анімації у віртуальній реальності та створює перформанси за допомогою цього медіума. Наприклад її робота NEVERLAND (2022) — «це віртуальний осередок пам'яті, «сценографія «людського болю, сформована з фрагментів документальної фотохроніки. У цьому своєму проекті авторка розглядає можливості віртуального простору не для створення світу майбутнього, а для фіксації сьогодення, реальності, яку ми не маємо забувати і яка ніколи не повинна повторитися» — зазначають організатори проекту Культурні понеділки, в якому Кабаєва бере участь як спікрєка.

Загальна тенденція цифрових технологій — це створення Метавсесвіту, альтернативної реальності, в якій користувачі можуть існувати віртуально, задовольняючи більшість своїх потреб. На 2023 рік доступні можливості спілкування з іншими учасниками, створення та кастомізація власного простору, купівля та продаж товарів, накопичення, колекціонування та методи демонстрації цифрових артефактів (ресурсів) — по суті є всі передумови для формування цифрової геополітики в діджитальному світі.

Висновок

Новітні технології значно розширюють можливості рефлексії та реакції суспільства на геополітичні явища, надаючи нові засоби для створення об'єктів мистецтва та медіуми для демонстрації, які з часом стають загальноприйнятними та формують середовище не тільки для творчості, а й для існування.

СУВОРОВА Ірина Олександрівна

творча аспірантка кафедри оперної підготовки та музичної режисури,
Національна музична академія України імені П.І. Чайковського
<https://orcid.org/0009-0008-7365-2946>

ІСТОРИЧНА ТЕМАТИКА В ОПЕРНОМУ ПРОЕКТІ «АННА ЯРОСЛАВНА — КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ» ЗА А. РУДНИЦЬКИМ: ПАРАЛЕЛІ МІЖДЕРЖАВНИХ ЗВ'ЯЗКІВ ХІ СТОЛІТТЯ ТА СУЧАСНОСТІ

Постановка проблеми

Українська культура ХХ століття творилась не лише на теренах рідної землі, але й далеко за її межами. Яскравим представником української композиторської школи в діаспорі виступав Антін Рудницький. Митець щиро переживав і всіляко сприяв культурному життю українців в Америці та Канаді і створював твори, котрі відповідали можливостям сценічного втілення в провідних залах США. Опера «Анна Ярославна — королева Франції» стала безпрецедентним твором, котрий осяяв все мистецьке надбання композитора. Вона створилась як жест доброї волі, любові та нагадування всім українцям, що наша держава започаткувала дипломатичні відносини, таким чином уникаючи війн та кровопролиття. Утілення цієї опери відбулось в Карнегі-Холл (Нью-Йорк) в 1969 році силами та коштами Українського Народного Союзу в Америці. У наш час створення мистецьких проектів, котрі представлені композиторами української діаспори, завдають новий поштовх для швидшого інтеграційного процесу нашої держави у світовий культурний простір. Саме питання встановлення зв'язків та комунікацій між державами актуалізує обрану проблематику даної тематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Історію створення та перше сценічне втілення опери «Анна Ярославна — королева Франції» в 1969 році розглянув А.Рудницький [1]. Подальші творчі знахідки в постановці Національної опери України проаналізував Ю. Станішевський [2]. Прем'єрний показ на сцені Національної опери України та історію особистості Анни Ярославни висвітлила А. Терещенко [3]. Театральні рецензії та відгуки на виставу знайшли своє відображення у публікаціях А.Чигиринець [4] і Т. Швачко [5]. Спираючись на означені публікації, автор дослідження розглянув спорідненість між подіями ХІ століття та сучасності в житті нашої держави.

Мета дослідження — проведення паралелей міждержавних зв'язків ХІ століття та сучасності в сучасних соціокультурних реаліях нашої держави.

Виклад основного матеріалу дослідження

Чи знає шановний слухач українські опери, які були представлені на сцені Карнегі-Холл у Нью Йорку? У цьому контексті можна згадати опери «Анна Ярославна — королева Франції» Антіна Рудницького та «Катерина» Миколи Аркаса,

утілені у концертних версіях. «Анна Ярославна» нагадувала ілюстративну постановку з аматорським хором та симфонічним оркестром. Але тим не менш опера була представлена на 75-річчя Українського Народного Союзу в Америці і продовжила своє творче життя аж до 1970 року, бо настільки сподобалась глядачеві, що її запросили до показу у провідних залах американських і канадських міст: Філадельфії, Детройта, Торонто, Чикаго та ін. Виникає питання: чому саме ця опера сколихнула увагу музичних критиків та всю українську діаспору в Америці? Відповідь очевидна: у серці кожного емігранта зріє лише одне питання — чи зможе він повернутись на рідну землю? У 1960-1970-х роках коли була створена опера, це питання було очевидним, бо більше 80% українців не могли повернутись до рідної Батьківщини.

Антін Рудницький став емігрантом ще у далекі 30-ті роки ХХ століття. Маючи неймовірний гастрольний успіх у країнах Європи разом зі своєю дружиною Марією Сокіл-Рудницькою, на початку Другої світової війни вони опинились в еміграції в США, де отримали статус біженців і ніколи більше не плекали надії повернутись в Україну. Але з набуттям незалежності українській діаспорі була надана можливість здійснити найбажанішу мрію — повернутись і знову відчувти землю та дух рідної землі. Виключенням не стала і Марія Сокіл-Рудницька, яка привезла до України творчий спадок свого чоловіка, а саме: оперу «Анна Ярославна — королева Франції». Ця опера стала символом нового погляду на встановлення дипломатичних відносин між країнами незалежно від епохи і часу. Це велична пісня про відданість та ніжну любов до рідної землі тих, хто знаходиться на непереборній відстані, і здається, що ніколи навіть не вдихне її запаху та не відчує її аромату. Саме тому опера сприймалась глядачами української діаспори як сповідь людини, яка не втрачає надії знов потрапити до рідної землі. Дуже символічно, що саме з набуттям країною незалежності ця опера потрапила до творчого складу Національної опери України. У далекому 1995 році вона встановила паралель міжнародних зв'язків в контексті творчого україно-американо-французького проекту. Завдяки режисеру Мішелю Волковицькому (Франція), сценографу Олександрю Еро (Франція), диригенту Івану-Ярославу Гамкалу (Україна), кураторці проекту — Марії Сокіл-Рудницької (США) солісти та виконавці ролей в опері здобули можливість обміну міжнародним досвідом та надбанням нових прийомів у вирішенні творчих завдань під час створення вистави.

Постать Анни Ярославни є невід'ємною частиною української історії. Мудрість її батька, який завдяки своєму дипломатичному таланту укладав міждержавні шлюби з провідними володарями Європи, призвела до економічного та соціального підйому Київської Русі. Це стало причиною уникнення багатьох воєн та кровопролиття. Вже тоді Київська Русь розглядалась як провідна прогресивна держава на мапі Європи. Необхідно зазначити, що саме в наш час можна встановити символічний зв'язок між епохою XI століття та сьогоденням. Україна, знаходячись в активній фазі євроінтеграційних процесів, стає яскравим популяризатором української культури на світовій арені.

Висновки

Завдяки творчому натхненню талант Антіна Рудницького подарував можливість українській нації досягнути історичну мудрість утворення дипломатичної єдності країн далекого XI століття. Залучення українських і зарубіжних діячів для створення спільних

міжнародних оперних проектів сприяє обміну професійним досвідом у сферах культури, мистецтва, науки, дипломатії, інших сфер соціокультурної діяльності нашої країни та прискоренню інтеграційних процесів нашої держави у світовий простір.

Список використаної літератури і джерел

1. Рудницький А. Про музику і музик. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1980. С.146-161.
2. Станішевський Ю. Опера А. Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції». У кн.: Ю. Станішевський. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. С. 560-562.
3. Терещенко А. В опері — «Анна Ярославна»// Знай.UA, 1995 рік, 22 грудня.
4. Чигиринець А. Анна-Ярославна//Українська культура, 1996. №2. С. 26.
5. Швачко Т. Мрія,що здійснилася//Музика,1996. №2 (302). С. 6-7.

СУРКІС Олексій Олексійович

аспірант кафедри теорії та історії культури

НМАУ імені П. І. Чайковського

<https://orcid.org/0009-0009-1098-8714>

ВЗАЄМОДІЯ МОНТАЖУ ТА МУЗИКИ У ФІЛЬМІ «ГАРРІ ПОТТЕР І ФІЛОСОФСЬКИЙ КАМІНЬ»

Музика до фільму створена американським композитором Джоном Вільямсом у класичному голлівудському стилі. Як зазначив автор, він прагнув написати її «театральною, магічною, щоб зобразити відчуття дитиною чарів у світі» [5, с. 90]. Основними рисами класичного голлівудського стилю є лейтмотивна система; широке використання техніки «міккі-маусинг» (звукозображення) [2, с. 4]; великий склад симфонічного оркестру.

Лейтмотиви фільму:

ЛЕЙТМОТИВИ

Тема Гедвігі (перший і другий елемент)

Тема «Voldemort»

Тема «Something's odd»

Тема «Nimbus 2000»

Тема «Love/Reflection»

Тема «Evil Rising»

Тема «Friendship»

Сфера магічного світу

Сфера зла

Сфера особистісних переживань

Музика до фільму має дві основні функції: 1) оповідально-сполучну — музика розкриває окремих персонажів, малює їхній «музичний портрет», а також відіграє важливу драматургічну роль, пов'язуючи події фільму в одну наскрізну дію; 2) театральньо-звукозображальну — зображуються певні дії у фільмі, які детально передаються різноманітними засобами оркестру. Часто музика завдяки багатству використання засобів виразності навіть заміщає собою візуальне. Наприклад, трансфігурація професорки МакГонегел у пролозі (таймкод: 00:01:27) [2].

Музика побудована за принципом монтажності, вона змінюється кожного разу при появі нового візуального образу або емоції, навіть, якщо їх ілюстрація займає тільки декілька музичних тактів. Музика ілюструє кожного персонажа або дію, створюючи окремі характеристики і, таким чином, за допомогою методу зіставлення контрастного матеріалу (подібно до монтажних склейок) вибудовує щільну й

насичену музичну тканину. Контраст відбувається за рахунок зіставлення темпу, ритму, ладу, тембру і т.д.

Варто відзначити, що для кінематографічного монтажу характерні музичні терміни, такі як темп, ритм і контрапункт. Розглянемо сцену прибуття листів з Гогвортсу у дім Дурслів, в якій використовується циклічний ритм монтажу. Циклічний ритм — це чергування акцентних відрізків, що повторюються [1]. У першій групі кадрів ми бачимо сов з листами, які кидають їх у поштовий отвір у дверях дому Дурслів. З цією групою кадрів пов'язана тема Гедвігі:



В наступній групі кадрів дядько Вернон розриває ці листи. З цією групою кадрів пов'язаний абсолютно протилежний до першої теми матеріал у тембровому й темпоритмічному відношенні. У візуальній мові це виражено іншим ракурсом зйомки, крупністю плану, статичністю камери. Акцентними відрізками тут будуть кадри саме з дядьком Верноном, що перебивають розвиток теми Гедвігі:



Але у кульмінації сцени тема звучить від початку до кінця без перерв, що означає у цій сцені перемогу сфери магічного.

В епізоді у лазареті, куди Гаррі потрапляє після поєдинку з Волдемортом, ми бачимо вхід Дамблдора — це майстер план на крупності Long Shot [4, с. 14], та Medium Close Up на окремих планах з Гаррі й Дамблдором. В цей час у музиці триває пауза. Коли ж Дамблдор підходить до Гаррі і починає розмову, плани укрупнюються до Big Close Up, де і вступає музика (грає спочатку другий елемент теми Гедвігі, а потім тема «Love/Reflection»), підкреслюючи розв'язку сюжету.

Оперування різними крупностями й допомога у цьому музики вибудовують емоційну криву сцени, формуючи кульмінацію на найкрупніших планах. Часто у фільмі відбувається віддалення планів на Long Shot й Medium Close Up, що створює за умов таких повторів арковість сцен. У монтажі фільму музика часто виконує функцію бріджингу (*bridging*) [1]. Бріджинг виникає, коли починається звук або музика наступної сцени, а зображення останньої сцени залишаються на екрані, або коли звук затримується під час появи наступної сцени. Цей прийом має дещо спільне із склейками L-cut і J-cut у монтажі, коли звук або діалог розпочинається раніше або пізніше за склейку між сценами. L-cut — звук з попереднього кадру переходить в наступний). J-cut — звук з наступного кадру з'являється раніше, ніж з'являється кадр на екрані).

Отже, саундтрек до фільму «Гаррі Поттер і філософський камінь» відповідає основним принципам класичного Голлівудського стилю. Музика є окремим персонажем, самодостатнім засобом виразності, що працює у синтезі з іншими аудіовізуальними складовими фільму. Вона також будується і на монтажному принципі, оскільки поєднує цілі комбінації різних тем або музичних шматків в невеличкому відрізку, а також знаходиться у постійній взаємодії з монтажем візуальним — вона загалом є здебільшого ситуативною й намагається відповідати наступним візуальним критеріям: внутрішньокадровому руху (як камери, так і

об'єктів всередині нього), крупності, світлотіньовому і колористичному рішенням. Це дозволяє керувати увагою глядача, розставляти потрібні акценти й вказувати на ті деталі оповіді, які важливі у певний момент. У фільмі застосовуються аудіовізуальний контрапункт, еліптичний монтаж, різні види монтажного ритму, серед яких — циклічний ритм, де музика підкреслює акцентні відрізки й допомагає розділити й упорядкувати у сприйнятті глядача декілька образних сфер, а також вибудувати емоційну криву сцени. За словами Джона Вільямса, фільм «Гаррі Поттер і філософський камінь» — це стосунки між звуком, музикою та візуальним рядом, які постійно змінюються. І дуже часто ми можемо передбачити найкращі результати лише тоді, коли ми збираємо всі три елементи разом і можемо це не тільки побачити, але й почути».

