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)

ТЕЗИ

VI Міжнародної наукової конференції

ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ

13–14 листопада 2024 року

CONFERENCE PROCEEDINGS

VI International Scientific Conference

PROBLEMS OF METHODOLOGY IN CONTEMPORARY ART AND CULTUROLOGY

November 13–14, листопада 2024

Київ

Конференцію зареєстровано
у ДНА «Український інститут науково-технічної експертизи та інформації»:
Посвідчення № 452 від 24 липня 2024 року

ОРГКОМІТЕТ

Сидоренко Віктор Дмитрович	Президент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, академік України
Бітаєв Валерій Анатолійович	Перший віцепрезидент Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, професор, академік НАМ України
Вакуленко Юрій Євгенійович	Віцепрезидент Національної академії мистецтв України, заслужений працівник культури України, член-кореспондент НАМ України
Санін Олександр Геннадійович	Віцепрезидент Національної академії мистецтв України, заслужений артист України, член-кореспондент НАМ України
Корнієнко Владислав Вікторович	Академік-секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, доктор культурології, професор, академік НАМ України, генеральний директор ДП «Національний цирк України»
Савчук Ігор Борисович	Директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України
Скрипник Олексій Вікторович	Головний учений секретар НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України
Чміль Ганна Павлівна	Директор Інституту культурології, доктор філософських наук, професор, академік НАМ України
Bogdan Trocha	Prof. dr hab, Head of the Laboratory of MItopoetics and Philosophy of Literature University of Zielona Góra
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
Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна	Завідувач відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України

Клековкін Олександр Юрійович	Завідувач відділу новітніх методів дослідження 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
Марковський Андрій Ігорович	Учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України, доктор архітектури, доцент, член-кореспондент НАМ України
Северинова Марина Юріївна	Професор кафедри теорії та історії культури, НМАУ ім. П. І. Чайковського, доктор мистецтвознавства, доцент
Чібалашвілі Асматі 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
Харченко Поліна Вагифівна	Учений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, провідний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат педагогічних наук, доцент, старший науковий співробітник
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»
Путятицька Ольга Вікторівна	Професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент
Станкович-Спольска Рада Євгенівна	Учений секретар відділення музичного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства
Фролов Тарас Олександрович	Молодший науковий співробітник відділу соціокультурних досліджень мистецтва ІПСМ НАМ України

Полякова Марина Володимирівна — Науковий співробітник відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України, доктор філософії

Хасанова Іветта Маратівна — Науковий співробітник ІПСМ НАМ України, заслужений працівник культури України

Шумакова Світлана Миколаївна — Доцент Харківської державної академії культури, кандидат мистецтвознавства, доцент

Тимофієнко Богдан Володимирович — Аспірант ІПСМ НАМ України

Гуріна Марія Володимирівна — Провідний редактор відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів ІПСМ НАМ України

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

ЗМІСТ

ALVARADO Boris (Chile)
MAKING SOUND FORCES AUDIBLE AS A BEING OF SENSATION 11

BARTOS Rafał (Poland)
RENARRATION AS PART OF THE METHOD OF STUDYING THE RELATIONSHIP BETWEEN LITERATURE AND NARRATIVE ROLE-PLAYING GAMES 16

BEZUHLA Ruslana (Ukraine)
CHU Tong (China)
THEORETICAL RESEARCH ON DESIGNING MODERN PACKAGING BASED ON THE STUDY OF TRADITIONAL CHINESE ART 22

GHVINJILIA Gvantsa (Georgia)
SUPPORTING UKRAINE: GEORGIAN MUSICIANS IN SOLIDARITY 24

GULIYEVA lamia askar (Azerbaijan)
A SYSTEMATIC APPROACH TO THE COOPERATION OF UNESCO MEMBER COUNTRIES AS AN IMPORTANT FACTOR IN THEIR SUSTAINABLE CULTURAL DEVELOPMENT 28

OLEK Katarzyna (Poland)
USING GAME STRUCTURE ANALYSIS METHODS TO CONCEPTUALIZE THE VIDEO GAME GENRE ON THE EXAMPLE OF GHOST HUNTERS GAMES 30

PONOMARENKO Maryna (Lietuva)
THE SYMBOLISM OF THE THISTLE IN MYKOLA HLUSHCHENKO'S "SELF-PORTRAIT" OF 1923 31

UJEJSKI Jakub (Poland)
HOW TO USE J. CAMPBELL'S CONCEPT OF MONOMYTH TO ANALYSE THE PROCESSES OF CREATIVE USE OF MYTHICAL FIGURES BASED ON J. R. R. TOLKIEN'S "THE HOBBIT, OR THERE AND BACK AGAIN" 34

YUDKIN-RIPUN Ihor
MERONOMY AND TOTALLOGY AS THE APPROACHES FOR DISPLAYING THE STEREOSCOPIC VISION OF PROSE (EXEMPLIFIED WITH J. GIRAUDOUX'S LAST NOVEL) 36

АЛФЬОРОВА Зоя Іванівна
ЗБАГАЧЕННЯ РОЗУМІННЯ МИСТЕЦТВА ТА КУЛЬТУРИ ЗАВДЯКИ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИМ ПЕРЕТИНАМ 40

АРТЕМЕНКО Андрій Павлович
РЕЦИДИВ МОДЕРНІЗМУ В КУЛЬТУРІ XXI СТОЛІТТЯ. ТРИ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА: ПРОБЛЕМА ПОЯСНЕННЯ. 42

БАТЮК Анна Анатоліївна
МАРКЕТИНГ У СФЕРІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА 44

БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович
ВПРОВАДЖЕННЯ СТРАТЕГІЙ ПОШУКУ ІДЕЙ В ДИЗАЙН-ОСВІТУ 46

БЕРЕСТ Павло Михайлович
ВНЕСОК ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ В РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ 50

БИБИК Олександра
РОЛЬ НАЧЕРКІВ У МИСТЕЦТВІ ВОЄННОГО ЧАСУ (ОГЛЯД УКРАЇНСЬКИХ ПРОЄКТІВ 2022–2024 РОКІВ) 52

БІРЮК Наталія Сергіївна
СПОСОБИ ДЕКОЛОНІЗАЦІЇ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА 54

БОНДАРЕНКО Тетяна Миколаївна
ОСНОВНІ ЗАСАДИ ТА ПРОГНОЗУВАННЯ РОЗВИТКУ РИНКУ МИСТЕЦТВА 55

ГАВРИЛОВИЧ Сергій Миколайович
МЕТОД CASE STUDY У КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДОСЛІДЖЕННІ ВИСТАВКОВИХ ПРАКТИК НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ МАРСЕЛЯ ДЗАМИ 58

ГОНЧАР Олексій Юрійович
ОПЕРНИЙ ТЕАТР З ЕЛЕМЕНТАМИ ІНТЕГРАЦІЇ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ: ДОПОВНЕНА РЕАЛЬНІСТЬ ТА ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ХУДОЖНІ ЗАСОБИ 63

ГОНЧАРОВ Михайло Олегович
АЛЬБЕРТО ХІНАСТЕРА — СОНАТА ДЛЯ ГІТАРИ (ОР. 47): СИНТЕЗ ФОЛЬКЛОРНИХ ТРАДИЦІЙ ТА СУЧАСНИХ ТЕХНІК КОМПОЗИЦІЇ 66

ДЕМУРА Алла Анатоліївна
РЕКОНСТРУКЦІЯ КОЛЕКТИВНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ. ПРО АПОРІЇ «УРОКІВ» ТРАВМИ В ЕКРАННИХ ТЕКСТАХ 68

ДОРОЖИНСЬКИЙ Володимир Борисович
СТАНОВЛЕННЯ ДРАМАТИЧНОГО НАЧАЛА У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ІВАНА КАРАБИЦЯ 70

ДОРОШЕНКО Тетяна Сергіївна
КОНЦЕПТ ТІЛЕСНОСТІ В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНУ 74

ЗІНЧЕНКО-ГОЦУЛЯК Вероніка Михайлівна
КОМПОЗИТОР VS САУНД-АРТИСТ У ПРОСТОРІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ 76

ЗОСІМ Ольга Леонідівна
МАСОВА МУЗИКА ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ 77

ІВАНОВА Маргарита Сергіївна
ТРОЯН Єлизавета Андріївна
ВПЛИВ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ НА ВЕБ-ДИЗАЙН: СУЧАСНІ МОЖЛИВОСТІ ТА НОВІ ВИКЛИКИ ДЛЯ КОРИСТУВАЧІВ 79

КАПІТУЛА Маріамна Леонідівна
KAPITULA Mariamna
УКРАЇНСЬКА ОБРЯДОВІСТЬ ТЕАТРІВ МАЛИХ ФОРМ У КОНТЕКСІ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ 82
UKRAINIAN RITUALS OF SMALL-FORM THEATERS IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURAL CREATIVE PROCESSES 82

КАПУСТІН Пилип Русланович
ВПЛИВ ЦИФРОВОГО ЖИВОПИСУ НА ТРАДИЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО: АДАПТАЦІЯ ТА ВЗАЄМОДІЯ 85

КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна Валеріївна
ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВИШИВКИ. ОГЛЯД КРІЗЬ СТОЛІТТЯ 88

КАСЬЯНОВА Олена Василівна
МЕТАМОРФОЗИ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В УМОВАХ ВИДОЗМІНИ ПАРАДИГМИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ XXI СТОЛІТТЯ 90

КАТКОВА Тетяна Геннадіївна
РУХОМІ ТВОРИ ПОЛЯ БЮРІ ТА ЙОГО РОЛЬ У РОЗВИТКУ КІНЕТИЧНОГО МИСТЕЦТВА 93

КИРИЧЕК Дмитро Олександрович
ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ДОСЛІДЖЕННІ ОРФОЕПІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ 96

КЛЕКОВКІН Олександр Юрійович
СВІДКИ МИСТЕЦТВА І ФАКТОР МЕДІА (ПРО ЗАСАДИ ІСТОРІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КРИТИКИ) 99

КЛИМЕНКО Олександр Іванович
РОЛЬ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ПРОДУКУВАННІ НОВИХ СЕНСІВ І УСВІДОМЛЕННІ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ 102

КЛОПЕНКО Максим Ігорович
«МОРАЛЬНА ТРИВОГА» У ЧАСОПРОСТОРІ МІСТА: АКТУАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИХ КІНОПАРАЛЕЛЕЙ 105

КОВАЛЕНКО Єва Ігорівна
ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АЛЬВІНИ КАЛЬЧЕНКО ДЛЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТНОГО ВИКОНАВСТВА ТА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ШКОЛИ 108