Список використаної літератури:

1. Ларионов Д. Теория монтажа: конспекты занятий. 46 с. URL: <https://www.scribd.com/document/464795261> (дата звернення: 14.10.2023).
2. «Harry Potter and the Philosopher's Stone», 152 хв. — офіційна версія кінострічки.
3. Byers K. John Williams v. Alexandre Desplat: Approaches to Film Scoring for the Harry Potter Series. URL: <https://docplayer.net/21492249-John-williams-v-alexandre-desplat-approaches-to-film-scoring-for-the-harry-potter-series.html> (дата звернення 03.10.2023).
4. Thompson R., Bowen C. «Grammar of Edit». 2009, Elsevier Inc. 212 p.
5. Webster J. The music of Harry Potter: Continuity and change in the first five films / a dissertation ... for the degree of Doctor of Philosophy. University of Oregon. Eugene, 2009. 820 p.

ТУРЧАК-ЛАЗУРЕНКО Леся Іванівна

В. о. зав. кафедри дизайну і технологій,
КНУКіМ, кандидат мистецтвознавства, доцент
<https://orcid.org/0000-0002-0490-8732>

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ ВИДАТНИХ МИТЦІВ, ЇХ ВНЕСКУ І ПРИНАЛЕЖНОСТІ ДО УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Після здобуття Україною незалежності, загальнодоступною стала інформація про життя і творчу діяльність митців, які емігрували і працювали далеко за межами батьківщини, при цьому здійснили внесок в українське і світове мистецтво. В ряді країн вони визнавались, як відомі українці, в інших країнах, зокрема в російській імперії (а згодом і в СРСР) їх творчість привласнювали, і досягнення транслиувались як здобутки російської культури.

У зв'язку з цим виникло питання ідентифікації українських митців у світі, визнання їх творчості і вивчення їх внеску в українську і світову культуру. В наш час актуальним постало питання приналежності видатних митців саме до української культури, за якими критеріями таку приналежність можна визначити, якщо такі критерії існують.

Війна та інформаційні операції для знецінення української культури впливають на те, що повернення імен відомих особистостей та їх творчості до надбань української культури постає досить гостро. Вже здійснено перші кроки у цьому напрямку. Так нещодавно Метрополітен музей (Metropolitan Museum) м. Нью-Йорк визнав українцями А. Куїнджі, І. Ріпина (Репіна), І. Айвазовського. Стеделік музей (Stedelijk Museum) в м. Амстердам визначає К. Малевича як українця, представники музею зазначають, що змінена вся інформація в джерелах (на сайті, в описі картин), там зазначено що він народився в м. Київ, коли місто було частиною Російської імперії.

Приналежність інших митців до української культури ще потрібно доводити, зокрема Д. Бурлюка російські культурологи та мистецтвознавці називають "батьком російського футуризму", не дивлячись на те, що він українець за походженням, народився в Харківській губернії (нині Сумська область), і поява авангардного руху в Україні також пов'язана з його іменем.

Визнання приналежності митців до національної культури все ще залишається під впливом імперського нарративу. Існують митці, які внесли значний вклад в світову та українську культуру. Однак якщо на їх долю випало творити в імперії (Російській, СРСР), то їх творчість привласнюють, а згадки про українське викреслюють або спотворюють.

Тому пропонуємо власну методологію дослідження стосовно критеріїв, які можна застосувати у вивченні зазначеної теми.

Розглянувши творчість відомих митців які тим чи іншим чином дотичні до української культури пропонуємо застосувати загальний підхід, для того щоб показати що є спільний знаменник для теорій, який базується на одному із критеріїв:

- народився на території де українська культура була поширена;

- знаходився під впливом української культури;
- визнавав себе українцем.

Нами розроблено теоретичну основу для застосування теорії національної ідентичності українських митців, проаналізовано її важливість для виокремлення творчості особистостей які тим чи іншим чином пов'язані із Україною. Обговорюючи аспекти розуміння національної ідентичності, за якими критеріями визначити її розглянуто відповідні емпіричні дослідження.

Ми вивчаємо тему базуючись на визначенні наступних смислових понять:

1. мистецтво на зламі XIX-XX сторіч набуває нових форм які з точки зору класичного визначення мистецтва потребують додаткового визначення;
2. визнання митця таким, що зробив персональний внесок саме як визнаний у світі український митець, або є видатним українцем, або працював на території України і суттєво вплинув на розвиток культури в Україні і світі;
3. формування корпусу персоналії які є важливими культурними діячами світового рівня саме у визначеному періоді кінці XIX та початку XX століть;
4. в результаті дослідження виявлено, що корпус імен українських митців не є системно сформованим, їх творчість недостатньо досліджена вітчизняними науковцями.

Надані підходи для вирішення наукових проблем, що також не є однозначно визначеними і в залежності від вибору як основних підходів тієї або іншої школи у вітчизняній науці можуть значним чином вплинути на результати роботи, зокрема на склад корпусу імен українських митців, чия дотичність до української культури визначають.

Для цього пропонуємо підхід що базується на таксономіях та суттєвих класифікаційних ознаках які визначають простір імен українських митців. При цьому, детальне обґрунтування конкретної системи класифікації є окремим напрямом дослідження.

Керуючись власними дослідженнями у визначенні внеску українських митців в українську та світову культуру, їх приналежність до вітчизняної культури, пропонуємо наступну методикку:

- Визначаємо основні змістовні теорії окремих науковців, що працювали над проблемою. Ми також не ставили задачі створення методології трансформації глибоко абстрактних екзистенціальних або гносеологічних підходів до визначення: мистецтва, культури, митця, поняття українського національного і українського митця, відношення діяльності особистості до визначеного періоду;
- Досліджуємо основні визначення що впливають на визнання того або іншого митця таким, що вплинув на українську культуру та її популяризацію.
- Виокремлюємо сукупність ознак згідно до поширених теорій і визначень з використанням принципу "поглинання": митець є українським митцем у випадку якщо до нього можна застосувати хоча б одну із ознак відношення до української культури, народження на території України, самоідентифікація митця як українця, визнання в інших країнах діяча як українського митця.
- Формуємо корпус українських митців з використанням наявних джерел (бібліотечні фонди, електронні бази даних, культурна

спадщина) з урахуванням наданої методології та апарату класифікації.

- Творчість митців визначаємо як діяльність щодо створення матеріальних та нематеріальних творів, які визнані як такі, що мають значення для визнання української культури у міжнародному контексті та представлені в музеях, роботах іноземних науковців, здійснили вплив на розвиток української культури та культур інших народів.

Основний критерій видатного вкладу митця — це визнання на міжнародному рівні, а саме популярність в масовій культурі або висока оцінка в науковому і фаховому середовищі.

У власних наукових працях, автор визначає корпус персон відповідно до простору визначень:

- образотворче мистецтво;
- музичне мистецтво;
- мистецтво танцю;
- кіномистецтво.

Запропонована методика, може застосовуватись науковцями в інших сферах української культури не обмежуючись визначеними автором напрямках.

УСПЕНСЬКА Ольга Юріївна,

викладач КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого,

<https://orcid.org/0000-0003-0493-5869>

СВІТОВИЙ ДОСВІД ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ДЛЯ ГАЛУЗИ МИСТЕЦТВА НА ТРЕТЬОМУ РІВНІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Процес розвитку та вдосконалення мистецької вищої освіти на третьому рівні для здобуття ступеня доктора філософії/доктора мистецтва передбачає ознайомлення та вивчення досвіду зарубіжних закладів вищої освіти, які мають накопичений тривалий досвід з цього питання. Такий досвід дозволяє використовувати найбільш позитивні досягнення для вдосконалення освітньо-наукових та освітньо-творчих програм з підготовки кадрів вищої кваліфікації для поповнення професорсько-викладацького складу закладів вищої мистецької освіти, а також для підготовки кадрів вищої виконавської майстерності.

Вдосконалення програм з навчання здобувачів на третьому рівні мистецької вищої освіти стають актуальними, враховуючи законодавчі зміни та сучасні вимоги до якості освіти фахівців. Нижче представлений досвід навчання здобувачів ступеня доктор філософії в галузі театрального і виконавського мистецтва (PhD in Theatre Arts and Performance Studies) одного з найстаріших і престижних університетів США — університету Брауна.

Ступінь доктора філософії в галузі театрального мистецтва був започаткований в Університеті Брауна (Brown University) США у 2002 році. Він базується на відповідній магістерській програмі, яка багато років забезпечувала галузь театральних досліджень. Програма PhD спрямована на дослідження з історії театру, теорії та критики, а також на дослідження виконавського мистецтва. Програма дозволяє поєднувати мистецтво і науку, оскільки існує багато чудових можливостей для співпраці з митцями, а також можливостей для розвитку науки в міждисциплінарних модальностях. Програма спрямована на те, щоб допомогти здобувачам здійснити академічну кар'єру після завершення навчання. Викладачі тісно співпрацюють зі студентами, щоб якнайкраще підготувати їх до вимог ринку праці, враховуючи індивідуальні схильності кожного студента.

Незвичність та особливість навчальних програм університету для усіх ступенів, в тому числі й ступеня доктора філософії, полягає в тому, що відсутній перелік обов'язкових дисциплін. Індивідуальний план навчання здобувача базується на дисциплінах «вільного вибору», які можуть допомогти йому у здійсненні наукового дослідження за темою майбутньої дисертації. Відразу після зарахування перелік таких дисциплін погоджується здобувачем із призначеним науковим керівником і складається індивідуальний план, що визначає послідовність вивчення дисциплін, обсяг, кількість годин, вид представлення результатів.

Програма дає можливість відвідувати заняття по всьому університету, а також лекції видатних запрошених викладачів. Департамент докторських програм з театрального та виконавського мистецтва, наприклад, підтримує тісні робочі відносини з кафедрою африканських студій і театром обрядів, а також з кафедрами сучасної культури та медіа, історії мистецтва та архітектури,

слов'янських студій і порівняльного літературознавства американських студій. За бажанням здобувача, якщо це потребує його дисертаційне дослідження, він може відвідувати заняття на цих кафедрах з переохресним призначенням викладачів.

Цілями докторської програми є: отримання і розвиток сучасних знань в галузі мистецтва та її конкретної спеціальності для застосування цих знань у теорії та на практиці, що передбачає глибоке переосмислення наявних і створення нових цілісних знань та практичне впровадження отриманих результатів. Програма спрямована на розвиток вчених, які можуть критично і творчо мислити, розв'язувати комплексні проблеми професійної та творчо-інноваційної діяльності, протистояти універсальним сучасним проблемам, які впливають на духовне і культурне життя. Програма заохочує творчу проектну роботу впродовж навчання і високий рівень критичності. Вона передбачає тісну взаємодію наукового керівника та здобувача ступеня і наголошує на цьому.

Програма також пропонує можливості для педагогічного розвитку. Здобувач ступеня може працювати як асистент наукового керівника на одному або кількох курсах. Досвідченіші здобувачі можуть викладати курс історії театру для студентів акторської майстерності та режисури. Зміст і фокус курсу визначаються здобувачем після консультації з його науковим керівником. Заохочується створення незалежного курсу за власним дослідженням здобувача відповідно до його спеціальності та після консультації з викладачами програми PhD та науковим керівником. Курс може бути представлений двома або більше аудиторними лекціями протягом семестру. Додаткове викладання здобувачем власних курсів доступне на конкурсній основі через можливості викладання у Літній школі професійних досліджень. Викладання здобувача оцінюється Комітетом докторантів (здобувачів ступеня) факультету та дає здобувачеві рекомендації щодо того, як покращити викладання окремого курсу та в цілому.

Педагоги програми PhD докладають зусиль, щоб розмістити докторантів як асистентів на курсах, які відповідають їхнім дослідницьким і педагогічним талантам і досвіду, а також надати їм низку можливостей для навчання. Також організуються колоквиуми для випускників, націлені на тему професіоналізації або підготовки здобувачів до ринку праці, що можуть включати розділи з покращення комунікації під час викладання, представлення доповідей на конференції та написання матеріалів для презентації та публікації.

Висновки. За визначенням Закону про освіту «Мистецька освіта передбачає здобуття спеціальних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі активної мистецької діяльності, набуття особою комплексу професійних, у тому числі виконавських, компетентностей та спрямована на професійну художньо-творчу самореалізацію особистості і отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва» (Про освіту, 2017). Ознайомлення з досвідом навчання здобувачів ступеня доктора філософії в галузі театрального та виконавського мистецтва провідних університетів світу дає можливість врахувати позитивні розробки в програмах для мистецьких закладів вищої освіти в Україні. Осучаснення і вдосконалення навчання в галузі мистецької освіти сприятиме посиленню мистецькоосвітніх зв'язків з країнами Європи та світу.

Посилання

1. Закон про освіту. Відомості Верховної Ради (ВВР) (2017). № 38-39. Ст. 21. 2.

2. TAPS. Facilities | Theatre Arts & Performance Studies | Brown University - <https://taps.brown.edu/about/facilities>

ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ВІЙСЬКОВОГО СТАНУ

Диригентсько-хорове мистецтво має надзвичайно важливе значення в сучасному світі. Воно служить засобом вираження національної ідентичності, забезпеченням моральної підтримки, сприяє збереженню культурної спадщини. У контексті війни в Україні хорове мистецтво є дуже доречним та значущим, оскільки хоровий спів має унікальну силу створювати психологічний комфорт, коли люди наповнені стресом та найбільше цього потребують. Диригентсько-хорове мистецтво об'єднує громадян навколо однієї мети, саме тому, вибрана мною тема актуальна сьогоднішній день. На мою думку — це найкращий час для підтримки цього мистецтва, створення можливостей для розвитку молодих музикантів-хормейстерів.

Погоджуюсь з думкою Я. Кириленко: «Професія диригента, на наш погляд, найскладніша та найвідповідальніша серед усіх музичних професій. Багатогранний комплекс знань, навичок і вмій вирізняє справжнього митця» [1]. Та з початком війни хорове мистецтво зіштовхнулось із численними складнощами та викликами. У своїй роботі я звертаю увагу на те, як довелось пристосовуватись до змін та яких заходів довелось вжити для безперебійного навчального процесу.

Дистанційне навчання було менш розвиненим та поширеним в Україні серед студентів-музикантів. З початком війни студентам та викладачам довелось опанувувати додатки та платформи, які допомагають створювати ефективний навчальний процес онлайн, зокрема Zoom, Google Classroom, Google Meet та інші. Вони стали невід'ємною частиною сучасної освіти. Мені довелось цілий семестр вивчати техніку диригування дистанційно, зараз, порівнюючи з досвідом живого комунікування із викладачем, можу зробити висновок, що заняття більш спрямовані на опанування програми самостійно. Це дозволяє розвинути у студента схильність до постійного самоаналізу, більшої впевненості, пошуку оригінальних рішень. «Активно оперуючи новітніми технологіями навчання, студент вдосконалює пошукову, творчу діяльність, піднімається на нову ступінь пізнання, активізує пізнавальну діяльність, самостійність, зацікавленість у своїй роботі»: Цюряк І. О. [2].

Підготовка майбутнього диригента складний та багатогранний процес, що вимагає різнобічної фахової підготовки, комплексного підходу до навчання. При вивченні творів та підготовці до занять студент повинен самостійно опанувати інструментальний та вокально — інтонаційний нотний матеріал, грати на фортепіано партитуру твору, виконувати голосом хорові партії та інтонувати акорди по вертикалі, знаходити образно-емоційну інтерпретацію твору.

Отже, дистанційне навчання диригентсько-хоровому мистецтву в умовах війни є важливим та актуальним завданням, яке вимагає адаптації та творчості з боку студентів та викладачів. Попри складнощі, які виникають під час організації навчального процесу, такий вид навчання може мати позитивний вплив. Він сприяє

розробці та впровадженню нових педагогічних методик, що дозволяє покращувати якість освіти.

Література:

1. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки. Навчальний посібник. Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020 р. С. 6.
2. Цюряк І. О. Диригентсько-хорова підготовка студентів на основі особистісно орієнтованих технологій навчання — важливий принцип професійної майстерності сучасного вчителя початкових класів і музики. Стаття, Житомир. С. 2.
3. Дичківська І.М. Інноваційні педагогічні технології. Київ. Академвидав, 2004 р. С. 56-78

ЧЕРНЕНКО Володимир Олександрович

доцент кафедри мистецької освіти та гуманітарних дисциплін
ХНУМ ім. І.П. Котляревського, кандидат філософських наук
<https://orcid.org/0000-0001-7413-3082>

«РЕЛЯЦІЙНА ЕСТЕТИКА: ДИСКУРС ТА КОНЦЕПТИ»

Реляційна естетика — теорія, що припускає судити про твори мистецтва з погляду стосунків між людьми, які вони зображають, породжують або провокують. Реляційне мистецтво — сукупність мистецьких практик, теоретичним і практичним підґрунтям яких слугують людські стосунки разом з їхнім соціальним контекстом. «Реляційний художник» — це: вчений/філософ/ремісник, який прийшов на зміну "медіумічному і тренсцендентальному суб'єкту"; оператор знаків — семіонавт (який винаходить між знакові траєкторії); підприємець/політик/режисер, той, хто щось позначає (показує-вказує). Реляційного митця цікавить взаємодія, спілкування і відносини між людьми, що опосередковані речами, а не створення уявних або утопічних реальностей; вироблення способів існування, моделей дії всередині наявної реальності.

XX ст. було ареною боротьби 3-х світоглядів:

1. Раціоналістичного модернізму.
2. Спонтанності та звільнення через ірраціональне (дада, сюр, ситуціонізм).
3. Авторитарно-регламентованого.

Сучасний твір мистецтва — проміжок часу, який автор нам пропонує пережити разом; ініціатива нескінченної дискусії, основна тема якої — буття-разом (колективне вироблення сенсу). Мистецтво — місце виробництва особливого роду соціальності. «**Пора**» — простір людських стосунків, що більш-менш гармонійно вписується в глобальну систему і водночас допускає альтернативні кластери обміну (зсув, затримка, відсторонення...): перфоманси в гіпермаркетах, хепіенді тощо. Мистецтво — це стан зустрічі, "гра між усіма людьми всіх часів" (М. Дюшан); світ — контингентний без встановленого сенсу, мети, порядку. Усе триває! Художник — квартирвинаймач; кожен твір мистецтва — модель життєздатного світу.

Форма — зв'язкова єдність, що виявляє властивості світу; отримати форму — створити умови обміну. Замість показувати/бачити — підносити/отримувати (діалог). Еволюція мистецтва пройшла три стадії: 1) Бог — мистецтво — людина; 2) людина — мистецтво — об'єкти; 3) людина — мистецтво — людина (реляційне мистецтво). Зараз переважає «оперативний реалізм» — творчість у реальному часі; об'єкт у ситуації + глядач-учасник.

Реляційне мистецтво зумовлене пошуком відповідей на питання: Як мені жити у твоїй реальності? Як зустріч двох реальностей змінює їх? Чи дозволяє мені твір існувати поруч із ним чи, навпаки, він заперечує мене як суб'єкта, відмовляється враховувати структуру Іншого? Модернізм намагався витягти вічне з тимчасового; Постмодернізм — вічне наситити (оживити) тим, що безпосередньо переживається; замість радикально-універсалістської утопії — мікроутопія (пори, прокладені в соціальному тілі). Реальність — те, про що я можу з кимось говорити (продукт обговорення); сенс — продукт взаємодії художника і глядача. Не зображати, а

створювати умови для появи чогось (етична складова). Твір реляційного мистецтва вибудовується навколо:



Він має ефективно підштовхувати висловлювання-процес до народження мутації, виробництву суб'єктивності. Суб'єктивність — рухлива змінна в мережах продукованих означальних. Сучасний митець не пророк, а "оператор сенсів". "Єдиною гідною метою людської діяльності є виробництво суб'єктивності, яка безперервно і самостійно збагачує свої відносини" (Ф. Гватарі). Бажання творити "з чистого аркуша" змінилося пошуком доступу в незліченні виробничі потоки. Основне питання не — "що зробити нового?", а — "що робити з уже наявним?". Надати нового сенсу хаотичній масі речей; сучасний художник — інженер комунікаційних стратегій. Сучасний твір мистецтва — проміжний пункт у мережі взаємопов'язаних елементів, момент нескінченного ланцюга доповнень, продукт співпраці, переговорів, контракту художника з глядачем. Користуватися — означає інтерпретувати; ми — «квартировинаймачі» культури. М. Дюшан вважав, що творити — це включати об'єкт у новий сценарій, вводити його, як героя в розповідь. Основне завдання сучасного мистецтва — рематеріалізація: щоб не потрапити в капкан матеріалізації; побудова ситуацій, що безпосередньо переживаються (мистецтво — матеріалізація нестачі). Мистецтво має опікуватися реальністю і водночас ставити під сумнів усі уявлення про реальність. Воно завжди перетворює реальність на фасад, на зображення, на конструкцію. Але водночас воно запитує: навіщо ця конструкція? Основа мистецтва — НЕПРЕДСТАВЛЕНЕ. Замість модерної гонитви за невідомим і піднесенням — безтурботна гра з конвенціями, монтаж повсякденності (не заперечення стилю, а стиль заперечення). В епоху перевиробництва та інфляції образів створювати непередбачувані моделі соціальності, чією основою є мобільність, номадизм. Сучасні галереї — місця симуляції свободи та візуального досвіду; ігрове поле, лабораторія, модель, місце виробництва та візуалізації інформації.

Реляційне мистецтво використовує принцип **«палімпсесту»** (грец. παλίψηστον від παλίμ "знову" + ψηστός "зішкрябаний"; лат. Codex rescriptus) — у давнину так позначали рукопис, написаний на пергаменті, який уже був у такому вжитку. Пізніше це поняття було поширене і на наскельні розписи первісного мистецтва, коли на стінах з розписами, що напівстерлися від часу, наносили нові зображення. Цей принцип використовували й середньовічні майстри, коли по старих розписах в храмах або іконних зображеннях писалися нові.

Висновки

Таким чином реляційне мистецтво повинно: викривати, закликати, примушувати замислитися, актуалізувати больові точки, переосмислювати сьогоденність та традицію; воно мислиться, як відкритий простір, що протистоїть офіційному образу реальності, який формує ідеологія споживання, інтелектуальна абстракція, ідеологічний наратив. Мистецтво є діяльність, яка полягає у формуванні стосунків зі світом, матеріалізації стосунків у просторі і часі; діяльність, що створює за допомогою знаків, форм, жестів, або об'єктів відношення до світу.

Реляційний митець не може займати привілейовану позицію "ззовні". Світ складається з матеріальних та випадкових зустрічей; художник (арт-оператор), створює простір, де може відбутися ЗУСТРІЧ. Естетичне почуття туга по загубленій просторово-часовій цілісності; штучне відтворення єдності з минулого — сьогодення — майбутнього.

АПОЛОГІЯ БОРИСА МИХАЙЛОВА

Приводом до моєї доповіді є 85-річний ювілей українського митця, академіка НАМУ, лауреата національної премії ім. Т. Г. Шевченка (2021) — Бориса Андрійовича Михайлова (нар. 25.08.1938, м. Харків). Об'єктом культурологічного аналізу є текст Бориса Михайлова «В Харкові тоді народилася школа філософії фотографії» [1] (8.10.2023), підготовлений до друку дружиною та співавтором митця з 1992 р. — Вітою Михайловою. Текст присвячений до відкриття виставки *Ukrainian Dreamers: Kharkiv School of Photography* (13. 10. 2023—7. 1. 2024) [2] з колекції Музею Харківської школи фотографії (МОКСОР) у Вольфсбурге (Германія). Б. Михайлов використовує у тексті наступний концептуальний апарат: «школа філософії фотографії», «харківська школа фотографії», «концептуалізація фотографії», «соціально-концептуальний підхід», «соціально-концептуальна фотографія», «перформативна фотографія».

У 1960–1980-ті рр. культура «незгодних», тобто авангардні течії у культурі СРСР до якої належить «харківська фотографія», розвивається всередині офіційної культури [Йдеться про проведення поетичних вечорів, концертів авторів-виконавців, кінопоказів, зустрічей у художніх студіях та майстернях художників тощо] й лише частково за її межами [Йдеться про квартирні виставки, виставки просто неба тощо]. Інтенсивне інтелектуальне спілкування серед неофіційних мистецьких спільнот було викликано «культуrom всезнання і цікавості», і навіть наявністю вільного часу. Студійні простори, куди було можливо «прийти, подивитися і долучитися», були доступні митцям, які були членами офіційних творчих спілок. Вихід за межі «студійного простору» був викликаний, з одного боку, необхідністю комунікації із зовнішнім світом, з іншого боку, став концептуальним художнім жестом, який визначив розвиток неофіційного мистецтва в СРСР в останній третині ХХ ст. У 1960-ті — 1970-ті рр. у Харкові набуло поширення проведення художниками-авангардистами мистецьких акцій (хепенінгів, перформансів тощо), створення фотографічних серій, візуальної поезії, текстових арт-об'єктів, що включали рукоділкові книжки (*artist books*), тощо.

У текстах та наративних інтерв'ю минулих років Б. Михайлова можливо зазначити еволюцію концепту «харківська фотографія», тобто «харківська фотографія» — «харківська школа фотографії» — «школа філософії фотографії в Харкові». Термін «харківська фотографія» був загально прийнятим стосовно фотографічного земляцтва Харкову за радянських часів. Під час спільної дискусії з «російськими фотографами» (*Russian photographers*) А. Безукладниковим, Л. Кузнецовой, Б. Михайловим, І. Пігановим на фотофестивалі в Арлі у 1989 р., Б. Михайлов вживає саме термін «харківська фотографія». Факт приналежності до російськомовного фотографічного суспільства за радянських часів відсилає до створення земляцтв («*Nationes*») у середньовічних університетах. Студентські земляцтва організовувалися «за територіальним (але не національним у сучасному розумінні) принципом, наприклад німецьке та пікардійське земляцтва [Йдеться про Пікардійську область у Північній Франції.] ... у Паризькому університеті» [Цит. за: Гейзинга 2019, с. 376]. Й. Гейзинга у книзі «*Nomo ludens. Людина, що грає*» (1937)

свідчить: «Щоб мати можливість переживати свідомість своєї винятковості, він [митець] потребує публіци, яка його шанує, або групи побратимів за духом, бо маси [суспільство] обдаровують його почеснями, які, найбільше, зводяться всього лише до фраз. Як і поетичному мистецтву давнини, сучасному мистецтву необхідний певний ступінь езотеричності» [Гейзинга 2019, 286-287].

Поняття «Харківська школа» (від. давньогрец. «схолое» — вільний час) стосовно фотографії було вжито в теоретичному дискурсі по аналогії з поняттям «Литовська школа фотографії» Т. Павловою в середині 1980-х рр., хоча набуло «законного» статусу пізніше, мабуть, під час виступу історикіні мистецтва у Фонді Сороса у 1993 році в Києві на вул. Прорізній. Б. Михайлов дорівнює в тексті неформальне об'єднання фотографів, що виникло в середовищі Харківського обласного фотоклубу (ХОФК) наприкінці 1960-х — початку 1970-х років, з філософською школою Піфагора. Б. Михайлов зазначає, що фотографів кола гурту «Час» («Время») турбували сутність фотографії, методи її інтерпретації, питання: «як за допомогою фотографії можливо розв'язувати проблеми, що нас хвилювали» тощо. Б. Михайлов вказує: «Ми вірили у нашу нестабільність, у нашу впевнену невпевненість, вважаючи, що саме це щире почуття допоможе передати справжнє життя». Публічна маніфестація телеологічного підходу до художніх практик митців гурту була здійснена під час груповій виставці у Харківському Домі вчених у 1983 р. «Теорія удару» харьковських митців першого покоління Харківської школи фотографії (ХШФ) була розвинута у 1990-і роки «Гуртом швидкого реагування» та молодшими представниками Школи, які використовують у своїх художніх практиках мистецтво дії та *Photo-based art*.