КОВАЛЬ Олег Володимирович
ВЕРБАЛЬНЕ В ЗОБРАЖАЛЬНОМУ: ЕСКІЗ КОМПОЗИЦІЇ ЯК ВІЗУАЛЬНИЙ НАРАТИВ (НА МАТЕРІАЛІ ГРАФІЧНИХ НАЧЕРКІВ В. М. ГОНТАРОВА) 111

КОВАЛЬЧУК Олена Вадимівна
ТЕАТРАЛЬНИЙ КОСТЮМ В УКРАЇНСЬКОМУ СЦЕНОГРАФІЧНОМУ ПРОСТОРІ: ВІД СЦЕНИ ДО ПЕРФОРМАНСУ 114

КОРНІЄНКО Неллі Миколаївна
БУНТ *ІНШОГО* ТЕАТРОЗНАВСТВА. КИЇВСЬКА ШКОЛА 117

КОТЛЯР Євген Олександрович
ОБРАЗИ СИНАГОГ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД ЕТНОГРАФІЗМУ ДО ПОШУКІВ ВІЗУАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО КОДУ 120

КОЧЕРЖУК Денис Васильович
УКРАЇНСЬКИЙ ЗВУКОЗАПИС ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ: ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В ОСУЧАСНЕНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ 123

КУЗЬМЕНКО Євгеній Олександрович
КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА УКРАЇНИ: ДО ПРОБЛЕМИ ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНОГО ВИМІРУ ВТРАТ 2022–2024 РОКІВ 125

КУЛІНІЧ Олена Володимирівна
ІСТОРИЧНІ ЕПОХИ РОЗВИТКУ АРАБСЬКОЇ МУЗИКИ 127

КУРБАНОВ Георгій Олександрович
ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА КОРДОНІВ ОНТОЛОГІЇ ФАНТАСТИЧНОГО КІНО І АНІМАЦІЇ В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ 130

ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна
ХУДОЖНІ МУЗЕЇ КИЄВА: МЕТАМОРФОЗИ У РЕАЛІЯХ ВІЙНИ 133

ЛІСМАН Софія Анатоліївна
АУКЦІОННІ ДОМА В СИСТЕМІ ФОРМУВАННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО АРТ-РИНКУ ТА СУЧАСНОЇ ОБРАЗОТВОРЧОЇ КУЛЬТУРИ 135

ЛОГАЧОВА Белла Вікторівна
МАПІНГ В ХАРКІВСЬКОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ 137

ЛУК'ЯНЕНКО В'ячеслав Вікторович
КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА І ПАМ'ЯТЬ У КОНТЕКСТІ ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНОГО ПІДХОДУ 139

ЛЮТКО Наталія Віталіївна
ДІАЛОГ ЯК ФОРМА ВЗАЄМОДІЇ КУЛЬТУР 141

МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович
ПОВОЄННА ВІДБУДОВА: УРБАНІЗАЦІЯ ЧИ ДЕЗУРБАНІЗАЦІЯ? 144

МАТОЛІЧ Ірина Яремівна
ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ 146

МАТЯШ Сергій Вікторович
ОСОБЛИВОСТІ ПРОДЮСЕРСЬКОГО МЕНЕДЖМЕНТУ В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ПРАКТИК 148

МЕЛІХОВ Вадим Іванович
МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ЯК НОСІЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ: АНГЛО-АМЕРИКАНСЬКИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТИ 150

МІНЕНКО Катерина Петрівна
МЕТОД КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО КОМЕНТАРЯ У ДОСЛІДЖЕННІ ТВОРЧИХ БІОГРАФІЙ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ 152

МІНЦЗЕ Гао
ВІДТВОРЕННЯ ЕМОЦІЙНО-ОБРАЗНОГО, ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВОГО ТА ЖИТТЄВОГО КОНТЕКСТІВ У ПРОЦЕСІ ВИКОНАННЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ 154

НЕСТЕРЕНКО Андрій Олександрович
«СТРАШНИЙ СУД» У НАСТІННИХ РОЗПИСАХ XVII—XVIII СТ. В ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКВАХ ЗАКАРПАТТЯ 155

ОЛЕКСІН Данило Сергійович
ІМПЛІЦИТНИЙ КОНЦЕПТ МІФУ У ФІЛОСОФІЇ Ф. НІЦШЕ: СПРОБА ЕКСПЛІКАЦІЇ 157

ОСТРОВЕРХОВА Галина Вадимівна
ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН: ПОСТАНОВКА ПИТАННЯ 160

ОХРИМОВИЧ Вікторія Олександрівна
РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В КУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ: НОВІ МОЖЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ 161

ПАНТЮХ Юлія Сергіївна
ОБРАЗ БЕРЕГІНІ В СТІНОПИСІ ГАЛІСІЇ (ІСПАНІЯ) ТА ГАЛИЧИНИ (УКРАЇНА) 164

ПАРХОМЕНКО Наталя Сергіївна
ДРАМАТУРГІЧНЕ ПІДҐРУНТЯ ПЕРШОДЖЕРЕЛА ЛІБРЕТО ОПЕРИ С. МОНЮШКА «ГАЛЬКА» В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЙ ПОЛЬЩІ XVIII–XIX СТОЛІТЬ 167

ПИСАР Наталя Валеріївна
ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА МИСТЕЦТВО: ДРУЗІ, ЧИ ВОРОГИ? 170

ПИТЮКОВА Ірина
ЕКОЛОГІЧНИЙ ПЛАКАТ В УКРАЇНІ ТА НІМЕЧЧИНІ КІНЦЯ XX СТ. 173

ПІДСУХА Оксана Григорівна
МИСТЕЦЬ-ЕМІГРАНТ: МІЖ ВТРАТОЮ ДОМУ ТА МНОЖИННІСТЮ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ 177

ПОЛТАВСЬКА Юлія Віталіївна
СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ КЕРАМІКИ 179

ПОНОМАРЕНКО Олена Юріївна
СУЧАСНІ ОПЕРНІ ПРОЄКТИ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ІТАЛІЇ 181

СИЖУЙ Хоу
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АЛЕАТОРНИХ СТРУКТУР В КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ 184

СОКОЛЮК Людмила Данилівна
УКРАЇНСЬКА МОЗАЇКА ДР. ПОЛ. XX СТ.: ДО ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ 186

СОКОЛЮК Оксана Василівна
МИСТЕЦЬКИЙ ФРОНТ СУМЩИНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ 192

СУВОРОВА Ірина Олександрівна
РЕЖИСЕРСЬКЕ МОДЕЛЮВАННЯ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ А. РУДНИЦЬКОГО «АННА ЯРОСЛАВНА — КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ» В УМОВАХ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ 197

СУН Яньбо
ЧЖУ МІНА (朱銘於) НА ПРИКЛАДІ СЕРІЇ «ТАЙ ЦЗІ» (1980-ТІ–1990-ТІ РР.) 200

СЯО Сяо
СУЧАСНІ КОМПОЗИТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ В ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ 204

ТИМОФІЄНКО Богдан Володимирович
ПЕРСПЕКТИВИ КРИТИЧНОГО МЕДІА-АНАЛІЗУ В ДОСЛІДЖЕННІ ТЕХНОЛОГІЧНОГО МИСТЕЦТВА 206

ТИТЕНКО Опанас Михайлович
ВАЖЛИВІСТЬ КОМПОЗИЦІЇ В СУЧАСНОМУ ЖИВОПИСІ 208

ТОЩЬОВА Ольга Олегівна
РОЛЬ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ТВОРЧОСТІ СТЕПАНА РЯБЧЕНКА 210

ФІСЬКОВА Наталія Ярославівна
НЕЧЕПУРЕНКО Ольга Іванівна
НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК «АНАЛІЗ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ» Н. Я. ФІСЬКОВОЇ ТА О. І. НЕЧЕПУРЕНКО 212

ЧЖАН Хен
ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ШКОЛИ ЮНЬНАНЬСЬКОГО ЖИВОПИСУ У ТВОРЧОСТІ ДЕН АНКЕ (邓安克) 215

ШЕВЕЛЬОВА Олександра
СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ РЕЖИСЕРСЬКИХ ПІДХОДІВ У РЕАЛІЗАЦІЇ ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКОГО РЕПЕРТУАРУ В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ 220

ALVARADO Boris (Chile)
Director Colectivo de composición Valparaíso-Chile, PhD in composition PhD in Philosophy
https://orcid.org/0000-0002-7450-3829

MAKING SOUND FORCES AUDIBLE AS A BEING OF SENSATION

Project

It is evident that since my interest is musical composition, the phenomena of creation, the mechanisms that intervene in it and finally the practice of adequate didactics for its teaching, better understanding this act from a way that covers each part of it, will be the path in which one accesses the creative impulse that becomes a work from a thinking that understands the work to be created from itself, and not from the ontological conception that conquered the way of understanding it for so long. Understanding this impulse as a sensation, and practicing it without considering its essence, but from a philosophy that considers the impulse as the vital and primitive meaning of creation, will be the right moment to create the concept or concepts necessary for its understanding and complete understanding. Therefore, it is there where that impulse becomes visible and recognizable, and therefore, possible to reveal and practice, as an event that results in a writing that is provocative, disturbing and full of those emotions.

Then, to create that set of our own concepts, we must abandon the past criteria that gave rise to what art was, its ethical evaluative judgments, its perception of beauty and transcendent rational knowledge, to make way for a new context, to its understanding from a future of understanding the creative act as an event of time, an event that reveals to me a when, a where, a why and a how. We understand this moment as an act demarcated by an aesthetic, ontological space that manages to move, shock and affect the affections of the sensitive viewer, producing a correlative change in the notion of their time trapped in a space, and their own notion of existence.

Thus, creation is nourished by an intimate context that gives it an initial notion of an event, an act or a circumstance that reveals it perhaps from the purest part of itself, from the most human aspect of its emotion, its outlined field of action and of the paradigms of freedom.

And, all of this must be written down in a book (perhaps 2 volumes) that expresses the paradigm shift corresponding to the phenomena of creation, from itself.

Today, emotion disturbs thought and is one of its basic foods. In this way, participating in a domain of coordination is deciding to establish a relationship with emotions, considering them in the deployment of thinking and, in our particular case, modulating ourselves in the act of composing from that sensory impulse to be revealed.

Philosophy energizes our thinking by inviting us in the tranquility of being with others to invent, build and give shape to concepts. In the apparent, a certain wisdom is sought, which one does not aspire to possess as a fact. Thus, like life, it gives us the necessary time to build those concepts, animate the full time of happening to become an imaginatively provocative act, from a sensation to invention that calmly travels along the path of the past, as well as the present itself, making the worked text his own, at the same time, as the one to be worked on. This is the meeting of the absent poet with the present philosopher, one becomes a composer and then becoming makes us a Master of composition.

The sensation or image or impression or affect effect cannot be the impulse that arises from thought, but is born from itself in that non-human condition that later becomes concepts. Being a philosopher-composer, I sometimes think of it as a painful seer, and its yagas is the open and sometimes radical thought to understand the domain in which one wishes to be,

an understanding exercised responsibly, and that will also connect us with the conditions of possibility contemplated in the event itself.