Генезис філософії, за Й. Гейзингою, відбувається у священній Грі в загадки та словопренях, які виконували також функцію святкової розваги. Загальновідомо, що давні греки були язичниками та поклонялися різним природним стихіям. Адепти Піфагорійської школи, включаючи Сократа, поклонялися Сонцю. Цілком можливо, що саме під впливом небесного світила Платонівський Сократ у діалозі «Федр» наводить уявлення давніх греків про подвійну природу (амбівалентність) людської душі тощо. Мабуть, ці факти були підґрунтям до використання у тексті Б. Михайловим концепту «школа Піфагора» стосовно неформального об'єднання харківських фотографів за радянських часів. Піфагор Самоський був великим математиком, містиком та лікарем, навчався мудруванню за непрямо підтвердженими даними в Єгипті тощо. Внутрішній устрій школи Піфагора, яка виникла у Кротоні близько 532 р. до н.е., був строго нормований, що мало на увазі виконання певних правил, процедур та духовних практик. Піфагорійське вчення викладено у «Теологуменах арифметики» («Арифметична теологія»), що приписують неоплатоніку Ямвліху. Ранні піфагорійці створили те, що можливо визначити, як філософія Символу. Поки «символ» був предметом дорефлексивної думки, тобто предметом наївної віри, цей термін не вживався, або вживався без спеціального аналізу. Наслідуючи Піфагору, його учні та послідовники розрізняють поняття «акусми» (тобто «почуте» від Вчителя) — те, що не підлягає інтерпретації та є сакральним Знанням, та власне «символи», так чи інакше інтерпретовані «акусми», виражені за допомогою спеціальної термінології та образів, що узагальнюють «почуте».

Б. Михайлов наводить в тексті власну систему з чотирьох ієрархічних рівнів Школи, які демонструють різні естетичні програми її адептів. Але, на мою думку, поколінний підхід має бути лише допоміжним для дослідження феномена ХШФ. Що

стосується початкового періоду існування гурту «Час», усі його учасники у сфері філософствування про фотографію були «на рівних». Лише згодом, за свідченням Т. Павлової, після еміграції автору терміна «теорія удару» Юрія Рупіна, виділився неформальний лідер гурту — Борис Михайлов. Звільнений від «рабських обов'язків» перед державою, митець вільно мандрує територією Радянського Союзу та спілкується з колегами «по цеху» й діячами культури та починає виставлятися «за кордоном» з 1986 р. та мандрує світом з 1988 р. Цей досвід був дуже доцільним до його художньої практики. Немов Платонівський Сократ, який спілкувався з політиками, поетами, ремісниками та молоддю, Б. Михайлов набуває популярності завдяки сократичній «деякій мудрості». У «Незакінченій дисертації» (1985) митець свідчить: «Релятивістський світ — мозаїчна культура, ну хай академіки — знавці. Знавці теж дилетанти і нас багато і тому дилетантизм (= калейдоскопічності) стає естетичним» [Mikhailov 1998, p. 65]. Це судження Михайлова переформується з умовиводом Сократа: «Ідучи звідти, я міркував сам із собою, що я мудріше цієї людини, бо ми з нею, мабуть, обидва нічого хорошого не знаємо. Але вона не знає, та думає, що вона щось знає, а я, коли вже не знаю, то й не думаю, що знаю» (Апологія Сократа, 21b).

Словотворчість, за Платоном, є природженою здатністю поетів і віщунів. За свідченням Платонівського Сократа, вони «<...> говорять багато хорошого, але зовсім не знають того, про що вони говорять» (Апологія Сократа, 22c). Концептуальне мислення Б. Михайлова, згідно з мистецтвознавцем В. Мізіано (1988), складається поступово. На початку 1970-х рр. у Радянському Союзі не використовувалися терміни «концептуалізм» та «концептуальна фотографія». Поширеними термінами для позначення цих понять у радянському мистецтвознавстві були терміни «неоавангард» та «ігрова фотографія». Естетика концептуального мистецтва, сформована в Московській концептуальній школі (МКШ) І. Кабаковим, А. Монастирським, П. Пепперштейном, С. Ануфрієвим, Ю. Лейдерманом, М. Риклінім, В. Агамовим-Тупіциним та іншими є, за свідченням А. Монастирського, «поезією філософії». Б. Михайлов зі 1982 року був залучений до кола митців МКШ. «Саме концептуалізм (принаймні в його «теоретичній» частині, представленій словником [термінів московської школи концептуалізму, де є посилання на Б. Михайлова]) акцентує в цьому словосполученні поетичне [курсив Чех Н.Б.], підкреслено “те, що не існує” — те, що спочатку вимагає нічим не виправданій довіри до себе, а вже потім розуміння» [Монастирський 1998, с. 6]. Становлення концептуального апарату МКШ відбувається 1980-ті рр. У словнику термінів МКШ лідер течії — А. Монастирський зазначає, що у книзі 1) називання «ментальних світів» та їхніх «мешканців» у московському концептуалізмі, сусідить з «іронічними фантазіями», 2) «досліджуються та вибудовуються методи та принципи естетичного дискурсу [про “Московський концептуалізм”]» [Монастирський 1998, с. 6]. Митець свідчить, що «в естетиці концептуалізму (як і у відповідній їй філософській естетиці) постійно “відтворюються” у тому числі й структури, здібності свідомості, що перебуває так чи інакше у світі й усвідомлює себе в цьому безперервному акті відтворення самосвідомості» [Монастирський 1999, с. 5], що відповідає етапу «становлення» художньої форми, згідно з О. Ф. Лосєвим, та співвідноситься зі такими властивостями художньої творчості Б. Михайлова, як «випадковість», «нестабільність», «впевнена невпевненість» тощо.

Попередній концептуальний аналіз термінів, наведених у тексті Б. Михайлова, свідчить про ігрову сторону мудрування митця, він діалектично поєднує існуючі концепти або терміни. Наприклад, на початку ХХ ст. «соціальна фотографія» визначає фотографування представників робочого класу. Поняття «соціально-концептуальна фотографія», так само як «перформативна фотографія», не можуть бути визначено, виходячи з аристотелівської логіки. Проте неklasична раціональність дозволяє інтуїтивно побачити сенс у цих концептах. Термін Б. Михайлова «перформативна фотографія», мабуть, узагальнює фотографічну практику щодо мусичних та пластичних мистецтв. Б. Михайлов використовує соціально-концептуальний підхід до пізнання світу та місця людини у ньому. Поняття «школа філософії фотографії» потребує визначення його обсягу та змісту. Остання художня маніфестація — текст Б. та В. Михайлових, на мою думку, створює новий ігровий простір та належить до серйозно-сміхових жанрів, наприклад, жанру бесіди з уявним співрозмовником. Вона є спробою десакралізації «Харківської школи фотографії», що поділяє ігрове суспільство на своїх і чужих. «Щире почуття» до світу й людини є амбівалентним народно-карнавальним сміхом Михайлова, спрямованим до всіх та до себе.

Список використаних джерел

1. Михайлов, Б., Михайлова, В. В Харкові тоді народилася школа філософії фотографії. 2023. URL: <https://moksop.org/borys-mykhaylov-v-kharkovi-todi-narodylasia-shkola-filosofii-fotohrafii>
2. Ukrainian Dreamers: Kharkiv School of Photography (13. 10. 2023—7. 1. 2024). URL: <https://www.kunstmuseum.de/en/exhibition/ukrainian-dreamers-kharkiv-school-of-photography>

ЧЕЧЕЛЬНИЦЬКА Ганна Володимирівна

Методистка Дніпропетровського фахового мистецько-художнього коледжу культури, кандидат історичних наук, доцент
<https://orcid.org/0000-0003-3297-0821>

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF AUDIOVISUAL ART AT THE PRESENT STAGE: UKRAINIAN NARRATIVES

Foreigners are often interested in how our everyday life goes. How do we perceive it in conditions of physical and existential threat? How can this be expressed through art? The war greatly stretched and in some places tore the cultural fabric. We are now trying to put the pieces together. Our refugee artists painted a mural in Sofia for 2 weeks [1]. And in the Dnipro, the theme of the work and biography of Samuel (Haim) Granovsky, who was a resident of Katerynoslav, lived in France for a long time and died in the Second World War in a concentration camp, was revived.

New objects of attention appear in history. In local history, in the history of individual peoples and large nations... They are reproduced and examined from different angles. The famous French director of animated films, Serge Elissalde [2], visited Dnipro and gave a master class for students of the Dnipropetrovsk Art College. And he is creating an animated film about Granot, as Granovsky is called in France.

Chaim Granovsky was born in 1882 in Katerynoslav in a bourgeois jewish family. In 1901, he entered the Odessa Art School. In the fall of 1904, he was temporarily released from the school for military service in connection with the Russo-Japanese war. After the army, he did not return to school, in 1908 he left to continue his art education in Munich, since 1909 he lived in Paris.

At the beginning of the First World War, he returned to Odesa, and in 1920 he again moved to Paris, where he lived in the famous artists' hostel "The Beehive" on Montparnasse. Admired Dadaism. Known as a scenographer, artist of Tristan Tzar's play "Air Heart" (1923) and sculptor, he created murals and paintings, painted furniture and screens, participated in exhibitions at the Salon of the Independents. When there were not enough funds from his artistic activities, Granovsky worked as a cleaner in the legendary Rotonde cafe.

Granovsky had a bright appearance and amazing charisma, thanks to which he worked as a model. He liked to walk the streets of Paris in a bright checkered shirt and a Texas hat, which earned him the nickname "Cowboy of Montparnasse". On July 17, 1942, in German-occupied Paris, he was captured during a roundup and interned in Drancy concentration camp. On July 22, 1942, he was deported and then killed in Auschwitz.

Serge Elissalde is a French director of animated films. He has been drawing diligently since he was 3 years old. He studied drawing and painting at the plastic arts department at the Faculty of Arts in Bordeaux. Then he taught drawing for two years in Toulouse, and then in Lille at the college. In 1986, he moved to Paris. His virtuosity as a draftsman drew him to the attention of the team preparing to launch the literary magazine NYX, and he was entrusted with the production of covers and story illustrations for the first three issues.

Two years before that, he decided to learn animation techniques. He began by directing a solo short film, Le Balayeur, which took him four years to complete and was

an immediate success, winning awards in Hiroshima and Los Angeles and being nominated for a César Award for Best Short Film in 1993 . Then he created his own professional structure "L'Atelier d'anim" participated in numerous animation works, such as Le monde est un grand Chelm , Rahan , Sharky et Georges , Bob and Scott , the series "The Adventures of the Fly" based on Lewis comics Trondheim, "Asterix and the Menhir coup", "Tintin", etc. He also directed a series for TV5 called 1 minute in the museum, a joint production of the Louvre, Musée d'Orsay and Réunion des musées nationaux.

Audiovisual art has long been added to the traditional arts. It, in addition to the realization of new images, includes the process of forming new aesthetics, updated historical narratives, is tangential to the information product, although it does not become one.

Among Ukrainian artists against the backdrop of the Russian armed aggression, the works of the Ukrainian artist and animator Mykyta Lyskov[4] stand out. The other day, he won another victory in the nomination "Best animated film" of the 7th Ukrainian film award "Golden Dzyga" with his collection "putler kaput"[5] . He born in 1983 in Dnipro. From 1997 to 2002 he studied painting at the Art College of Dnipro. In 2012, he graduated from Kyiv National University named after Ivan Karpenko-Karyi (animated film director).

Creates author's non-commercial animation, has been engaged in this for more than ten years. He turned to abstraction, experiments with material (watercolor, gouache, paper). For the animated video for the composition "Deti" from the mini-album "Basement Suite", instead of special effects and computer graphics, he used paints and paper. On average, about 300 drawings are spent on one video.

Regarding the state of development of education in the field of audiovisual art and production. It is represented at the level of professional pre-higher and higher education. Information portals provide more than 60 positions for institutions that prepare junior bachelors, bachelors and masters. What is more, the educational programs are diverse: Educational program: Sound direction for cinema and television; Educational program: Cinematography, Educational program: Film and television directing, Educational program: Advertising and video art, etc.

Therefore, prospects exist and are a resource for development both now and in the post-war period.

Джерела та література

1. <https://sofiaglobe.com/2023/09/14/artolution-and-unhcr-create-large-mural-in-sofia-with-18-artists-from-nine-countries/?fbclid=IwAR2Mecgx77OifEgGPuTiQ4nC9fW05exeKW98tHoYX0-861UT8t-TrrBOA8>
2. https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Serge_%C3%89lissalde#cite_note-1
3. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D1%83%D0%B5%D0%BB%D1%8C_%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9
4. <https://mitec.ua/category/artists/lskov-mikita/>
5. <https://vimeo.com/736157921>

ШАЛАМОВ Дмитро Вадимович

аспірант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

<https://orcid.org/0009-0003-5209-4731>

МЕТОД ГЛИБОКОГО МАШИННОГО НАВЧАННЯ ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ ДОСЛІДЖЕНЬ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Культурологія як інтегративна галузь наукового знання, що прагне посісти місце методологічної основи всього комплексу наук про культуру входить у період “наукової революції”, передумови якої обґрунтував Томас Кун у своїй праці „Структура наукових революцій”^[9]. Стрімко розповсюджувана в світі категорія штучного інтелекту, відома як «глибоке навчання», сьогодні відроджує ідею 70-річної давності^[7] і накладає унікальний відбиток на розвиток всіх видів мистецтва та світової культури, в тому числі культури України.

2 грудня 2020 року Кабінет Міністрів України схвалив Концепцію розвитку штучного інтелекту в Україні^[5]. Згідно цієї концепції: **штучний інтелект** — це властивість систем коректно інтерпретувати зовнішні дані відповідно до поставленої мети, навчатися з таких даних та використовувати результати навчання для досягнення поставлених цілей, в тому числі зі збирання та використання нових даних, шляхом взаємодії з навколишнім середовищем. Вказані властивості закономірним чином позначаються на трансформації соціокультурної сфери життя інформаційного суспільства в напрямку звільнення людини від важкої фізичної праці та розширення можливостей розвитку її духовної культури.