And if the act is also creation, knowing moves movement, making this small room a space in continuous construction, immanent and also isolated.

From what I have been able to initiate as my field of action for the construction of a book that deposits this change of aesthetic, but non-critical, paradigm, and this being a project that must have a clear and specific statement, I consider it necessary to express my intention to delve deeper. in an aspect that musical composition has always avoided talking about, since reason and the structuralist have wanted to overcome unbridled emotion, in one more attempt to color art with contradictory understanding of its mystery that becomes an idea. I am referring to the consideration that this impulse of which I spoke previously is understood as a sensation or pure emotion, and that this gives rise to the figure or idea, to its construction process or game typical of the craft, to the mastery of the artisan as encounter with the self, and finally to the constitution of the work in its most absolute freedom seen from an adequate politics.

If this were so, the thought of new currents of thought generation, such as Deleuze (1925–1995), would be of radical importance to me to understand and from there creation, as a set of concepts that recognize the existence of affects, precepts and above all the capacity of philosophy to be a resonant echo or a perfect harmonic consonant of the arts, since it is not an interdisciplinary bridge, it is part of the understanding of them in that being inhabiting them. These concepts that go through the act of creation and are then constituted into an idea, allow me to draw a line of events that observes, sees and perceives the impact that such a sensation provokes and unleashes, and that then moves and motivates the auditor in all its aspects. affections, moving him from his non-human nature to his human condition and verse by verse. Otherwise, my postulates of making the forces of sound audible would not be put to the test on the musicians of the past and we would not be putting ourselves in a solely aesthetic and perceptive perspective, but rather we could address—given my disciplinary status as a composer—the aspects more primitive and intimate creative elements put into play in the work from that impulse that is sensation, until achieving the abandonment of that old and now obsolete consideration that spoke of pure sound being the layout of creation set in motion from its sound ordering. But also consider that this book, in 2 volumes, as a project, aims to go beyond aesthetic problems to meet the work of Latin America today. As a result of the time of study, reflection and learning, and, from this text in 2 volumes, we will enter into the understanding of concepts such as refrain, territoriality, deterritoriality, assemblage, becoming, sound chaos, sound block, sensation block and others, which will be part of this sensation condition that causes the impulse. And, on the other hand, the philosophical concepts presented that will allow us to move through a music that beyond its sound-sound matter will be considered and conditioned by its expressive or musical future. And, in relation to art, it will allow us to trace a path that abandons the notion of nostalgia for an experiential human time, to abandon ourselves freely to travel the path proposed to us by the non-human forces of nature, those that will allow us to become spaces that are not humans.

HYPOTHESIS

From a reading with Deleuze and other art thinkers, this reflective investigation focuses its hypothesis on the origin of musical creation. It is a terrain where everything done is given by an evolution of chaos that is characterized by multiple problems of forces that occur from the conception of chaos. Then, we ask ourselves: how, based on the conception of chaos

inherited from the sciences, arts, philosophy, and politics, are we allowed to philosophically understand the relationship between music and creation?

General Objectives

1.- Investigate and understand the concept of chaos as a heritage of science, art, philosophy and politics.

2.- Analyze the moment in which creation occurs in the arts based on an understanding of man.

3.- Philosophically conceptualize the relationship between music and creation, from Deleuzian chaos.

Specific Objectives

1.1 Compile and describe the fundamental material to carry out a philosophical approach to creation, as an event of chaos.

1.2 Understand and analyze the foundations of the existence of forces in the midst of events.

1.3 Conceptualize, from an ontological point of view, already in the human, impersonal interaction itself, between subjects and in their relationship with music, what is understood by chaos.

2.1 Identify the Deleuzian categories that allow us to achieve an understanding of the phenomenon of creation as a non-philosophical moment of understanding that involves philosophy.

2.2 Understand and analyze the existence of a corpus of ideas that are connected as a field of knowledge that is both science and art, politics and also philosophy.

2.3 Identify and analyze the connectors that are in the sensation itself, separated from all representation, expressing themselves in images and signs.

And how they connect with music.

3.1 Build a necessary philosophical reflection to, from there, give meaning to one's own work in creative and aesthetic work.

3.2 Understand why it is the "territory" that must happen outside of chaos, and why it is the "ritornello" that explains the way out of chaos.

3.3 Understand and analyze musical art to understand creation from a radical Deleuzian sense.

3.4 Build, in relation to the thought and work of Gilles Deleuze, the concepts that allow addressing an existing gap in Deleuzian work on the relationship between music and creation.

Methodology

We began the investigation considering that there is an absence of texts referring to artistic creation from its origin, and especially with regard to its origin in music from the thought of Gilles Deleuze. On the other hand, we also recognize the multiple texts that constitute the Deleuzian philosophy of the event and in which the arts are developed in contrast to music, as is the case of literature, painting and cinema.

Therefore, our research is conducted in order to achieve an approach that allows us to understand and comprehend the presence of music in Deleuze's thought from creation onwards. To do this, information will be collected from primary and secondary sources, and the analysis method will be qualitative and critical. First of all, we will study the primary bibliography to determine the basic ideas and concepts for our research, then we will analyze these texts in depth with the support of secondary bibliography and what we mention as general. The primary sources will be the works of Deleuze, as a whole, and our work will be focused mainly on the search for the action of chaos as the origin and generator of creation understood as a problem of philosophy.

Under this premise, and from an analytical and critical research methodology, we must first constitute the body of the text that allows us to understand chaos as the object and center of our research.

There, we must conclude that thinking and creating occur simultaneously with the existence of forces, movement without continuity of thought and the existence of intensities that link us to that movement, as it is mobile in itself. For this reason and from an ontological nature, we establish a path that implies, on the one hand, a conception of difference and a systematic review of certain concepts, even when they have not been able to see the evolution of chaos as the generative origin of the process of musical creation. It is about philosophically reviewing the concept of chaos to be studied in its own constitution and applied to a field of analysis referring to its sense of generating multiplicity as a heritage of science, art, philosophy and politics.

Therefore, the second chapter is critical and epistemological, to the extent that it focuses on the connection with creation in art. This methodological perspective will have already allowed us to understand the conception of chaos that descriptively lies to us the "event itself" of the act of creation (or rather "production") of a man. That is, when chaos is tamed as a germ that stabilizes it, that acquires a certain center, a certain order, a certain path, a certain "territory" from which it can then be inhabited more safely.

Finally, in the last chapter we find the culmination point of our research referring to the inquiry into music and the question about creation. As a methodology, it is about:

1.1 Compile and analyze bibliographic material, books and articles, that expose the conception of chaos approached from science, art, philosophy and politics.

1.2 Compile and classify bibliographic material, books and articles, where the idea of chaos or the elements that allow understanding Deleuze's philosophy as a foundation for understanding the nature of creation in art are presented.

1.3 Compile and analyze bibliographic material, books and articles, that understand art and aesthetics as a philosophical problem.

1.4 Compile and interpret bibliographic material, books and articles, that treats the problem of music as an evolution of creation, which occurs from chaos.

1.5 Compile the main concepts in Deleuze's work that allow us to carry out the philosophical interpretation where we can see how creation happens from chaos.

Content and general structure of the Book

The structure of the book is made up—in the body of the study—of three chapters, the first being ontological, the second epistemological and the third aesthetic. Each of them, in turn, is built with three subchapters, in addition to an introduction that contextualizes the problem to be investigated, a section of conclusions that are derived from the object of philosophical research, and finally, a bibliography. Each chapter follows a logical path related to the hypothesis, the general objectives of which there are three, and the specific ones. This logical route leads each chapter to the next, and from this to the next, always resolving fundamental previous questions of Deleuzian philosophy, to reach the center of the reflection located in the third chapter, where the music is found. This has been thought this way, since we consider that the end of the text—in the third chapter where the center of the thesis is evident—cannot be reached if it is not previously clearing up fundamental aspects of the philosophy around chaos and creation. That is, one part is not understood without the other, without integrating it moment by moment. Hence the need to think of chapter I as the ontological, then chapter II, as the epistemological, an understanding of man and his reality. To finally achieve aesthetic understanding in art, science and philosophy as a political project. Where we manage to understand music

in aesthetics and art, as a creative event around chaos, so that its power appears in music and in the understanding of the creative act that operates in it.

1.- Regarding the first chapter of an ontological nature—and its subchapters Event, Force and Rhizome—we ask ourselves about being. That is, in difference as a vitalist movement, and in singularity in its univocal expression inherited from readings of Spinoza and Bergson, that is, the ontological does not recognize the subordination of being to thought. Being is a logic prior to thought, it is thinking without structure because it contains it, and is prior to any possible preformed order, placing creative being in relief over essences, evidence or intuitions. Expressions such as being-in-the-world would not be possible, since being is always current, fully in the body and in thought.

Being is not an in itself, it is not an a priori, and the relationship between being and thought is only possible, then, in the face of the openness of the event and outside of representation—as the previously existing. Within this chapter it will be important to address the topic of forces due to their fundamental relationship around chaos, and they can be treated from the appropriation of the Nietzschean concept of force, initially expressed in the text Nietzsche et la philosophie.

2.- In chapter II we are allowed to pave the way to understand man, to see how he operates from this ontology, now, from an epistemological character -whose subchapters are Sensation, Desire and Animality, in which we can understand that man deciphered from its reality to conceptualize art as a product of its Making. One of the fundamental aspects in this man's thinking is linked to the body, the material of all his creative sensations. This body, isolated from all representation, is not an organism, as we usually understand it, but rather it is a materiality of sensations that are distributed and intensified until they become the expression of that act. That is, a body that is not a fragmented structure of organs but its limits on the intensities of struggle, suffering and production of subjectivity. These characteristics are like animal traits and it is there where a spirit occurs that is the body of the human. We understand, then, that the subject thinks with his sensitive being, which is only possible if that thinking, that thought, occurs from a body. One is the subject and object of sensations and forces of intensity from which becomings open that we recognize as a body. In the middle of this body, desire becomes a plan of consistency, where we find the plan of immanence typical of desire, a process that, on the one hand, leads us to a set of intensities, and on the other, to the circulation itself. of those intensities.

3.- And, finally, Creation, Art and Music, as the fundamental center of the book that will allow us to approach creation from the occurrence of chaos, already in human interaction itself, and especially in musical art as the culmination of everything the philosophical process.

There we will be able to see how creation happens from chaos, already in a radical sense, according to the main categories that define the foundations of thought as heirs of the political project in science, art and philosophy.