З цього приводу доречно навести слова викладача кафедри філософії, історії та українознавства Херсонського державного аграрного університету Філіпченко О.В.: “Інтегративний характер культурології вказує на те, що вона одночасно належить до галузі соціального знання, яке використовує кількісні методи збору даних, і до галузі гуманітарного знання, яке спирається на нестрогі моделі, оціночні судження і якісні методи.” Саме на основі кількісних методів збору даних у процесі застосування специфічних методів обчислювальної техніки, в тому числі машинного навчання, виникає нова сфера суспільних відносин — **галузь штучного інтелекту**^[5].

З метою розкриття потенційних можливостей галузі штучного інтелекту для проведення культурологічних та мистецтвознавчих студій доречно зосередитись на терміні “машинне навчання”. Як визначив вчений і професор кафедри комп’ютерних наук Бристольського університету Пітер Флах, **машинне навчання** — це систематичне навчання алгоритмів і систем, в результаті якого їх знання чи якість роботи зростають по мірі накопичення досвіду^[6]. На думку американського дослідника в галузі штучного інтелекту Артура Семюела, **машинне навчання** — це область дослідження, яка дає комп’ютерам можливість навчатися без програмування^[10].

У липні 1959 року Семюел опублікував статтю «Деякі дослідження машинного навчання на прикладі гри в шашки»^[10], в якій продемонстрував, що машини можуть

вчитися на минулих помилках. Як висловлюється автор: "За результатами цих експериментів можна з впевненістю сказати, що на даний момент можуть бути розроблені такі схеми навчання, які будуть набагато ефективнішими для людини і стануть економічно доцільними під час застосування до проблем реального життя." Такий висновок, перш за все, може бути корисним для досліджень в області прикладної та емпіричної культурології.

Однією з форм машинного навчання, що базується на аналізі великих обсягів даних є **глибоке машинне навчання**. Йошуа Бенжіо, професор кафедри інформатики та дослідження операцій Монреальського університету написав, що для вивчення складних функцій, якими можна представити абстракції високого рівня (наприклад, у зорі, мові та інших завданнях рівня штучного інтелекту), потрібні глибокі комп'ютерні архітектури. До абстракції високого рівня ми відносимо всі види мистецтва, які мають певний спосіб втілення художнього образу та визначену форму чуттєвого сприйняття.

Оскільки глибоке машинне навчання є одним із декількох видів машинного навчання, серед яких Баєсова класифікація, оцінювання функцій розподілу, дерева рішень, регресія, варто виокремити ознаки, за якими науковці вирізняють безпосередньо глибоке машинне навчання. Такий вид машинного навчання, який часто ототожнюється зі **штучними нейронними мережами**^[8], базується на когнітивних здібностях людини, які залежать від структури нейронних зв'язків головного мозку і визначають форму чуттєвого сприйняття витвору мистецтва.

Нейронна мережа за допомогою штучних нейронів моделює роботу нейронів людського мозку, що вирішує певне завдання, самонавчається з урахуванням попереднього досвіду і з кожним разом робить усе менше помилок^[7]. Такий процес певною мірою нагадує митця, який методом багаторазових повторень вдосконалює власну техніку для створення витвору мистецтва або його публічного виконання.

Витвір мистецтва з точки зору комп'ютерної науки можна представити у вигляді даних складного багатовимірного типу. Від інтенсивності та об'єму потоку даних, що поступають на вхід системи машинного навчання, залежить здатність алгоритму до постійного розширення та самовдосконалення.

Сучасні системи штучного інтелекту, що створюються розробниками з усього світу, вже сьогодні:

1. генерують зображення, текст на заданий запит або тему
2. здатні до генерації послідовності музичних даних у заданому темпі, тональності, розмірі та композиційному стилі
3. розпізнають емоцію людини на основі рухів мімічних м'язів та жестів, що вдало використовується медіа-компаніями для аналізу реакції цільової аудиторії на контент
4. здатні до розпізнавання партії вокалу або конкретного музичного інструменту в аудіозаписі та їх спектрального виокремлення з контексту.
5. здатні до аналізу тисячів критеріїв оцінки і винесення заключного висновку, що стане в нагоді аналітикам, мистецтвознавцям і дослідникам в галузі теорії та історії культури

Беручи до уваги стрімкий розвиток систем машинного навчання, в квітні 2021 року Європейська комісія запропонувала першу нормативно-правову базу ЄС щодо систем машинного навчання, яка після затвердження стане першими у світі

правилами, що регулюють галузь штучного інтелекту. Цей факт підтверджує, що інтерес культурологів та мистецтвознавців до систем машинного навчання не є безпідставним.

На думку Європейської комісії штучний інтелект може створити багато переваг для суспільства, наприклад: підвищення рівня охорони здоров'я, створення безпечнішого і чистішого транспорту, підвищення ефективності виробництва, зменшення витрат на енергію та використання енергоресурсів з мінімальною шкодою для навколишнього середовища. За прикладом наведених галузей українські мистецтвознавці та культурологи можуть знайти корисне застосування алгоритмів машинного навчання для проведення культурологічних студій в Україні та за її межами.

Теоретичні висновки вітчизняних дослідників у напрямку застосування машинних алгоритмів для аналізу культурологічної спадщини України Тетяни Совгири^[3], Тетяни Тучинської^[4], Катерини Фадеєвої^[2] та багатьох інших заклали підґрунтя і вже дають нам право стверджувати, що застосування таких алгоритмів має реальний вплив на розвиток української музичної культури.

Розуміння та взаємодія з алгоритмами глибокого машинного навчання відіграє важливу роль для міжнародного визнання універсальності культури, що є головною метою Конвенції ООН 1970 року і реалізується через механізми формування аудіовізуальних архівів як можливості пізнання культур всього світу та удосконалення механізмів захисту культурної спадщини як націєтворчої основи української самобутності^[1].

Спираючись на теоретичні висновки Томаса Куна^[9] та беручи до уваги наведені факти, можна припустити, що ми живемо з вами в період такої наукової революції, де, можливо, саме мистецтвознавці та культурологи, як науковці, які досліджують результати діяльності людини у протиставленні до світу, створеного природою, мають тонко і глибоко відчувати "дух часу", поставити машинні алгоритми на служіння мистецтву, естетичному і прекрасному, та відкрити нові перспективи розвитку мистецтвознавства та культурології з урахуванням результатів досліджень когнітивних здібностей людини і на основі неосяжного спадку націєтворчої української культури та національного українського мистецтва.

Використані джерела:

1. Bondarchuk, V. (2023). Kafedra YUNESKO «Muzyka, osvita, nauka — zarady myru» Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Shchaikovskoho: stratehichnyi vymir. Shchasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Shchaikovskoho, 1, 7-24.
2. Fadieieva, K. (2013). Muzychni komp'iuterni tekhnolohii v istorychnomu ta suchasnomu aspektakh . Mystetstvoznachchi zapysky , 24, 15-23.
3. Sovhyra, T. (2020). Pryntsypy vykorystannia tsyfrovyykh tekhnolohii v kulturno-mystetskii praktytsi . Kultura i suchasnist, 1, 39-42.
4. Tuchynska, T. (2008). Pryntsypy shtuchnoho intelektu v alhorytmichnii muzychnii kompozytsii. Naukovyi visnyk NMAU , 79, 86-98.
5. (2020). Kontseptsiia rozvytku shtuchnoho intelektu v Ukraini. Kabinet Ministriv Ukrainy, № 1556-р. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-2020-%D1%80#Text>

6. Flach, P. (2012). *Machine learning: The Art and Science of Algorithms that Make Sense of Data*. Cambridge: Cambridge University Press.
7. Hardesty, L. (2017). Explained: Neural networks. MIT News. Retrieved from <https://news.mit.edu/2017/explained-neural-networks-deep-learning-0414>
8. Hook, D., Norman, J., & Williams, M. (2002). *Origins of Cyberspace: A Library on the History of Computing and Computer-Related Telecommunications*. Novato, California: Jeremy Norman Co.
9. Kuhn, T. (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
10. Samuel, A. (1959). Some Studies in Machine Learning Using the Game of Checkers. *IBM Journal of Research and Development*, 3, 210-229.

ШЕВЧЕНКО Наталія Валеріївна

аспірантка кафедри філософської антропології, філософії культури та культурології Навчально-наукового інституту філософії та освітньої політики Українського державного університету ім. М. Драгоманова
<https://orcid.org/0000-0002-0281-8872>

ПОВЕРНЕННЯ ТА ПАМ'ЯТЬ ЯК СКЛАДОВІ ФЕНОМЕНУ РЕМЕЙКУ

Ремейк як поняття, що поєднує в собі наявність першодії, основи, що вже існує, та вторинного, надбудови, того що твориться, являє собою феномен, що постає як жанр, художній прийом та мистецька стратегія, де процес перероблення забезпечується механізмом повторення як відтворенням існуючого, та механізмом наслідування як імітацією та спробою втілити нове на основі вже відомого. Крім того, ремейк як переробка існуючого, глибоко пов'язаний з концептами повернення та пам'яті, повертаючи символи та образи з минулого та актуалізуючи, насичуючи їх новим змістом.

Повторення лежить в основі формування онтологічних уявлень про світ та впливає на змістовний аспект світогляду людини, створюючи в уяві визначений образ світу як сталого середовища. Перші репрезентації повторення виникали як онтологічні уявлення в міфологічній свідомості архаїчної людини в уподібненні з природою, де ритмічність та циклічність природних явищ сприймалися як упорядкованість. В Античності феномен повторення існував у двох напрямках: як колообіг вічного повернення та як спогад, адже шлях від хаосу до сталості й гармонії йшов через вічний колообіг хаосу та космосу, що характеризує повторення. Повторення як зв'язок з системою розбудови всесвіту інтерпретувалося через поняття спогадів. Серед філософів Платон, А. Бергсон, С. К'єркегор та Ж. Дельоз досліджували концепт пам'яті не лише як відтворюючу функцію, а й як таку, що включається в роботу повторення.

В епоху модерну виникнення засобів технічного репродукування, масової культури та засобів масової інформації здійснили незворотну зміну соціокультурного контексту. В. Беньямін розглядав повторення як механічний процес копіювання, репродукування, відтворення: однією з базових потреб сучасного суспільства епохи модерну В. Беньямін вважав прагнення наблизити речі до себе. Способом реалізації такої потреби він називав репродукування, бажання володіти предметом в репродукції, в якій унікальність замінена повторюваністю.

Концепт повторення постає також в теорії смислу Ж. Дельоза. Механізми розрізнення та повторення відіграють смислоутворюючу роль, адже буття — це те, що завжди висловлюється в розрізненні як повторення розрізнення. Ж. Дельоз констатує два протилежні прочитання світу, трактуючи повторення множинно: як повторення звички, повторення пам'яті та метафізичне повторення.

Серед інших складових феномену ремейку виділяються такі як запозичення, інтерпретація, пародія, екранізація, цитатія тощо. В ХХ столітті вони консолідується в середовищі постструктуралістів під егідою концепції інтертекстуальності, де соціокультурне середовище формує процеси породження та розуміння текстів. Ю.

Крістева своєрідно пояснює феномен повторення через вторинність та реінтерпретацію, визначаючи текст як перетин та взаємодію різних текстів та культурних кодів, що породжують нові сенси. В інтертексті інкорпоровані дискурси не доповнюють, а розширюють приймаючий текст, перетинають та нейтралізують один одного таким чином, що текст як окремий феномен губиться у безперервних інтертекстуальних нашаруваннях. За Ж. Бодрійром, людство входить в епоху гіперреальності, надавши формі перевагу над змістом. Приріст інформації пришвидшує втрату смислу, адже безперервний потік інформації спричинює безмежну кількість копій та симулякрів, що знищують реальність, де чим більше стає інформації в кількісному аспекті, тим менше смислу вона несе в собі. Соціальна реальність наповнюється хибними об'єктами, де особистість випадає з реальності, переходячи з віртуальної реальності в фізичну та навпаки. Там, де Ж. Бодрійяр вбачає в продукуванні копій ознаки деградації та знецінення смислів, Р. Барт визначає путь до спасіння через «радість впізнання» прийомів та форм мистецтва. Взаємодія тексту зі знаковим фоном виступає в якості фундаментальної умови смислоутворення. За Р. Бартом, «основу тексту складає його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки, адже текст є втіленням множини інших текстів, що втратили сліди свого походження». Інтертекстуальність викликає в свідомості індивіда додаткові смислові асоціації, алюзії, ремінісценції та сприяє розширенню смислових меж тексту. Таким чином, інтертекстуальність сприяє створенню двоїстості знаку, що належить новоутвореному тексту та раніше створеним текстам, які увійшли до нього.

В ХХІ столітті концепт пам'яті набуває значення соціального та актуалізується в пошуку ідентичності людини в глобальному суспільстві. В цьому контексті соціальне в пам'яті постає як трансцендентна властивість соціуму в розумінні Іншого. В контексті дослідження ремейку як повернення образів соціального значимого з минулого та репрезентації їх в теперішньому, актуальною постає концепція П. Рікьора відносно взаємодії історії та пам'яті. Аналізуючи пам'ять як матрицю історії, П. Рікьор вважає, що пам'ять виступає зберігачем проблематики репрезентативного відношення теперішнього до минулого. Соціальна пам'ять сприймає з минулого лише те, що являється життєво важливим, що підтримується та продовжує існувати в свідомості тієї чи іншої групи. В рамках традиційних суспільств соціальна пам'ять формується як пам'ять ритуалізована, колективна, така, що представляє сукупність дій, вживаних суспільством задля ціннісно-смислової реконструкції минулого в теперішньому й тим самим збереження традиційного способу буття людини і суспільства.