BARTOS Rafał (Poland)
Master of Arts, University of Zielona Góra
rbartos@uz.zgora.pl
https://orcid.org/0000-0002-6314-3418

RENARRATION AS PART OF THE METHOD OF STUDYING THE RELATIONSHIP BETWEEN LITERATURE AND NARRATIVE ROLE-PLAYING GAMES

Before addressing the issue of narrative role-playing games [1] it is necessary to clarify the terms narrative and renarrative, which are key elements of this work. Narrative can be defined as the way events are presented in a literary work, including both the structure of the plot and the narrator's perspective. It is a fundamental element of literature, allowing it to organize and convey a story in a way that the audience can understand, as well as build a coherent world. Renarration, on the other hand, refers to re-telling an existing story, often from a new perspective or with modifications that give it a different meaning or context. It is a creative process that involves reinterpreting and reshaping the original narrative to show it in a new light. In literary studies, renarration plays an important role in the analysis of adaptation, transformation and intersectionality, being a tool for exploring the relationship between texts and their cultural originals.

The narrative role-playing game market in Poland and around the world has experienced rapid growth in recent years. Since the publication of the first settings in Poland in 1994, the domestic market for[2] RPGs has experienced various phases of development, but the biggest boom came in 2018, when the Black Monk publishing house completed a successful collection for the release of the manual for the seventh edition of Zew Cthulhu. This was a pivotal moment for publishers, which highlighted significant player demand for re-releases and new RPG worlds.

This information indicates not only a significant increase in the number of RPG manuals available on the current market, but also the constant creativity of players and creators in creating new worlds. These ideas may be wholly or partially (including by reduction) inspired by existing literary worlds. What is important, however, is that regardless of the degree to which they are modeled on an original literary work, creators often introduce innovative elements into their worlds, involving the addition of new, original aspects to the world, such as specific forms of magic, technology or social structures.

Wiedźmin: Gra wyobraźni [3] (eng. The Witcher: A Game of the Imagination) is one of the most important examples of full literary adaptation in the context of narrative role-playing games. The game is based on the world created by Andrzej Sapkowski, in a series of short stories and novels about Geralt of Rivia. The game's content, from mechanics to story elements, draws fully from its literary original, demonstrating how narrative role-playing games can integrate story and structure. The universe created by Sapkowski has been faithfully adapted to the game, incorporating the geographical and political realities of the world. Also included in the game are

[1] Narrative role-playing games in this article, to avoid repetition errors, will also be referred to by the popular contemporary term RPGs, as well as others such as erpegs, role-playing games, Table Top Role Playing Games (TTRGP) and others.

[2] At this point, it is worth noting that the author, when referring to the Polish TTRPGs market, has in mind all basic textbooks that are published in Polish—originally, but also translated from another language.

[3] Cieśliński et al., 2001.

all the details of locations, factions and politics, magic and monsters that played a key role in world-building in literature.

The narrative role-playing game allows players to take on a variety of hero archetypes, from witches to sorceresses to mercenaries, reflecting a wide range of literary characters. Importantly, regardless of the role adopted by the player, he or she can recreate plot threads involving Sapkowski's well-known characters, or create their own, unique, stories in the same universe. The literary original can additionally serve as an inspiration for key literary themes, such as moral ambivalence, ethical conflicts and the struggle between good and evil, weaving them into the game's narrative as well as mechanics.

The developers of the game, aiming to reflect the literary original, have included in the mechanics unique traits, skills and abilities of the Witchers, such as the use of potions, signs or Witcher swords. What's more, the game manual serves a dual function: it is a set of rules and game rules, and at the same time it is a compendium of knowledge about Sapkowski's literary world, allowing players to gain a deeper understanding of the narrative context.

The influence of the literary original on the game's narrative is visible primarily in the narrative structure of the gameplay. The scenarios played by players are based on the structure of Sapkowski's short stories, which allows players to play short and closed narratives or create multi-threaded campaigns. In addition, the game's developers have retained the author's characteristic narrative language, including cutting humor, dialogues bordering on irony and seriousness, and intertextuality, allowing players to become more immersed in the role-played world. Despite how well as the book series has been reproduced in the game, players can nevertheless try in their own way to reinterpret the events known from the novels, develop them or create alternative versions of the plot, which adds a new dimension to the literary original.

Therefore, it can be said that the adaptation is so comprehensive, and the game itself functions as an interpretive tool, allowing players to explore moral, social and political themes present in literature. The game takes full advantage of the narrative potential of Sapkowski's books, offering the possibility of playing out new stories, as well as reinterpreting familiar plots.

Other examples of games that completely adapt the literary world into a game include RPGs such as:

- *Jedyny pierścień: przewodnik po Rivendell*[4] *(eng. One ring: Rivendel)—a role-playing game set in the world of J.R.R. Tolkien, allowing players to explore Middle-earth and participate in adventures inspired by The Lord of the Rings or The Hobbit.*

Zew Cthulhu: gra fabularna 7 edycja. Księga Strażnika[5] (eng. Call of Cthulhu: Keeper rulebook)—a role-playing game based on the works of H.P. Lovecraft, in which players take on the role of mystery investigators trying to face unimaginable nightmares and uncover dark secrets.

Diuna: Przygody w Imperium[6] (eng. Diuna: Adventures in Empire)—set in the universe of Frank Herbert's Diuna, the game allows players to participate in political intrigue and adventure on the desert planet Arrakis.

An example of an RPG that partly draws its inspiration from a work or several literary divisions is Wampir: Maskarada[7] (eng. Vampire: the Masquerade). This game, uses the theme of the representation of vampirism in popular culture and depicts it in its own way. The developers of the game were inspired by classic literary texts, but their goal was to create an original

[4] Nepitello et al., 2023.
[5] Petersen et al., 2020.
[6] Dowdell et al., 2022.
[7] Hagen, 2001.

world set in the present day. The game combines elements of literary vampire myths with original solutions, creating a unique world known as the "World of Darkness".

To the literary roots of vampirism in "Masquerade," we can include, first and foremost, a work such as Bram Stoker's Dracula, especially in terms of the organization of vampire society and the mysteriousness of vampiric existence. Here, like Dracula, vampire societies live in secret, maintaining a strict hierarhcia. In addition, motifs from John Polidori's Vampire and Carmilla Sheridan Le Fanu's works influence the silhouette of vampires, depicting them not only as predatory creatures, but also as tragic and morally ambivalent ones. Ann Rice, author of the Vampire Chronicles series, was also an influence on "Masquerade." The developers of the game took from her books the problem of the relationship between vampires and humans, their psychological consequences of immortality and the internal dilemmas of vampires. In addition, the world proposed by Rice, dark and gothic, the game developers develop in their own unique direction.

The game's setting, unlike many literary texts set in historical contexts, brings vampires into the modern world. This allows the developers, as well as players, to consider the problem of how immortal beings must adapt to modern realities: technology, culture, politics. The authors of the game also used the concept of a hidden society of vampires (hence the title "Masquerade") based on the idea of survival in the shadows, which is reminiscent of Dracula's existence in London, although in the case of the game, it is developed into a global, well-organized structure.

The Cainite society[8] in the game is divided into thirteen clans, three of which (Toreador, Nosferatu, Ventrue) are reinterpretations of vampire archetypes known from literature. Each clan has its own dominant character and symbolizes the otherness of vampiric nature—beauty, deformity, power, among others—making the game more diverse and narratively rich. In addition, the vampires' internal conflicts, such as the struggle between the predator/prey instinct and "humanity," elaborate on themes of moral ambivalence familiar from literary texts.

Elements taken from literature are also evident in the game mechanics, which take into account the dilemmas described. A special "humanity" mechanic allows players to play moral dilemmas. Every action of the player that brings him closer to the "beast" (here, these are behaviors related to the predator/prey instinct) is reminiscent of the literary struggle between humanity and the wild nature of the vampire.

The game scenarios themselves are reminiscent of literary vampire tales—short, gothic stories, full of tragedy and moral dilemmas. During gameplay, players can interpret familiar themes such as vampirism as divine retribution or a symbol of human desires, as well as create entirely new plot paths. As with other narrative role-playing games, this game allows for dynamic and interactive transformation of space.

The developers of the game do not copy literary texts, but reinterpret their motifs in a way that allows the original narrative to develop in RPG format. The game itself is a good example of a narrative role-playing game that partly draws from literature and develops its motifs in a new direction (but does not introduce innovative elements). "Masquerade" shows how RPGs can become a medium for reinterpreting literary motifs, offering players both the opportunity to act out archetypal stories and create new stories within a universe inspired by literature.

Among the games that partially use literary texts to create the game world, we can include such titles as:

[8] The name is derived from the legendary Book of Nod, which states that the father of all vampires is Cain.

- *Dungeons & Dragons. Podręcznik Gracza* [9] *(eng. Dungeons & Dragons: Player's Handsbook)—where the creators drew on a number of literary sources, so much so that the game is not a direct adaptation of any one work. Among the authors of the texts whose themes run through the game are such names as Tolkien, Howard and Lovecraft.*
- *Numenera*[10]*—a game whose developer drew inspiration from science fiction and fantasy literature. The game world is set a billion years in the future and includes themes of exploration of technology as magic or the inevitability of civilization cycles.*
- *Shadowrun: Druga edycja*[11] *(eng. Shadowrun: second edidtion)—an RPG that combines a cyberpunk style inspired by the novel Neuromancer by William Gibson with fantasy elements such as magic and fantastic races.*

Ostrza w mroku[12] (eng. Blades in the Dark) is a narrative role-playing game set in the dark industrial world of Duskvol, full of magic, supernatural phenomena and social tensions. The game is distinguished by the introduction of many innovative elements into the world and game mechanics, which makes it considered one of the most original RPG productions of recent years.

The game features a unique industrial-gothic setting. The city of Duskvol is reminiscent of the Victorian era, combined with steampunk and gothic elements. The game world is dark and filled with fog and pollution, and technology coexists with magic and supernatural phenomena (as an example, electricity powered by spiritual energy). Historically, this world was destroyed by a catastrophe that opened the boundary between the world of the living and the spirit world. Today, the city is surrounded by "electric barriers" to protect its inhabitants from dangerous spirits, giving the world a unique and disturbing atmosphere. In addition, the city itself is home to a number of gangs, mysterious cults, corrupt officials and wealthy aristocrats competing to seize power. Players and their characters become part of this complex political and criminal network, giving them many narrative possibilities.

The developers have introduced a unique stress system in the game mechanics, which symbolizes the mental and emotional pressure the characters feel during their criminal activities. Players can use the stress factor to succeed in critical situations—they thus have an impact on the game mechanics. To enhance the dynamics of gameplay, the developers also introduced a special "flashback" mechanic that allows players to go back in time and add new details to their story, allowing them to react to unforeseen situations without holding up gameplay.

The innovative approach to magic and supernatural elements that we can observe in Blades in the Dark concerns, among other things, the spiritual energy on which magic is based and which is a remnant of the aforementioned catastrophe that destroyed the balance of the world. Its chaotic nature makes it difficult to control, and using it involves high risks and unforeseen consequences. Despite this, magic in the world is omnipresent and it manifests itself in the form of the presence of ghosts, supernatural places, or the aforementioned influence of spiritual energy on technology, making it part of the daily life of the inhabitants of this world. Players can interact with spirits, such as using them as tools, having allies in them or as sources of knowledge, but they can also avoid or kill them. While the magic here is not spectacular, it does introduce a new perspective on a familiar mechanism.

Blades in the Dark, like any narrative role-playing game, allows players to create their own stories, giving them full freedom. The mechanics used in the game are designed to support

[9] Wyatt & Schwalb, 2019.
[10] Cook, 2013.
[11] Weisman, 1997.
[12] Harper, 2001.

dynamic and unfettered story building. Also important here is that through interactivity, players can explore the consequences of their actions, resulting in the creation of unique stories.

The paper undertakes an analysis of renarration as a potential research tool in the context of narrative role-playing games (TTRPGs), particularly in its subliminals to adaptations of narrative transformation literature. The examples and analyses presented in the paper show how narrative role-playing games transform and develop prototypes, creating new interactive forms of storytelling.

The text provides a brief analysis that highlights three transformations of literature into role-playing games: full adaptation, partial (including reductive) drawing of inspiration from literary sources, and introduction of innovative elements. The article emphasizes an interdisciplinary approach to game analysis, and the examples cited show how role-playing games can function as a reinterpretive medium, transferring literary themes into interactive and multidimensional narrative forms.

In conclusion, narrative role-playing games represent a unique field of research that combines traditional literary themes with interactive mechanisms and the creative freedom of players. Their analysis allows us to better understand the relationship between literature and games, while pointing out the growing role of games in the creative exploration of narrative culture.

Abstract:

The article explores the use of renarration as a key research method to understand the complex relationships between literature and tabletop role-playing games (TTRPGs), especially in the context of narrative adaptations. The study examines three forms of renarration: total, partial (reductive) and innovative. The proposed analytical framework enables a systematic assessment of the extent of literary adaptation in role-playing games. The study examines the manner in which authors of TTRPGs, influenced by literature, transfer elements of the plot, character archetypes, themes and narrative structure. Moreover, it has been demonstrated that each level of renarration impacts the degree of contribution of the original text to the development of the game. The study focuses on the first stage of the transition between literature and the TTRPGs.

Bibliography

1. Cieśliński, P., Czyżewski, C., Kreczmar, T., Marszalik, M., Miszkurka, A., & Sapkowski, A. (2001). *Wiedźmin: Gra wyobraźni*. Wydawnictwo MAG.
2. Cook, M. (2013). *Numenera*. Monte Cook.
3. Dowdell, N., August, R., & Berman, S. (2022). *Diuna: Przygody w Imperium* (S. Gwiazda & Ł. Skalik, Tłum.). Alis.Games.
4. Hagen, M. R. (2001). *Wampir: Maskarada. Narracyjna gra grozy* (M. Jaskólski, Tłum.). ISA.
5. Harper, J. (2021). *Ostrza w mroku* (T. Chmielik, Tłum.). Stinger Press.
6. Nepitello, F., Spahn, J. M., & Durall, J. (2023). *Jedyny pierścień: Gra fabularna w świecie Władcy Pierścieni* (T. Z. Majkowski, M. Skibniewska, W. Lewik & P. Braiter-Ziemkiewicz, Tłum.). Black Monk Michał Lisowski.
7. Petersen, S., Willis, L., Fricker, P., & Mason, M. (2020). *Zew Cthulhu: gra fabularna 7 edycja. Księga Strażnika* (J. Czuba, M. Kubiak, A. M. Mazur & M. Piątykowska, Tłum.). Black Monk Michał Lisowski.
8. Weisman, J. (1997). *Shadowrun: Druga edycja* (T. Nowaczyk, Tłum.). ISA.

9. Wyatt, J., & Schwalb, R. J. (2019). *Dungeons & Dragons. Podręcznik Gracza* (L. Miklocz & T. Chmielnik, Tłum.). Rebel.

BEZUHLA Ruslana (Ukraine)
Dr. St. of Art, Prof., Head of Department of Graphic Design, Kyiv National University of Technologies and Design
https://orcid.org/0000-0003-1190-3646
CHU Tong (China)
Kyiv Institute at Qilu University of Technology, Jinan City, People's Republic of China

THEORETICAL RESEARCH ON DESIGNING MODERN PACKAGING BASED ON THE STUDY OF TRADITIONAL CHINESE ART

In the context of globalization, national culture is becoming increasingly valuable. Under globalization, cultural exchanges and integration are becoming increasingly frequent. As an essential part of national culture, traditional festivals carry profound historical and cultural deposits and contain rich artistic value and emotional sustentation. Traditional Chinese festivals, such as the Spring Festival, the Dragon Boat Festival, and the Mid-Autumn Festival, are not only important carriers for the emotional exchange and cultural inheritance of the Chinese people but also a window for the international community to understand Chinese culture. With the changes in The Times, how to keep the core of the traditional festival spirit while giving it new vitality through innovative means has become a topic worthy of in-depth discussion. Among them, the development of anniversary packaging based on the artistic image of traditional Chinese festivals, as an innovative practice that integrates traditional culture and modern design, has exceptionally high research value and practical significance.

With consumers' increasing demand for national culture and personalized products, the development prospects of souvenir packaging based on the artistic image of national cultures are broad. At the same time, we should also pay attention to brand building and market promotion, enhance the visibility and reputation of the product, and promote the prosperity and development of the cultural industry. By intensely studying the artistic elements of national holidays, combining regional cultural characteristics and modern aesthetic trends, and paying attention to practicality and environmental protection, we can develop packaging products that meet market demand and contain traditional cultural heritage. This not only helps enhance the cultural connotation and market competitiveness of souvenirs but can also further promote and inherit the beautiful traditional festival culture and promote the inheritance and development of national culture.

With globalization's deepening as an essential part of Chinese culture, applying Chinese traditional festivals' artistic image in developing souvenir packaging is critical. By digging deeply into the cultural elements of traditional festivals and placing humanistic feelings and values in product design, we can not only enhance the cultural connotation and market competitiveness of souvenirs but also further carry forward and inherit the excellent traditional festival culture.

Consumers' aesthetic concepts are constantly changing with the development of The Times. In the development of souvenir packaging, integrating modern aesthetic elements while maintaining the essence of traditional culture has become a problem that needs to be solved. By using modern design concepts and expression techniques for reference, the conventional festival art image can be re-created and re-designed, which not only conforms to the contemporary aesthetic trend but also contains the traditional cultural heritage of packaging products.

The primary function of packaging is to protect the product and ensure that it is not damaged during transportation and storage. This function is still indispensable when integrating

the elements of traditional festival culture. Designers need to ensure that the selection of packaging materials and the structure's design protect the product without losing the conventional beauty. Second is the marketing function. Packaging design is one of the important means of product marketing. Through the clever use of traditional festival cultural elements, packaging can attract consumers' attention and stimulate their desire to buy. For example, during the Spring Festival, visual elements such as red, blessing, firecrackers, and other packaging designs can create an intense holiday atmosphere and attract consumers' attention. Third, the function of cultural inheritance. Integrating traditional festival culture elements into packaging design is the respect and inheritance of traditional culture and the enrichment and enhancement of product cultural connotation. Through design, consumers can feel the charm of traditional culture more intuitively, thus enhancing the cultural identity and sense of belonging to the product—fourth aesthetic function.

Packaging design also carries aesthetic function. Traditional festival cultural elements often have rich visual beauty, such as conventional patterns, colors, textures, etc. Cleverly integrating these elements into the packaging design can give the packaging a unique artistic charm and enhance the overall beauty of the product—five, emotional resonance function. Traditional festivals are essential to national culture, carrying people's emotional memory and cultural identity. The integration of conventional festival culture elements into the packaging design can trigger the emotional resonance of consumers, making them feel the warmth and power of traditional culture in the process of buying and using products.

Conclusions. To sum up, applying traditional festival cultural elements in packaging design enriches the functional connotation of packaging and enhances the artistic value and market competitiveness of products. When using these elements, designers should consider combining product characteristics and target markets to achieve the best design results. As an important part of the traditional culture of the Chinese nation, the artistic image of traditional festivals not only embodies the national aesthetic taste and creative style but also contains rich symbolic meaning and folk stories. With the continuous upgrading of the consumer market and the growth of consumer personalized demand, the application of traditional festival art images to the anniversary packaging design can not only enrich the cultural connotation of the product, enhance the market competitiveness of the product, but also effectively promote the inheritance and development of traditional culture. Therefore, research in this field is of great significance for promoting innovation in the cultural industry and enhancing the self-confidence of national culture.

GHVINJILIA Gvantsa (Georgia)
Associate Professor Department of Music History V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, Doctor of Art Studies
gvantsa.ghvinjilia@tsc.edu.ge
https://orcid.org/0000-0003-3452-4876

SUPPORTING UKRAINE: GEORGIAN MUSICIANS IN SOLIDARITY

The presentation addresses musical life in Georgia, focusing on support for Ukraine following Russia's invasion on February 24, 2022, which marked the beginning of a large-scale conflict in the region. On the geopolitical level, this fact has become a particularly sensitive issue for Georgia, which lost 20% of its territory in the early 1990s, due to military conflicts supported by Russian Federation forces.

Georgia shares the same European values as Ukraine and also advocates for European integration. This shared vision has fueled Georgia's strong support for Ukraine since the very first days of Russia's invasion of Ukaine. The Georgia along with the rest of the European world, fully recognized the vital importance of supporting Ukraine; For the population of Georgia, the ongoing hostilities resulting from Russia's military intervention in Ukraine have been especially sensitive due to their own national experiences and challenges. Georgians moral support was further strengthened by the fact that Georgia and Ukraine share significant commonalities regarding the "Russian factor" for which a few key factors can serve as sufficient arguments.: a). Georgia and Ukraine gained independence after dissoludion of Soviet Union in 1991 and have since sought to assert sovereignty while managing Russian influence; b). Both countries pursue EU and NATO integration as security measures against Russia as the great possibilities to develop culture, economics, etc., despite Russian opposition. As noted by Lieutenant Colonel Denys Yurchenko: "Following the NATO Summit in Bucharest in 2008, when the Alliance declared that Georgia and Ukraine would someday become NATO members, Russia officially stated that it would do everything possible to prevent them from joining" (Yurchenko, 2024, p. 11); c). Georgian's support for Ukraine reflects the historical and cultural connections between the two nations, especially as Georgia has its own experience with conflict and a strong collective memory of territorial struggles. Russia occupies parts of Georgia (Abkhazia and Samachabo) and Ukraine (Crimea and Eastern Ukraine), supporting separatist movements to destabilize them. Overall, the "Russian factor" has united Georgia and Ukraine in pursuing independence and alignment with the West.