Висновки

Природа людського мислення передбачає сталість онтологічних уявлень завдяки повторенню. Початкові міфологічні уявлення про повторення як першодію та циклічність колообігу закріплюються у двох напрямках розуміння повторення у Платона, що знаходять подальший розвиток в західній філософській думці: знання як пригадування, де пам'ять містить потенцію чистого повторення, через А. Бергсона, що розрізняє повторення та пам'ять, вводячи поняття повторення без повторюваного, до С. К'єркегора та Ж. Дельоза, який мислить чисте повторення як необхідність.

В постмодернізмі повторення протистоїть тотожності, воно розуміється не як щось подібне, а як народження заново у справжній повноті. Повторення являється основою онтологічних уявлень, що витікають з екзистенційної потреби в сталості.

Концепт пам'яті розвивається поряд з повторенням як повернення спогадів. Повертаючись як упізнавання та спогад, пам'ять набуває значення соціального, що актуалізує її в зв'язку з процесами глобалізації та мондіалізації, за яких постійно стикаються тенденції до уніфікації життєвого світу соціуму та пошуки взаєморозуміння різних культур. Актуальними проблемами постають самоідентифікація людини й людства та збереження і передача культурного досвіду минулих поколінь.

Список використаних джерел:

1. Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago, Uni of Chicago Press.
2. Assmann, J. and Czaplicka J. (1995). *Collective Memory and Cultural Identity*. *New German Critique*, 65, 125-133.
3. Barthes, R. (1977). *Elements of Semiology*. New York, Hill and Wang.
4. Беньямін, В. (2002). Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / В. Беньямін. *Вибране*. Львів, Літопис, 53-97.
5. Bergson, H. (2004). *Matter and Memory*. New York, Dover Publications.
6. Бодріяр, Ж. (2004). *Симулякри та симуляція*. Київ, Основи.
7. Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. New York, Columbia Uni Press.
8. Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York, Columbia University Press.
9. Kirkegaard, S. (1964). *Repetition*. New York, Harper.
10. Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago, The University of Chicago Press.

ШУМАКОВА Світлана Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури
Харківської державної академії культури
<https://orcid.org/0000-0002-2269-3149>

ІМПЕРАТИВ МЕТОДОЛОГІЧНОГО ПРОЄКТУВАННЯ СТУДІЮВАННЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ПАРАДИГМАЛЬНІСТЬ

Незважаючи на висхідну нарощувану інноваційність сценічного мистецтва сьогодення, явно маркується протиріччя у відношенні фактичного рівня його еволюційного поступу і, на жаль, спостереженої нині в тій чи іншій мірі ідиферентності теоретичної думки до систематизації «наукової картини» в межах його предметного поля. Відтак актуалізується методологічне обґрунтування лакун, вироблення й апробації методологічних ідей і парадигм в соціально-творчих аспектах сучасного сценічного мистецтва. Заповнення концептуальних прогалів наукового дискурсу зрушує у бік конструктиву парадигмального підходу до сценічного мистецтва як наукового пояснення його функціональних стратегій.

Теоретико-пізнавальні підстави методологічної схеми, як здобуття нового знання про сценічне мистецтво, пов'язане з рефлексивною природою методології — зіставленням з відрефлексованою предметністю і подальшим включенням у неї нових структурних одиниць наукового пізнання — методологія як проєкт дослідницьких логік стає системною цілісністю численних зв'язків. Методологічне пізнання постає парадигмоформуючим в специфіці й характері уявлень щодо об'єкта пізнання, пізнавальної парадигми і трансформації акцентів проблемно-предметних областей. При цьому об'єктивовані знання — ті, що визначені відрефлексованою предметністю, — виносяться в окремий допредметний вимір, а механізми або, інакше, логіка предметних уявлень як механізми отримання самої відрефлексованої предметності (згортання методології) — у вимір проблемний з перетворенням зовнішніх інформаційних структур в «параметри» знання. Тож сукупність об'єктивованих знань про досліджуваний об'єкт, що винесена в допредметний вимір, постає предметним елементом методологічного пізнання; вся теоретична схема, включаючи допредметний вимір в дискусійній контекстуальності, — елементом рефлексії. Відтак досліджуваний об'єкт сфери сценічного мистецтва представляється у вигляді динамічної процесуальної множинності, а кожен із процесів відрефлексовується на основі системодіяльнісного підходу через власне процес, матеріал й організаційні основи матеріалу в даному процесі — результатом постає конструювання формалізованої теоретичної моделі.

У межах методологічної парадигми принцип методологічного пізнання тягнє до осмислення онтологічних властивостей системотворчої діяльності в галузі сценічного мистецтва, розглянутої в усій цілісності процесів емпіричного досвіду в руслі концептуалізації сценічних форм як креативу образотворення. Методологічне пізнання, формування й розгортання методологічної парадигми, виявляється у

формі — сценічних теоретичних моделей, що представляються системами сутнісних елементів: онтологічного, похідного (множинність форм), виробничого, реалізаційного, у єдності відповідним цим елементам — рівнів рефлексивної предметності. Відповідно, методологічна позиція виглядає цілісним уявленням із співвіднесених предметно-функціональних елементів сценічного мистецтва і постає методологічною парадигмою; допредметний вимір (допредметне уявлення в загальному масштабі) як відрефлексована предметність співвідноситься з новим знанням, що є рефлексованим у пізнавальних фокусах обраних методологічних ресурсів.

Отже, множинність сценічних форм, похідних форм сценічної діяльності, різнохарактерної і розгорнутої в руслі власної онтологічної сутності, в площині парадигмального проектування методології виявляє зв'язок: «субстанційний елемент — процес — похідне» в унікальних просторово-часових координатах (сценічний твір існує лише тут і зараз), що окреслює структуру дисциплінарної матриці й уможлиблює утворення нових концептуальних порядків включенням предметів, явищ, процесів, що перебували в маргінальному колі проблемного поля і раніше впорядкуванню не підлягали й не піддавалися.

ЗУБАВІНА Ірина Борисівна

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

МЕТАМОДЕРНІЗМ В КІНО: НОВІ МЕТОДОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ

На тлі загальної нестабільності в соціальній, політичній, екологічній сферах, на межі ХХ-ХХІ століть у людини формується складно-синкретичний стан свідомості, що виходить за межі постмодерністського світосприйняття. Багаторазові й, вочевидь, передчасні повідомлення про «кінець»/завершення ситуації постмодерну, що значною мірою були спровоковані «бажанням змін», інспірували обговорення питання, який новий інтелектуальний рух має прийти на зміну постмодернізму.

Виходячи з тези «постмодернізм помер», різні коментатори у пошуках адекватного термінологічного означника нової ситуації, артикулювали ті чи інші релевантні особливості доби. Англійській філософ Алан Кірбі, наглошуючи техніко-комунікаційні прикмети епохи й вплив цифрового середовища та Інтернета на світ людини, обґрунтував термін «цифромодернізм» («діджимодернізм»). Французький художній критик Ніколя Бурріо запропонував концепцію «альтермодерна», з ідеєю «перезавантаження» культури, виведенням на авансцену альтернативної інтелектуалу фігури художника, який, мандруючи по культурних світах, перетинає різноманітні кордони і як посередник переводить ментальні/вигадані сутності у вимір емпірики шляхом художньої репрезентації; на думку французького філософа, соціолога та есеїста Жюльєн Липовецьки перспективною культурною домінантою ХХІ століття має стати «гіпермодерн» — інверсія модерну, обумовлена конвергенцією між інформацією і матерією, вірою в прогрес задля розширення можливостей людини; американський культуролог Михаїл Епштейн маніфестом нового століття вважає поєднання техніки і органіки — «протеїзм».

Усвідомлюємо, що все це — насамперед лише яскраві назви. При цьому, за різноманіттям «ярликів» важко не помітити поступову зміну структури почуттів, що все частіше прориваються крізь нігілізм, іронію, естетичні деконструкції та симуляції постмодернізму, який хоч і не втрачає остаточно своєї актуальності, не може пояснити дрейф у бік нових стратегій, покликаних сприяти виходу з кризи розбрату, атомізації, політичної конфронтації. Зрештою стихійною відповіддю на складнощі та виклики сучасного світу став метамодернізм як загальнокультурний стиль доби. Його вкоріненість в історію та культуру обумовила постійні коливання між уявленнями та практиками, що були характерними для парадигм попередніх епох — модернізму та постмодернізму. Саме такий принцип коливань/розгойдувань або осциляції, з ситуативним зверненнями до усього масиву напрацьованого досвіду та знань, але у звільненні від застиглості закоснілих форм, лежить в основі його гнучкої методологічної стратегії, чутливої до постійних трансформацій соціокультурних контекстів.

Метамодернізм як узагальнення змін у стані культури межі ХХ — ХХІ століть знаходить прояв у різних практиках з кінця 1990-х, хоча саме поняття було введено в

науковий обіг на початку 2000-х норвезьким теоретиком медійної сфери Тімотеусом Вермюленом і голландським філософом Робіном ван дер Аккером, які в есе «Нотатки про метамодернізм» (2010) [1], серед іншого, сформулювали принципи, що дозволяють людині зберегти адекватність (попросту не збожеволіти) в умовах постійно змінюваного поняття «норми», оновлення правил, станів та обставин, до яких необхідно повсякчасно підлаштовуватися, і тут немає універсальних інструкцій. Упродовж 2010-х автори досліджували структуру чуттєвості та культурну логіку доби мета модернізму. Результати розвідок увійшли до їх спільної праці «Метемодернізм: період, структура почуттів і культурна логіка — прилад із сучасної автофікції» [2].

У 2011 році художник Люк Тернер написав «Маніфест метамодерніста», де концептуалізував 8 постулатів — тверджень про нову культуру та зміни, що відбуваються з людиною [3]. Центральним поняттям у словнику/госарії метамодерніста стає слово «коливання» або «осциляція». Саме коливання між протилежними ідеями визнається Люком Тернером базовим метамодерністським законом та рушійною силою розвитку світу [4].

Найбільш переконливі унаочнення методологічних стратегій метамодернізму знаходимо в культурній індустрії. Насамперед — в кінематографі, де простодушно сполучаються утопічні ідеали модену з деконструкцією та скепсисом, що притаманні постмодерну. Відбувається орієнтація на «нову щирість», любов, віру в диво, надію на краще майбутнє, позитивні зміни (навіть попри раціональні підстави) тощо. Ці та інші характерні риси спостерігаються у незалежному кінематографі вже у 1990-ті як тенденція відродження дитячої простодушності, коли «незвичне» проривається крізь контури буденного. Насамперед — у фільмах Девіда Лінча, Мішеля Гондрі, Уеса Андерсона, Спайка Джонза, чії різноманітні режисерські стратегії та стилі мають спільний знаменник — апеляції до містики, міфа і казки, реконструкції, романтичного відчуження, очуднення звичайного з надією на здійснення неможливого, перетворення буденного в неоднозначне, таємниче. Це — принципово новий дискурс.

Чесність, гнучкість, самотутність персонажів щирих і водночас насмішуватих фільмів Мішеля Гондрі — повернення у світ дитинства, позитиву, мрій, доброї казки, веселощів. Ігри з банальним і нову ейфорію убачаємо, зокрема, в його стрічках «Наука сну» та «Перемотка», де прояви «інформаційної простодушності» та своєрідного ідеалізму (на межі з інфантильністю) суттєво відрізняються від постмодерністського складу розуму, що замішаний на логіці та скептицизмі.

«Наука сну» (2006) — історія закоханості сором'язливого провінціала, якій не наважується освідитись дівчині, і лише уві сні — сповна компенсує свою нерішучість. У нічних видіннях він і фронт-мен музичної групи, і переможець у двобої з гігантською друкарською машинкою. Зрештою, опанувавши «науку сновидінь», герой наважується познайомитись з обраницею. І ось вони вже удвох замріяно відпочивають на бутафорських ватних хмаринках.

Перформативність, невизначеність контурів мистецтва як плюралізм у розгойдуванні між мистецтвом та його імітацією, іронічні реконструкції класичних кінотворів спостерігаємо іншому фільмі Мішеля Гондрі — «Перемотка» (2007) — своєрідній кінематографічній гіперрефлексії. Події обертаються навколо пункту відеопрокату, де розмагнітились всі плівки внаслідок невдалого підриву одним з персонажів електростанції, розташованої поблизу. Оскільки інформацію на

касетах було знищено, з метою порятунку відеопрокатного бізнесу два товариша Майк і Джеррі беруться відтворити власними силами фільм «Мисливці за привидами», касету з яким замовила чи не єдина їхня клієнтка — дивакувата літня дама. Втім, «реконструкція» класичної стрічки сподобалась місцевим жителям, і вони почали замовляти друзям римейки своїх улюблених картин. Поступово Майк і Джеррі стають зірками свого кварталу.

Неоромантичним концептуалізмом (тугою за красою, мрією, ідеалом) на перетині почуттів та технологій позначені фільми Спайка Джонза, зокрема, драма «Вона» (2013) та фантастична комедія «Автостопом по галактиці» (2005). Те, що на перший погляд видається ескапізмом — спробою ментальної втечі у вигаданий світ, насправді свідчить про зародження/формування (насамперед у представників молодого покоління) нової чуттєвості, що передбачає повсякчасні коливання з розкидом від етико-естетичних цінностей модерну до характерних ознак постмодерну — іронії, нігілізму, відчуження. Така складно організована структура чуттєвості цілком узгоджується з розбалансованістю сучасного світу практично в усіх вимірах соціального буття. Цифрова революція лише поглибила кризу, породивши сумнів у реальності очевидного.

Мистецтво встановлює нові межі можливого і неможливого/неймовірного. Свідченням тому — кіносвіти Девіда Лінча, Тяжіючи до сюрреалістичного світовідчуття та візуалізації надприродного, що не піддається осягненню розумом, Девід Лінч насичує свої міфосвіти одночасно елементами привабливими та відразними, представляючи буденне неоднозначним і таємничим, а банальне — значимим. Часто поштовхом до подальшої дії стає «порожній знак»: згадати б, таємничий ключ у синій оксамитовій коробочці в картині «Малголанн Драйв». Характерні для фільмів Лінча безкінечні шосе як не-топоси, спрямовані в нікуди, та паралельне існування всесвітів, що різняться, втім корелюють між собою.