During this period, there was an even greater focus on presenting identity in Ukrainian music. In times of war, this identity is especially significant, as it becomes a unifying force that channels collective sentiment. Music, therefore, becomes not just a reflection but an active agent of national identity, helping to solidify the social norms and collective morale essential in wartime. In this way, music plays a critical role in fostering a sense of unity and purpose, making it an indispensable part of the national identity narrative during conflicts. "Therefore it is natural to consider music as a part of the national identity" (Turan & Işıktaş, 2016, p. 1088).

Reflections on the war have clearly emerged from within Ukraine, with many Ukrainian composers dedicating their works, both directly and indirectly, to this theme. As Chibalashvili et al. noted in their joint publication: "Responding to the war events and Russia's attempts to destroy cultural institutions and remove artifacts, Ukrainian artists, regardless of their current location, strive to preserve their identity and reflect their intentions through creativity, conveying them through artistic expression to the international community. Thus, contemporary Ukrainian

compositional creativity is experiencing a new stage of development, triggered by the tragic events of early 2022—the outbreak of Russia's full scale war against Ukraine" (Chibalashvili, 2024, p. 118).

The main feature distinguishing works created in response to reflections on the recent war in Ukraine is their expression of profound national pain. These works were not intended solely for a Ukrainian audience but are primarily directed toward a global audience. As musicologist Irina Tukova states—"a political manifestation, expressed in music, would be probably aimed mainly at the foreign audiences. In other words, political statements, such as 'we exist, we are here' and 'this is the history of our struggle' are very important to the Ukrainian audience, and via music, these messages have been disseminated to the outside world" (Tukova, 2023, p. 197). The second aspect involves the layer of support from the world beyond Ukraine, exemplified by concerts dedicated to Ukraine that convey the message: "we also exist, we are here." In the case of Georgia, this message also carries the subtext: "this is the history of our struggle as well." Georgian musicians have shown strong support and empathy for Ukraine through various efforts, including concerts, benefit performances, and concerts of solidarity with Ukraine that were held in many places including Recital and Grand Concert halls of The Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University and even the open air concerts of Freedom Square in the centre of the Tbilisi as well as musicological studies about Ukainian music or postcolonial issues. I will provide a brief overview of the most important musical events and concerts in Georgia that have taken place in support of Ukraine:

The first musical expression of solidarity following the Russian invasion was the performance of the Ukrainian national anthem by the Student Chorus of TSC on the third day of the war. This was followed by a recorded performance of the anthem by TSU.

TSC also supported Ukraine through the symbolic gesture of changing its official Facebook logo to the colors of the Ukrainian national flag over the past year and a half.

TSC became a partner of Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts. The Tbilisi fifth International Musicological Conference, titled "Interdisciplinary Perspectives in Musicology," (May 4–5, 2023), welcomed 15 Ukrainian participants, along with nearly the same number of Georgian musicologists (16);

On 14 april, 2022, Ensemble *Ialoni* and friends held the charity concert supporting Ukraine at Anzor Erkomaishvili Folklore State Centre;

On August 24, 2024, dedicated to the Independence Day of Ukraine, a solemn march, organized by "Georgian-Ukrainian Platform" and "Ukrainian Activists in Georgia" ended with a charity concert at "RadioCafe";

The Georgian Public Broadcaster (1TV) dedicated several long-running TV and radio programs to Ukrainian literature, art, and music (2022, 2023).

The most significant contribution to the concert life of Georgia in terms of Ukraine's support, is attributed to Nikoloz Rachveli—a prominent public figure, composer, pianist and the Music Director and Principal Conductor of the Georgian Philharmonic Orchestra. In recent years, another significant focus has emerged in his creative activity: support for Ukraine. A few hours after the Russian invasion to Ukraine (2024, February 24), at the Orchestra Auditorium, Georgian Philharmonic Orchestra, conducted By Nikoloz Rachveli, held an open rehearsal and video live stream of solidarity where the anthem of Ukraine and Georgia were performed. Until now, it is believed to be the world's first support event held by a symphony orchestra in general. Next day, on February 25, 2022 together with the famous Georgian singer—Nino Katamadze, Georgian Philharmonic Orchestra organized a stage on Freedom Square (the center of Tbilisi) and held

a solidarity concert for Ukraine and Ukrainians in Georgia.[1] Thousands of people gathered at this street action concert, which was broadcast by several Georgian TV Channels.

On April 9, 2022, the Georgian Philharmonic Orchestra held a grand charity symphony concert in support of Ukraine at the Opera House. Nikoloz Rachveli delivered a heartfelt speech thanking all the businessmen in Georgia who contributed funds for Ukraine. Nikoloz Rachveli and the Georgian Philharmonic Orchestra collected more than half a million GEL, which was transferred to a special account at the Ukrainian Embassy in Georgia for the Armed Forces of Ukraine.

On April 11, 2022, Nikoloz Rachveli and the Georgian Philharmonic Orchestra held another grand solidarity concert and tele-marathon at the Tbilisi State Concert Hall, which was broadcast live on three Georgian TV channels. The original orchestral versions were created by Nikoloz Rachveli, who served as the conductor and musical director of the project. For this concert, female performers from the Symphony Orchestra INSO Lviv were invited to Tbilisi, where they performed works by composers such as Valentin Silvestrov, Myroslav Skoryk, Giya Kancheli, and others. The charity evening raised 300,000 GEL for Ukraine.

Nikoloz Rachveli also held several concerts in 2022 and 2023 in cooperation with the INSO Lviv Symphony Orchestra, which is based at the Lviv Philharmonic. In 2022, Nikoloz Rachveli and INSO Lviv orchestra were invited to Ingolstadt by Liza Batiashvili, the artistic director of "The Audi Summer Festival" from 2019 to 2023, to participate in the festival.

On August 24, 2022, Ukraine's Independence Day, a concert featuring Nino Katamadze and Nikoloz Rachveli was held in the city of Lviv amidst air raid alarms. According to Nino Katamadze's words, in the war, everything acquires a meaning, especially music.[2]

After Ukrainian President Volodymyr Zelenskyy held a press conference for the international media on April 23, 2022, at the Freedom Square metro station in Kyiv, which had been symbolically renamed in his honor, this stage became the scene of the act of solidarity of the musicians. The first event was held on this stage by U2 soloist Bono, and the second by Nino Katamadze and Nikoloz Rachveli with the Ukrainian Philharmonic String Quartet (June 10, 2022).

A few more facts of the Georgian Philharmonic Orchesta and Nikoloz Rachveli's expression of solidarity with Ukraine can be cited: Georgian Philharmonic Orchestra recorded a concert program for the New Year's broadcast of the Georgian TV channel *Furmula*, which was entirely dedicated to Ukraine (31.12.2022); An emigrant violinist from Mariupol was added to the ranks of this orchestra (from2023); Nino Katamadze and Nikoloz Rachveli again held charity concerts on August 24/25, 2023 and 2024 to celebrate the Independence Day of Ukraine; The Most popular concert project of Georgian Philharmonic Orchestra and Nikoloz Rachveli was *Memory card* that was held 14 times at The Tbilisi State Concert Hall and was attended more than 30 000 people as an audience. During these concerts Gia Kancheli's patriotic song about Georgian warriors *Herio Bichebo* was symbolically dedicated to Ukrainian warriors; On February 24, 2023, the orchestra conducted by Nikoloz Rachveli premiered *Mariupol*, a symphonic work by Georgian composer Vakhtang Machavariani, during a live-streamed rehearsal. The piece is inspired by the tragic events surrounding Mariupol, highlighting themes of resilience and mourning in the face of conflict; On October 2, 2024, Nikoloz Rachveli and the soul of Georgian jazz, Nino Katamadze, together with the Insight band held concert at Odessa National Academic Opera

[1] It is important fact that since the start of the full-scale war, Nino Katamadze and Nikoloz Rachveli visited Kyiv and other cities of Ukraine for supporting and charity mission.

[2] https://movement.com.ge/film/v/nino-katamadze-nikoloz-rachveli-during-the-independence-day-of-ukraine

and Ballet Theater. The premiere of Nikoloz Rachveli's orchestral work *The Silver Sun* was held on November 29, 2024, performed by the National Philharmonic of Ukraine (Kiev) conducted by Mikheil Menabde.

To summarize, it can be said that the support of Georgian musicians for Ukraine is unprecedented compared to other fields of art, likely due to the unique nature of art music: "Art music, which has the greatest emotional impact on a person, plays the most important role in promoting cultural solidarity, providing global connections, and preserving cultural heritage amidst the terrible consequences of war" (Tortop & Ghvinjilia, 2024, p. 79).

References

1. **Chibalashvili**, A., Maidenberg-Todorova, K., and Tsepkolenko, K. (2024). The Ukrainian Women Artists with Their Weapon project as a transcultural artistic action in wartime. *Journal of Music Theory and Transcultural Music Studies*, 2(2), 111–129. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.
2. **Tortop**, H. S., & Ghvinjilia, G. (2024). War and music: A discourse analysis of Ukrainian musicians' messages from a transcultural perspective. *Journal of Music Theory and Transcultural Music Studies*, 2(1), 63–83. https://doi.org/10.5281/zenodo.14008541
3. **Tukova**, I. (2023). Art music and war: The Ukrainian case 2022. *Musicologica Brunensia*, 58(2), 193–204. https://doi.org/10.5817/MB2023-2-12
4. **Turan**, N. S., & Işıktaş, B. (2016). The Deadlock of Nation-state: The Problem of Nationalization of Music During the Early Republican Era in Turkey. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), 1076–1092.
5. **Yurchenko**, D. (2024, July). Russian strategic culture and the war in Ukraine. *Foreign Policy Research Institute, Eurasia Program*. https://www.fpri.org/wp-content/uploads/2024/07/russian-strategic-culture-final.pdf

GULIYEVA Iamia askar (Azerbaijan)
Associate Professor of the Department of Regional Studies,
Baku Slavic University, Azerbaijan
AZ1014, S. Rustam street, 33, Azerbaijan, Baku
https://orcid.org/0000-0002-9303-4335

A SYSTEMATIC APPROACH TO THE COOPERATION OF UNESCO MEMBER COUNTRIES AS AN IMPORTANT FACTOR IN THEIR SUSTAINABLE CULTURAL DEVELOPMENT

UNESCO at the present stage of development is the largest international organization, whose department includes solving numerous problems related to culture, science, education and enlightenment. And not so much their registration as their reconstruction. This has become especially noticeable in the age of globalization. In the 21st century, UNESCO continues to purposefully pursue a course aimed at strengthening cultural diversity in its member States. This strategy is implemented through a number of forms of activity. Among them, the most effective are the comprehensive development of a peaceful and tolerant dialogue between different states, the introduction of reforms in these areas that strengthen international cooperation between countries, and the humanization of education in individual states. And some others.

In this direction, it is difficult to overestimate the tactics and strategy of UNESCO, which protects the culture, education, enlightenment and art of the secular civilizational world. Thus, through its representatives in each country, it is trying to establish closer contacts in the field of forming a culture of sustainable development. In our modern unstable world, the present direction itself looks all the more important, relevant and promising.

What exactly is included in this concept? Objectively speaking, there are a number of measures that help to implement such a strategic line. In this article, we will point out the most important ones. First of all, let's think about the essence of the concept we are looking for. By the culture of sustainable development, scientists understand its strength and, as a result, the standardization of norms and rules. If you step back from them, the stability function will be disrupted. In this case, the cultural development of states and regions will take on a caste character, in which certain groups of citizens try to plant their cultural demands, which are by no means progressive.

To prevent this from happening, more effective cultural measures must be resolutely opposed to those destructive forces that are striving for destruction these days. This responsibility (of course, within the framework of official powers—culture, science and education) falls largely on UNESCO staff. They, in close contact with the Government of the member countries entrusted to them, firstly, make a real contribution to countering any explosive tendencies to split the world. Secondly, they protect the interests of a particular ethnic group. Thirdly, they guard the preservation of spiritual and religious values. Fourthly, those states that proclaim multiculturalism as the leading strategy in the modern period of history are taking note to carry out progressive reforms. Sixth, they oppose the dominance of some civilizations over others, etc. In our opinion, the synthesis of these directions is actually the rational grain of the cultural policy of sustainable development.

This strategy, which, as we can see, consists of several points, is implemented by UNESCO using various methods. First of all, the Organization takes into account the fact that the 21st century, and even more so the first four years of the second decade, are marked by the stamp

of globalization. This primarily means the development of the process of cultural integration and a new round in the establishment of international relations. UNESCO constantly cares about the prosperity of the cultures of peoples who preserve and enhance their own historically established spiritual and moral and aesthetic ideals.

Although the planet has been rocked by bloody military conflicts in the past few years, UNESCO has not stopped its peacekeeping mission. However, the final result of this activity does not always fully satisfy its member countries. Sometimes it stretches for years and even decades. The most striking example of the disorder or lack of activity in the actions of the Organization's employees is the delayed decision to save monuments and mosques in the territory of Karabakh of Azerbaijan.

It may seem at a glance that in such an explosive environment there is no place for a culture of sustainable development, because the world itself is unstable and unstable. However, this is not the case. Despite external obstacles, the level of mutual understanding between UNESCO member countries is increasing from year to year. A related problem arises: what ways and forms should this process be regulated?

In this case, the strategy of sustainable development urgently requires a revision of the cultural demands of nations and nationalities, and as a result—overcoming the stereotypical thinking of people, established stereotypes of their behavior. And in the course of solving this large-scale problem, it is a systematic approach to it that can provide invaluable help. Namely, in recent years, UNESCO has been directing its efforts to consolidate forces in order to arm the population of the member countries not so much with a ready-made amount of knowledge, but rather to develop people's ability to make culturological decisions independently.

Let's explain. The first is easy to achieve due to the wide accessibility of the masses through official media, the Internet and other kinds of materials. Nowadays, through journalism and other technical means, it is completely free to obtain the necessary knowledge on the issues of interest to us. For example, one can learn about the multicultural policy of Azerbaijan from a wide variety of literary sources, including the media and official documents. And there are many similar examples.

A systematic approach to the culture of sustainable development helps scientists to develop the most viable modern technologies in the development of any civilized society, not excluding our republic. Moreover, in a certain sense, this approach can be considered universal, since it synthesizes various cultural problems that are studied in parallel in other scientific disciplines, and not only in cultural studies proper. These include a large cycle of humanities: history, political science, sociology, philosophy, psychology, philology, literature, as well as economics and law. The expressed advantage of a systematic approach to this problem is the real possibility of solving the most acute and urgent problems at the present stage of history.

The large-scale changes taking place in them today significantly affect the way of thinking and the system of perception of cultural values, affecting human activity. Here we organically include everyday life, culture, economics, politics, history, ideology, etc.

References

1. Abbasov A. Problems of history, theory and methodology of knowledge. Baku: Azerneshr, 2001, 198 p.
2. Nakhchivanli A. Political and value foundations of state power. Abstract: diss. … Doctor of Political Sciences, Baku, 2004, 44 p.

OLEK Katarzyna (Poland)
Student University of Zielona Góra, Licencjat
kat.olek00@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-7575-7905

USING GAME STRUCTURE ANALYSIS METHODS TO CONCEPTUALIZE THE VIDEO GAME GENRE ON THE EXAMPLE OF GHOST HUNTERS GAMES

The author explores the possibility of using game structure analysis methods to conceptualize digital game genres, focusing on the example of the new genre "ghost hunters". The analysis of digital game genres uses a genre fusion model, allowing the game to be viewed on three levels: thematic, ludic and functional. However, in order to make a precise attempt to conceptualize the genre, it is necessary to additionally perform an analysis of the game structure. In the present study, three methods of analysis were used: the Lars Konzack method, allowing the evaluation of a game's formal structure, the MDA (Mechanics, Dynamics, Aesthetics) method focusing on the interaction of gameplay mechanics and dynamics, and the FDD (Formal, Dramatic, Dynamics) method, allowing the analysis of the functionality and narrative structure of games. On this basis, a research tool was prepared to identify whether a given genre pattern also appears in other digital games. The results of the study indicate the potential of the methods used in the process of conceptualizing the genre and developing analytical tools for ghost hunter games.

PONOMARENKO Maryna (Lietuva)
Researcher Klaipeda University, Faculty of Social Sciences and Humanities, PhD in Fine Art, Associate Professor
https://orcid.org/0000-0002-2406-408X

THE SYMBOLISM OF THE THISTLE IN MYKOLA HLUSHCHENKO'S "SELF-PORTRAIT" OF 1923

Introduction. It is known that during his years in Germany, Mykola Hlushchenko received an artistic education (1919–1924) [1]. It was then that his personal plastic language began to take shape on the basis of the academic program, studying and rethinking classical examples and influences of modern art. His teachers played an important role in this process: Hans Balushek, Arthur von Kampf, and Erich Wolsfeld. It was a time of mastering basic artistic skills and studying the traditions of portrait painting of the Northern Renaissance and the Italian Renaissance. Subsequently, the artist's wife Mariia Hlushchenko recalled that it was during the period of study in Arthur von Kampf's studio that Mykola Hlushchenko "painted a 'Self-Portrait' on small boards in the tradition of the Renaissance masters…" [2].

The purpose of the study is an art historical analysis of the features of the plastic and figurative structure of "Self-Portrait" (1923) by Mykola Hlushchenko in the context of the traditions of portrait painting of the Northern Renaissance, the Italian Renaissance.

Results. "Self-Portrait", created by Mykola Hlushchenko in 1923, during the "Berlin" period, is a kind of evidence of the completion of Hlushchenko's apprenticeship and a demonstration of the level of knowledge and skill he acquired (Fig. 1).

Stylistically, the work is a combination of portrait concepts of the Italian Renaissance and the Northern Renaissance. The compositional solution is typical for a traditional chamber portrait of the Renaissance. In the foreground of the painting, the image of the parapet is an element that embodies the idea of the immortality of the spirit and the creation of an eternal monument to man. In European painting, such iconography was usually used in memorial compositions. Later, Dürer introduced the parapet as a symbol of the perpetuation of lifetime deeds in portraits created during the customer's lifetime.



Fig. 1. Albrecht Dürer. Self-portrait with a thistle. 1493. The Louvre. Paris. France.



Fig. 2. Mykola Hlushchenko. Self-portrait. 1923. Odesa National Art Museum. Odesa. Ukraine.

In this case, it is a flower—an attribute for semantic allegories in the portrait [3, 4]. The key detail of Hlushchenko's Self-Portrait is a sprig of thistle, which the artist holds in his right hand. It is no coincidence that the young artist chose the thistle. Thus, Mykola Hlushchenko likened his work to the outstanding work of Albrecht Dürer "Self-Portrait with Thistle" (1493) (Fig. 2). Dürer created the self-portrait at the age of twenty-two in Strasbourg, during a trip that traditionally concluded his training in the craft. Glushchenko was also twenty-two years old when he painted his self-portrait. Following an ancient tradition, the young artist made his self-portrait a programmatic work, a result that crowned his mastery of the artistic craft and declared the beginning of a new independent era of his work.

In the Renaissance, portraits of men with a flower were considered "grooming". However, the image of a thistle was not common. Its symbolic meaning was explained by the folk name of the plant "male fidelity". Thus, according to one of the versions held by researchers, Dürer's "Self-Portrait with Thistle" was created shortly before his marriage to Agnes Frey and could have been a gift for the bride [5]. Another meaning of the thistle is associated with Christian symbolism and represents the crown of thorns of Christ: thorns and sharp leaves pointed to suffering and redemption, the torment of Christ, and defenselessness before the nature of death. In the Christian fine arts herbarium, thistle thorns tell of the trials of the body and spirit [6]. That is why the image of a thorny plant is present in many compositions on the theme of the Passion of Christ. In view of this, the inscription on Dürer's self-portrait "My deeds are determined from above" receives a Christian interpretation. In this way, Dürer expresses his devotion to God.

In Hlushchenko's work, the thistle is presented in two states: blooming in the artist's hand and wilted—three branches in the foreground. This combination of colors is reminiscent of allegorical still lifes of vanitas, indicating the transience and fragility of life, the illusory nature of earthly joys.

Conclusions. As a result of the analysis of the figurative and plastic structure of Mykola Hlushchenko's "Self-Portrait", created in 1923 during the "Berlin" period, it was established:

1. Mykola Hlushchenko's work is an allusion to Albrecht Dürer's "Self-Portrait with Thistle" (1493). The basis of the artist's creative method was reminiscence.

2. The traditional iconography of male portraits of the "grooming" type of the Italian Renaissance and Northern Renaissance is interpreted in the plastic and figurative mode of the composition. It is to this type that Albrecht Dürer's "Self-Portrait with Thistle" (1493) and Mykola Hlushchenko's "Self-Portrait" (1923) belong. Despite the distance in time, the idea of self-

portraiture is consonant for the two artists: a declaration of the end of their apprenticeship, a proclamation of a new period of creativity, and intentions to marry.

3. The content of Hlushchenko's self-portrait is based on a rethinking of the semantics of flowers in European portrait painting and contains the idea of the Dutch flower still life—an allegory of life and death.