Серед сучасних прикладів розвитку означених ідей/прийомів — фентезійно-комедійний фільм «Все, завжди і водночас » (2022, Ден Кван, Деніел Шайнерт), героїня якого — немолода китайська іммігрантка, у стресовій ситуації несподівано відкриває в собі вміння перебувати в кількох вимірах одночасно. Невипадково, слоган фільму: «Всесвіт набагато більший, ніж ви собі уявляєте» Знаходячись у мультивсесвіті та спостерігаючи події з різних ракурсів, героїня намагається виявити/зрозуміти/розгадати причинно-наслідкові зв'язки в послідовності своїх життєвих перипетій. На цьому шляху її спіткають небезпеки, але й відкриваються нові можливості.

Цілком ймовірно, саме гранично нестабільна/розбалансована ситуація, спровокована багатоаспектністю загроз, зумовила пришвидшення руху від постмодерна до метамодерна, від «раціонального скептицизму» до «прагматичного ідеалізму» нового покоління, яке у намаганнях здолати протиріччя між простодушною вірою та обізнаністю, поступово дрейфує до метамодерністичного дискурсу, що пов'язаний одночасно і з модерном, і з постмодерном, проте з жодним з них не збігається тотожно, зависаючи десь в проміжній ситуації. Тому префікс «мета» доволі точно окреслює коливання між різноманітними, часом протилежними позиціями. Прагнучи зберегти всю сукупність процесів/тенденцій, метамодерністська стратегія передбачає їх поєднання на засадах кон'юнкції (і-і), відмовляючись від конкретизації вибору за принципом диз'юнкції (або-або). Так персонаж фільму Девіда Лінча «Шосе в нікуди» (1997),

побачивши фотографію своєї дівчини з сестрою-близнючкою, питає спантеличено: «Ти — це обидві з двох?» Такий підхід доволі точно окреслює основну методологічну стратегію метамодернізму.

Список використаної літератури:

1. *Vermeulen T., van den Akker R.* Notes on metamodernism // *Journal of Aesthetics and Culture*. — 2010. Vol. 2. pp.1-14.
2. *van den Akker, R., Gibbons, A., and Vermeulen, T.* (2019) 'Metamodernism: Period, Structure of Feeling, and Cultural Logic — A case study in Contemporary Autofiction', in *Askin, R., Beckman, F. and Rudrum, D. (eds) New Directions in Philosophy and Literature*, Edinburgh University Press, pp.41-54.
3. *Turner L.* Metamodernism // Manifesto.2011.URL:
<http://www.metamodernism.org/>
4. *Turner L.* Metamodernism: A Brief Introduction // Berfrois, 2015.URL://
<http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РОЗШИРЕНИХ ТЕХНІК ГРИ НА ФОРТЕПІАНО: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Володіння сучасними техніками гри на фортепіано є важливим аспектом професійної діяльності піаніста, а також умовою для формування актуального виконавського репертуару. Володіння прийомами розширених технік дозволяє виконавцю удосконалити діапазон виразових засобів, надає можливість втілення широкого спектра образів та емоцій, що сприяє точному втіленню художнього задуму композитора. Зазначене вимагає від піаніста окрім високого рівня технічної майстерності також й прагнення зрозуміти драматургічну основу твору, яка й зумовила включення зазначених технік.

Хвиля стильових трансформацій що розпочалась в першій половині ХХ століття досі викликає зацікавлення та увагу як композиторів, так й виконавців. Розширені техніки гри на фортепіано виникли в процесі пошуку нових виразових засобів та розширення образної палітри. Зазначимо, що це явище торкнулось не лише фортепіано, а й фактично всіх музичних інструментів. Ці техніки охоплюють широкий спектр нетрадиційних методів гри, які функціонують поза межами традиційних практик. В контексті розширених технік гри, інструмент трактується як цільний організм, з усіма елементами його корпусу, із залученням яких можна створювати звуки. На роялі, наприклад, це може бути гра безпосередньо на внутрішніх елементах корпусу (щипки, глісандо), використання різних об'єктів що імітують гру на ударних інструментах, маніпулювання педалями для досягнення обертонових звучань, спів, розмова або гра іншим інструментом всередину корпусу рояля з затиснутою педаллю.

Розглядаючи основні концепції та методологічні підходи до виконання подібних прийомів гри на фортепіано звернемось до наявних досліджень, присвячених розширеним технікам гри на фортепіано. Дослідники в рамках розширених технік часто розглядають й препароване фортепіано, що передбачає зміну тембрових характеристик інструмента шляхом втручання в його будову, як, наприклад, розміщення різних предметів між його струнами. Так, Френсіс Вілсон, у статті "Curious Soundworlds Piano Music Using Extended Techniques" вважає "підготовлене фортепіано" одним з різновидів розширених методів гри [2]. На відміну від Френсіса Вілсона, Шаріна Анастасія розглядаючи розширені фортепіанні техніки на прикладі фортепіанних творів українських композиторів, пропонує відокремити використання «розширених технік» від підготовленого фортепіано, аргументуючи, що «лише «струнне», «перкусійне», «темброве» та «розширене» — придатні до втілення розширених технік гри на фортепіано, адже внутрішня будова не зазнає жодних фізичних трансформацій» [3, с. 3]. На нашу думку, межа між розширеними техніками гри та підготовленим фортепіано є досить хиткою, адже обидва явища спрямовані на досягнення спільної мети — розширення

виражальних засобів інструмента і часто, їх поєднання можемо бачити в рамках одного твору. Яскравим прикладом подібного поєднання засобів виразності є цикл Джорджа Крама «Макрокосмос» (1972-1979).

Різноманітність варіантів трактувань зазначених прийомів дослідниками народжує питання щодо необхідності уточнення методологічних підходів для інтерпретації розширених фортепіанних технік, що буде максимально наближеної на задуму автора твору. В цьому процесі важливими видаються інструкції композиторів, які супроводжують партитуру твору та детально описують методи втілення використаних у творі прийомів гри. Підхід виконавця до інтерпретації твору, який включає розширені фортепіанні техніки гри, на нашу думку, повинен бути комплексним, і має включати історичний аналіз, дослідження задуму композитора, а також порівняльний аналіз різних зразків виконання.

Підсумовуючи, зазначимо, що інтерпретація розширених технік гри на фортепіано є складним процесом, який вимагає глибокого розуміння як технічних аспектів виконання, так і художніх намірів композиторів. Тематика, пов'язана з оновленням засобів виразності залишається актуальною, адже їх подальші пошуки та експерименти продовжують відкривати нові аспекти потенціалу фортепіано як музичного інструменту.

Використані джерела

1. A PEDAGOGICAL GUIDE TO EXTENDED PIANO TECHNIQUES : Monograph. Jean-François Proulx, 2009. 138 p.
2. 4 must-know piano pieces featuring extended techniques. *Interlude: Classical Music Magazine | Articles, Reviews & More*. URL: <https://interlude.hk/curious-soundworlds-piano-music-using-extended-techniques/> (date of access: 10.10.2023).
3. Шаріна А. В. «Розширені» фортепіанні техніки: визначення, типологія, практична реалізація (на прикладі сольних творів сучасних українських авторів) : дисертація на здобуття ступеня доктор філософії. Київ, 2022. 234 с.

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРОВИХ МОДЕЛЕЙ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ХХ СТ. ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Зміни, що відбулись на межі ХІХ-ХХ століть в результаті соціокультурних та технологічних факторів, визначили основні напрямки подальших стильових пошуків. Фундаментальної трансформації зазнали й жанрові моделі фортепіанної музики, що супроводжувалось сміливими експериментами та відходом від традиційної форми, гармонії, мелодії та ритміки. Означені тенденції вплинули й на виконавську діяльність, ускладнивши процес інтерпретації.

Так, в музиці початку ХХ століття можна виділити дві тенденції. Перша, найбільш радикальна пов'язана з діяльністю Нововіденської школи на чолі з А. Шенбергом. Композитор, радикально відмовившись від тональної організації музичної тканини, розробив дванадцятитонову систему — додекафонію. Разом з тим, Арнольд Шенберг, радикально оновивши звуковисотний аспект твору, продовжив працювати в рамках традиційних форм, наслідуючи ключові методи розвитку матеріалу в рамках додекафонії від майстрів поліфонії.

Композитори, яких ми можемо віднести до іншої тенденції, серед них назвемо Чарльза Айвза та Белу Бартока, в рамках неокласицизму та неофольклоризму розширювали виражальні засоби ускладнивши гармонічні та ритмічні структури, а також поєднавши різні жанрові характеристики в рамках одного твору. Так, Бела Берток у циклі «Мікрокосмос» переосмислює різні аспекти музики, трактуючи по новому лади, інтервали, прийоми поліфонії, атональність, ритм тощо.

Протягом наступних десятиліть, зазначені тенденції отримали подальший розвиток. П'єр Булез критикувавши Арнольда Шенберга за традиційні форми, відкрив шлях до повної відмови від них створивши тотальний серіалізм, в рамках якого інші музичні параметри, такі як динаміка, тривалість звуків, артикуляція і т. д. організовані одночасно в серійних структурах.

Іншим напрям пошуків бачимо в експериментах американського композитора Джона Кейджа, який по-новому трактував шум та тишу в музиці, а також практично наділив формотворчою функцією фактор випадковості, наділивши музичні твори якість перформанса.

Крім того, оновлення жанрових моделей можемо пов'язати зі створенням музики для певного інструменту або складу інструментів, що втілювала технічні та виразні можливості інструменту чи виконавця. Зазначена тенденція поступово сформувала жанровий концепт «Музика для...», в рамках якого бачимо варіабельні та нестандартні поєднання інструментів та відхід від усталених музичних форм.

Динамічна еволюція жанрових моделей у фортепіанній музиці ХХ століття супроводжувалась різноманітністю композиторських технік та стильових напрямків. Кожен з композиторів по-своєму поєднував та переосмислював традиції попередніх епох, що у другій половині століття призвело до стильового плюралізму з

одного боку, а також до індивідуалізації жанрової системи в рамках якої, структурні особливості форми твору та засоби виразності формуються в залежності від концептуальної основи твору.

ДРАМАТУРГІЯ АБСУРДУ

ЯК СПОСІБ ОСМИСЛЕННЯ РЕАЛЬНОСТІ:

КІНОКОМЕДІЯ 'КРОЛИК ДЖОДЖО' ТАЙКИВАЙТІТІ

Фільм "Кролик Джоджо" можна охарактеризувати як абсурдну чорну комедію. Він використовує гострий чорний гумор і нестандартний підхід до теми Другої світової війни, представляючи її очима дитини з уявляючим собі другом у вигляді антропоморфного гітлера. Фільм містить елементи фарсу, абсурду і сатири, роблячи його унікальним і відмінним від традиційних військових драм чи історичних фільмів.

Використання елементів абсурду в фільмі "Кролик Джоджо" дає глядачам неочікуваний погляд на всім відомі теми, а саме:

- Глибше Розуміння Дитячого Світу:

Використання абсурдних елементів дозволяє режисеру Тайка Вайтіті поглянути на події Другої світової війни через очі дитини, яка вигадала собі уявного друга у вигляді Гітлера. Це створює унікальну перспективу та може розкривати елементи світу, які були б важко досягти в інший спосіб.

- Гумор як Механізм Самозахисту:

Використання гумору та абсурду допомагає згладжувати важкі теми та зробити їх більш прийнятними для глядачів. Фільм використовує комедійні елементи для легшого сприйняття складних історичних подій.

- Непередбачуваність Сюжету:

Елементи абсурду вносять несподіваність у сюжет та розвиток персонажів, роблячи фільм більш захоплюючим для глядачів. Навіть у серйозних моментах гумор може виходити на передній план, роблячи історію менш прямолінійною.

- Глибокі Соціальні Та Етичні Загадки:

Абсурд може дозволити розглядати складні соціальні та етичні питання в більш невимушеній формі. Фільм може ставити глядачів перед викликом переосмислити свої погляди через неочікувані сцени та персонажі.

- Використання Гумору для Сприйняття Трагічних Подій:

Гумор і абсурд можуть допомагати глядачам легше адаптуватися до трагічних аспектів історії, зберігаючи при цьому емоційний зв'язок із сюжетом.

- Такий підхід до створення фільму робить "Кролика Джоджо" унікальним, закарбовуючись у пам'ять глядача як такий, що виходить за межі традиційних історій про війну.

ХАРЧЕНКО Поліна Вагифівна

учений секретар відділення
теорії та історії мистецтв НАМ України,
провідний науковий співробітник
ІПСМ НАМ України,
кандидат педагогічних наук, старший
науковий співробітник, доцент
<https://0000-0001-9466-5350>

РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ: ПОШУК НОВИХ МЕТОДОЛОГІЧНИХ СТРАТЕГІЙ

Історично підтверджено, що музична культура нашої держави, в усіх її компонентах, з давніх часів була й залишається до сьогодні невідокремленою складовою світової культури, збагативши останню численними зразками як класичного, академічного мистецтва, так і витворами українського народного мелосу й національного музичного фольклору. Серед останніх — народні думи й пісні, зразки творчості українських кобзарів та лірників, твори яких були збережені для нащадків завдяки подвижницькій діяльності багатьох учених, теоретиків і практиків мистецтвознавства України, серед яких С. Грица, М. та Ф. Колесси та ін.

До цього ряду долучаються і музичні твори українських композиторів минулого й сучасності, що репрезентують майстерне практичне втілення як композиторської, так і виконавської, й дотичних — музично-педагогічної та музикознавчої, творчості, у простір сучасної музичної культури України.

У зв'язку із повномасштабним вторгненням 24 лютого 2022 року сусідньої країни-агресора на територію України, прагненням окупантів знищити передовсім культурну спадщину нашої держави, де загарбницькими намірами передбачалося зрівняти із землею і винищити найкращі здобутки того, що було напрацьовано століттями у мистецькій сфері, вважаємо, що пошук нових методологічних спрямувань розвитку вітчизняного музикознавства та музичної культурології є одним з найважливіших завдань нашого часу.

Серед потужних чинників у цьому напрямі бачимо реалізацію подальших практичних кроків у напрямку декомунізації та деколонізації вітчизняної мистецької спадщини. Важливими є збереження й примноження її національного компоненту в структурі як окремих мистецьких творів, так і мистецьких програм, а також окреслення подальших стратегій розвитку наукової сфери України в напрямку орієнтації тем фундаментальних і прикладних культурологічних та мистецтвознавчих наукових досліджень на національну складову розвитку науки і культури.

Передбачаємо активний інтерес наукової спільноти щодо логічності й правомірності віднесення методології наукових досліджень до впливової сфери пошуку подальших стратегій, засобів і способів проведення наукових досліджень у галузях вітчизняної культурології та мистецтвознавства. На наше переконання, методологія може слугувати вектором, що уможливорює пошук і практичне втілення

відповідних основ подальшого розвитку вітчизняної культури та її популяризації за межами України.

З метою висвітлення можливих відповідей на порушене питання, згадаймо принаймні окремі позиції, практичне впровадження яких, на нашу думку, сприятиме реалізації політики пошуку нових культурних смислів, збереження й подальшого ствердження української музичної культури в світі. Відповіддю на порушене питання має бути проведення окремих студій з аналізу історичного, економіко-політичного та соціального стану розвитку й практичного впровадження у вітчизняні культурні практики кращих зразків українського музичного мистецтва. Згадана проблематика охоплює, щоправда, не лише сферу музичного мистецтва: йдеться про використання музики в кінотворчості, театрі та інших галузях сценічних мистецтв.

Упродовж багатьох століть в різних країнах Європи й світу здійснювалися заходи в рамках освітньо-просвітницької діяльності, ініційовані й впроваджені в культурну практику діячами вітчизняного музичного мистецтва. Але сучасна реальність виглядає, на наше спостереження, так, що музична культура нашої держави набуває широкого, масового визнання як самобутня, унікальна, незалежна у своєму подальшому розвитку складова загальносвітової мистецької палітри тільки тепер, упродовж трагічних 2022 — 2023 років, набуваючи свого унікального, національного звучання й самовизначення. Упродовж значного часу, граничні межі якого наразі потребують додаткового, вузького вивчення, національна культура України сприймалася за її межами останньої, на жаль, як складова пострадянського культурного простору, що здійснювалося з відповідним нівелюванням просторово-часових, соціокультурних та географічних меж. Про позитивні зміни в усвідомленні ролі визначників української культури у світовій мистецькій спадщині можуть свідчити програми сучасних масових заходів, що презентуються за межами України, зокрема в Австрії, Німеччині, Словаччині тощо.

Яскравим прикладом розширення географічних та культурних меж культурної взаємодії країн Європи є відомий проєкт «6K-UNITED!», що упродовж багатьох років продовжує об'єднувати кращі зразки інтернаціональної взаємодії численних музичних колективів у галузі музичної творчості. Невипадковим вважаємо той факт, що у 2023 році, вперше більш ніж 10 річну історію проєкту, його лейтмотивом став всесвітньо відомий твір «Щедрик» (композитор — М. Леонтович).

ШАНЬ Цюші (Shanj Zjushi)

аспірантка НМАУ імені П.І. Чайковського

e-mail: zshanj2022@gmail.com

<https://0009-0001-0291-0732>

РОЛЬ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В РОЗВИТКУ ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

У теорії і практиці музичного виконавства на особливу увагу заслуговує жанр концерту для фортепіано. Своєму розвитку він має завдячувати інтересу таких композиторів епохи бароко, як Й. С. Бах та Г. Ф. Гендель, до виражального потенціалу клавіру. Завдяки їх творчості світ побачили, здобули своїх шанувальників-виконавців і вдячних слухачів відомі й дотепер клавірні концерти.

Особливої популярності жанр клавірного концерту набув у Німеччині й Австрії, завдяки творчості таких композиторів, як Й. Вольфль, Й. Гайдн, В. Моцарт, К. Стаміц. Варто згадати, що особливу роль в популяризації клавірного концерту в Європі й світі у ХХ столітті зіграла виконавська діяльність польської піаністки В. Ландовської, в основі якої було покладено інтерес до автентичного виконання барокової музики.

Згодом, упродовж періодів домінування в музичній культурі стилів класицизму та романтизму, жанр еволюціонував, здобувши форму концерту для фортепіано, і, зокрема — спільно з оркестром, який історично набував ролі від музичного супроводу до повноцінного співучасника загальної музичної драматургії у художньому змісті твору. За своєю типологією фортепіанні концерти можуть бути подвійними, що передбачає виконання двома піаністами-солістами, потрійними — відповідно, для трьох солістів. До виконання фортепіано можуть також приєднуватися виконавці-струнники або виконавці на духових музичних інструментах.

Музичний світ сьогодні, а саме — проведення масштабних, відомих музичних конкурсів, концертів та фестивалів, не можна уявити без жанру концерту для фортепіано з оркестром. Нині широковідомими і обов'язково присутніми в репертуарі концертуючих піаністів є концерти Л. Бетховена, Й. Брамса, Е. Гріга, Й. Гуммеля, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана та інших композиторів.

Слід зауважити, що історично еволюціонували також уявлення композиторів щодо ролі оркестру при виконанні концертів для фортепіано — її розглядали в якості музичного акомпанементу, дійшовши до відведення ролі рівнозначного співрозмовника, співучасника загальної драматургії твору, який на рівні із солістом озвучує головні теми та втілює важливі музичні образи.

Тут варто згадати, що концерт для фортепіано — один з небагатьох жанрів у творчій палітрі композиторів ХІХ — ХХ століття, що надихав композиторів на творчі експериментальні практики. У такий спосіб фортепіанний концерт знайшов своє втілення у творчості багатьох європейських композиторів-симфоністів, які вважали останній винятково важливою складовою своїх концертних програм і своєї творчості. Наприклад, у ХІХ столітті А. Літольф здійснив спробу об'єднання фортепіанного концерту з симфонією, назвавши опус із п'яти творів «симфонічним концертом», а Ф. Бузоні до свого концерту додав чоловічий хор. Долучився до експерименту і

В. Фуртвенглер, створивши «Симфонічний концерт для фортепіано з оркестром». Можна дійти узагальнення про те, що жанр концерту для фортепіано у своєму історичному розвитку має розглядатися у взаємодії з іншими, часто — програмними концертними творами для фортепіано у супроводі оркестру. Серед останніх назвемо «Хорову фантазію» Л. Бетховена, «Бурлеску» Р. Штрауса, «Танець смерті» Ф. Ліста та інші.

Насамкінець відзначимо, що виконання зразків цього жанру, створених у будь-яку епоху, завжди є викликом технічній майстерності піаніста, адже композитори в процесі створення концерту орієнтовані на застосування новітніх, експериментальних технік, особливих засобів музичної виразності, що дозволять концерту створити унікальну, урочисту атмосферу.

ТАНЬ Цянь (Tan Qian)

аспірантка НМАУ імені П.І. Чайковського

e-mail: tanjz8@gmail.com

<https://0009-0006-4012-830X>

ВИКОРИСТАННЯ ВОКАЛЬНИХ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

З перших кроків історії розвитку кінематографа як виду мистецтва музика відігравала в ньому значну роль. Природа драматургії кіно як синтетичного виду мистецтва, і музики в ньому, є такою, що вона посилює внутрішній конфлікт у загальній змістовній лінії кінофільму і виступає в якості рушійної сили в розвиткові художньої дії, яка представлена як візуальна складова кінотвору на екрані. Роботи режисерів, творчих авторських груп, зокрема, представників галузі ігрового кінематографа останньої чверті ХХ — першого двадцятиріччя ХХІ століття, доводять, що, з одного боку, кіномузика прагне самостійності — чому підтвердженням є численні саундтреки до фільмів, які подекуди переважають за своєю популярністю власне фільм як художній твір. З іншого боку, за своєю природою музика в кінематографі підпорядкована візуальному ряду, тобто дії, представленій на екрані, й має виступати у якості звукового супроводу. Учені розрізняють різні функції кіномузики, серед яких ілюстративна, комунікативна, системотворча, когнітивна, емоційно-виразна тощо. Функціональна спрямованість музики в кіно дозволяє також виокремити моделі взаємодії звукової, музичної складової з відеорядом, зокрема, синтетичної взаємодії музики з сюжетною лінією кінофільмів. Серед найбільш розповсюджених моделей взаємодії музики і візуального ряду: ілюстративна, контрастна або контрапунктична, синхронна, комунікативна і структуротворча моделі [1].

Також відзначимо, що музика в кінофільмі функціонує у взаємодії горизонтальної та вертикальної площин: у першій площині музика діє у закадровій та внутрішньокадровій формах, у другій — об'єднує всі звукові елементи фільму і створює у такий спосіб багатокомпонентну, поліфонічну форму, включаючись до загальної системи звукового простору фільму [2].

Усі вищевказані особливості функціонування, основні тенденції і прояви музики в кіно були реалізовані й у кінематографі України. Останній є справжнім феноменом світової культури, що відбувся всупереч численним зовнішньо та внутрішньополітичним обставинам, що їх зазнавала упродовж усього ХХ століття українська держава. Історичний розвиток українського кіно безпосередньо пов'язаний з декількома найважливішими чинниками. Це, з одного боку, наявність у національній культурі значного творчого потенціалу, здатного впливати на розвиток культури світової: наприклад, вважаємо не випадковим, що саме український винахідник Й.Тимченко ще до початку діяльності братів Люм'єр, став автором прототипу кінознімального апарату та апарату для кінопроекції. Окремо відзначимо, що формат тез і обрана тема доповіді не дозволяють приділити тут окрему увагу

іменам багатьох видатних режисерів-новаторів — українців, які своєю творчістю здобули кінематографу України світову славу. Назвемо лише окремі імена: Л. Биков, О. Довженко, Ю. Ілленко, І. Кавалерідзе, М. Мащенко, К. Муратова, Л. Осика, С. Параджанов, О. Санін, Ф. Соболев та багато інших.

У той же час, упродовж всіх етапів становлення і розвитку українського кінематографа, останній зазнавав значних негативних впливів зовнішньо та внутрішньополітичних чинників, які були здебільшого спрямовані на нівелювання його національного компоненту: серед останніх — ідеологічний контроль, нав'язування жанрових та стильових шаблонів, спрямованих на спрощення системи виражальних засобів [2; 3]. Отже, суттєвий вплив на вищевказані процеси, що нині продовжують втілюватися в практику українського кінематографа, має здійснювати державна підтримка, послідовна, виважена культурна політика, що є потужним важелем подальшого розвитку кіномистецтва в Україні.

І, нарешті, зауважимо, що особливу роль у розвитку українського кінематографа історично відіграла музика, зокрема така, що була створена вітчизняними композиторами. Це розкривається на сторінках наукових праць таких дослідників кіно, як А. Архангородська, Л. Брюховецька, С. Бугославський, І. Зубавіна, М. Константинов, С. Леонтьєв, О. Мусієнко, М. Петровський, Г. Фількевич та ін.

Зокрема, А. Кузьменко, аналізуючи особливості взаємодії музики та кадрової дії у таких фільмах останньої третини ХХ — початку ХХІ століття, як «Ночь светла» режисера Р. Балаяна, композитора В. Храпачова, «Брати. Остання сповідь» режисерки В. Трофименко, композитора С. Луньова, «Поводир» режисера О. Саніна, композиторки А. Загайкевич, «Настройщик» режисерки К. Муратової, композитора В. Сильвестрова, обґрунтовує важливі висновки, з яким ми повністю погоджуємося. А саме, застосовуючи новий підхід у фіксації особливостей розвитку музичних тем та їх співвідношення з візуально-сюжетним рядом — постексплікацію, дослідниця послідовно, покроково встановлює функцію музики та інших звукових елементів у їх взаємодії з конкретною кадровою дією в форматі «тут і тепер» [2].

Аналіз, здійснений нами щодо характерних особливостей взаємодії музичної та візуальної складової в сучасному українському ігровому кінематографі уможливорює такі узагальнення:

- У процесі співтворчості домінуюча роль належить режисерові, але для реалізації структуротворчих, драматургічних, загальнохудожніх завдань, зокрема, функціональних завдань, що має виконати музика в конкретному фільмі, композитор долучається до співтворчості вже на початкових етапах роботи над його загальною концепцією;
- Зразки авторського сучасного кінематографу України доводять, що музика, створена українськими композиторами для їх представлення, не просто озвучує, а й має глибинні змісти — вона доповнює, творчо інтерпретує і розкриває зміст дії, представленої на екрані;
- Важливе значення надається таким класичним засобам, прийомам та способам організації музичної форми, як жанр, інтонаційне наповнення, експозиційний характер представлення музичного матеріалу, ритмічна та тембральна організація нотного тексту. На окрему увагу заслуговує активне використання зразків вітчизняного фольклору, цитування широковідомих українських пісенно-

танцювальних композицій, звернення композиторів до таких зразків народного мелосу, як українська народна дума, пісня та ін.;

- У галузі кіномузики в українському ігровому кінематографі у наш час можна виокремити такі тенденції, як застосування сучасних композиторських технік, експериментів зі звуком, оригінальні рішення оркестрування та обробки музики звукорежисерами, подальша активізація уваги композиторів до саунд-дизайну тощо.

Список використаних джерел

1. Харченко, П. (2020). Принципи функціональної класифікації музики в кіно. Науковий журнал *ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*, (16(1)), 179–188. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205257>
2. Кузьменко А.М. Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ — початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму. Дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства. 17.00.03 — Музичне мистецтво. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ. 2021 р.
3. Жеребко О. Сучасний стан та тенденції розвитку українських телефільмів [Електронний ресурс]//Курбасівські читання: Наук. вісник Нац. Центру театр. мистецтва ім. Леся Курбаса. № 12:Україна-2017.Реформи в галузі культури. Підсумки та перспективи. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2017. С. 18 — 25. URL: <http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah12/kurbasivski12.pdf> (дата звернення: 07.12.2023).