References:

1. Hlushchenko M. P. TsDAMLM Ukrainy. Fond Op. Inv. 866/Ark. 2.
2. Karklin H.-I. Stattia "Soniachnyi svit khudozhnyka". [The article "Artist's sunny world"]. Zhurnal "Vsesvit". TsDAMLM Ukrainy, Fond 845, op. 1, od. zb. 10, ark. URL: https://csamm.archives.gov.ua/2023/01/12/halyna-inha-mykolaivna-karklin-1923-2004/ (data zvernennia 2023).
3. Jennifer M. (2007). Botanical Imagery in European Painting. Department of European Paintings. The Metropolitan Museum of Art. URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/bota/hd_bota.htm (data zvernennia 2023).
4. Fisher C. (2011). Flowers of the Renaissance. Los Angeles: J Paul Getty Museum. 176.
5. Panofsky E. (2006). The Life and Art of Albrecht Dürer. Princetion classik editions. 520.
6. Colum Hourihane, ed. The Routledge Companion to Medieval Iconography. Routledge Art History and Visual Studies Companions. London and New York: Routledge, 580.

UJEJSKI Jakub (Poland)
Student University of Zielona Góra, Master's degree
https://orcid.org/0009-0001-5719-0840

HOW TO USE J. CAMPBELL'S CONCEPT OF MONOMYTH TO ANALYSE THE PROCESSES OF CREATIVE USE OF MYTHICAL FIGURES BASED ON J. R. R. TOLKIEN'S "THE HOBBIT, OR THERE AND BACK AGAIN"

1. Introduction

The concept of monomyth (or "*Hero's Journey*"), which Joseph Campbell presented in his book "*The Hero with a Thousand Faces*", is a universal plot pattern that repeats in myths from many cultures.

J. R. R. Tolkien uses elements of monomyth in a creative way in his works, including "*The Hobbit, or There and Back Again*". The article analyses how these mythical elements are transformed and adapted to the plot of the novel.

"*The Hobbit, or There and Back Again*" fits into the structure of Campbell's monomyth, but adapts and transforms its elements in a unique way, integrating mythical figures to create a new story.

2. Bilbo Baggins as the hero of the monomyth

Bilbo Baggins, in many ways an unconventional hero, completes the Hero's Journey by evolving from a timid, comfort-seeking hobbit to a courageous and wise individual. His tale in "*The Hobbit*" serves as a classic example of the "*Hero's Journey*", covering almost each step of Campbell's concept and showing how even the most unlikely figures can undergo a profound transformation when they answer the call to adventure.

3. Mythical figures in The Hobbit and Campbell's concept

Some of the stages of the monomyth do not have their clear counterparts in this work. Tolkien, through his literary craft, transformed them into new areas of his story. One of the examples is the hero's temptation being the comfort of his own cosy home.

Tolkien's use of mythical figures also finds its place in "*The Hobbit, or There and Back Again*". Tolkien drew heavily on elements from the "*The Kalevala*", both "*Poetic Edda*" and "*Prose Edda*", "*Beowulf*" and "*The Nibelungenlied*" to shape "*The Hobbit*". He incorporated motifs like treasure-guarding dragons and legendary yet cursed rings that many sought. The dwarves' culture, languages, and names are inspired by Norse mythology from the "*Eddas*", and even Battle of The Five Armies may bring to mind a final battle of the Norse mythology known as Ragnarok.

4. Tolkien's creative transformation of the monomyth

Unlike the classic heroes from ancient myths, Bilbo does not seem to be hero material—he is initially recruited for the expedition as a thief, not a miraculous hero. Tolkien transforms the hero archetype, creating a character closer to the reader. To do this, Tolkien, unlike classical myths, also introduces elements of humor and irony into the story, which gives the mythology of Middle-earth a modern character.

We can also see this when Bilbo returns to the Shire. His reward is not material, but internal—the transformation of Campbell's classic concept of the "*elixir*" into a more spiritual form, focusing on the earthiness and personality of the hero.

5. Conclusions

The Hobbit is a successful example of the use of the monomyth structure, but Tolkien enriches it with his own vision of myths, combining classical motifs with new elements. Tolkien's creative use of mythical figures shows how archetypes can be reinterpreted and adapted in a new literary context. This approach shows that despite the fantastic setting, "*The Hobbit, or There and Back Again*" tells about universal, human experiences, such as finding one's own path, building character, and struggling with moral choices.

Bibliography

1. Campbell, J. "The Hero with a Thousand Faces".
2. Tolkien, J. R. R. "The Hobbit, or There and Back Again".
3. Shumway, Daniel B., translator. "The Nibelungenlied." Houghton Mifflin Co., 1909
4. Crawford, John Martin, translator. "The Kalevala", 1888
5. Gummere, Francis B., traslator. "Beowulf", 1910
6. Sturluson, Snorri. "The Prose Edda". Translated by Arthur Gilchrist Brodeur, 1916.
7. Bellows, Henry Adams, translator. "The Poetic Edda". 1936.

YUDKIN-RIPUN Ihor
Leading research fellow of the Screen, Stage Arts and Culturology Department at M. Rylsky Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, habilitated doctor of arts, corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine
https://orcid.org/0000-0002-4616-302X

MERONOMY AND TOTALLOGY AS THE APPROACHES FOR DISPLAYING THE STEREOSCOPIC VISION OF PROSE (EXEMPLIFIED WITH J. GIRAUDOUX'S LAST NOVEL)

Mereology as the doctrine on the interrelations arising between the parts and the whole of some object founded by the Polish logicians St. Lesniewski and his pupil A. Tarski has for a century won general acknowledgements and a wide scope of applications both in contemporary exact sciences and in humanities. It would suffice to refer to the recently published collective monograph where the editors point to "the Growing Paradox, the puzzle of how a thing can retain its identity in face of drastic mereological variations" (Calosi et al. 2014, XIV). At the same time it is known that the primary version of mereology as a "nominalistic alternative to standard set theory has proved to be not viable" (Calosi et al. 2014, XV), therefore its further development gains the revival within the framework of "formal ontology" returning to the ancient dilemma of either atomic units or universal totality being takes for the representation of the whole.

Meanwhile there were also inner contradictions of the traditional logic that enhanced attention being paid to mereology. It goes about the well known discrepancy ensuing from the controversial relations between the extent and content of a category entailing the so called analytical paradox, discovered already by B. Bolzano (for instance, the extent of the notion of atom being retained at Democritus and Rutherford, the content changes radically). In searches for its solution the great discovery has been achieved that had been for the first time presented in Kyiv at the conference on methodology organized by an eminent historian of science and geologist V. I. Onopriyenko. It was on terrain of paleontology where only the parts of once vital organisms are at an explorer's disposal, nature itself completing an anatomical dissection, so that the fundamental mereological problem of the relation "part—whole" gets exceptional importance. And it was the paleontologist, S. V. Meyen, who had managed to encounter the productive idea of connecting this relation with that of "object—attribute".

The mentioned incongruence of a notion's extent and content is of the same nature as that between things and the features with which they are defined: it is the principle of polymorphism (known also in linguistics as the asymmetry between sign and its designation) that entails the lack of determination of an object with its attributes. Most obviously it results in the terrain of classification where "we are constrained to neglect the rules of the notions' division. The rule of the constancy of the division's foundation proves to be inapplicable" (Мейен 1977, 26). In particular, the formation of taxonomy (as in the compilation of thesauruses) encounters the difficulty of confusion when "it occurs often that one becomes out of ability to achieve the discontinuity not only of the classes but of the attributes either" (Мейен 1977, 27). The discrepancies of the kind come to the necessity of removing the opposition "object—attribute" which can be overcome while taking into consideration its relational essence. As far as "an entity is real only in relation to other entities" (Fernandez 2010, 152), it becomes evident that together with the division of notions the partition of objects is to be taken into account. Therefore objects themselves can be transformed into attributes, as, for example, the case with medical symptoms takes

place. In the reverse direction attributes demonstrate semantic transition from general names to a kind of collective names, in the manner of metonymy *abstractum pro concreto*. The reasoning of the kind that refers to the cases of symptoms and metonymy gives grounds for S. V. Meyen's suggestion on the necessity of passing to objects' partition that would supplement attributes' division in classificatory taxonomy. Respectively the concept of meron has been suggested, so that "taxon designates a set of objects united with common attributes", whereas it is meron that represents "a set of parts appertaining to these objects" (Мейен 1977, 29). Such classification that would supplement taxonomy was called meronomy—the term now acknowledged in biology. From the suggested approach mereology is to be seen as an inevitable supplementary alternative to the classificatory system of categories as the conceptual schemes do.

Of importance is that such approach enables apprehending the discussed transition "object—attribute": "Meron can become a feature" (Мейен 1977, 29), as the above mentioned example of symptoms does show. In its turn, such transition gives impetus for further step, the initial relation "part—whole" being involved. The well known case of ubiquitous synecdoche can be taken here as an evidential so that the known Kyiv psychologist P. P. Blonski has already a century ago suggested the term "synecdochism" for denoting a specific manner of thinking. There arise specific interconnections between a generalized feature and wholeness referred to with synecdoche, so that S. V. Meyen points to the preliminary generalization *a priori* necessary for the procedure of partition so that "while dissecting a singular concrete object into parts one can involve general data"; respectively, "with the dissection only a singular object is taken into consideration" (Мейен 1982, 99), and it implies the existence of other objects (or the mentioned "entities") where this singularity plays the role of a part. Then meronomy proves the priority of dismembering, dissecting an object thus coming up to disjunctive space with the privilege of part to represent wholeness in the manner of synecdoche. An object taken for dissecting becomes itself some part of the whole, so that its parts are to be considered as the parts of parts.

These transitions from generalities as the premises of partition to wholeness and partial detail as its synecdoche let come to the conclusion of involving the concept of totality as some ultimate limit of such wholeness. It has given substantiation for the doctrine of V. V. Kizima, an eminent Kyiv philosopher, called by him as totallogy (there exists also the journal with the same name, edited by him). "Within totality the parts and the whole are considered as the equal" (Кизима 2005, 25), and this initial statement enables summing up the previously described situation of their mutual transition, especially in case of synecdoche. The importance of V. V. Kizima's novelty is to be seen in the discovery of an intermediary link enabling the transition from taxonomy to meronomy: it is the idea of totality where any object plays the role of a part within the whole coinciding with the total. In its turn it is to stress that within the doctrine in question the very procedure of partition gets the privilege of making up a disjunctive space where parts become the representatives of totality. With the aim of underlying this privilege V. V. Kizima has introduced the term pars (different from part or parcel) that inherits and develops W. Leibnitz's term monad: "Every concrete form of existence appears as a pars (from lat. pars—a part) … and comes to be a knot of intersection of different conditions" (Кизима 2014, 137). Thus the privilege of partition gains its substantiation as that representing latent opportunities open for totality. It is worth reminding that the problem of the kind has been posed already by J. Goethe whose Faust asks Mephistopheles, "thou call thyself part, but stand before me as a whole" (*Du nennst dich einen Teil, und stehst doch ganz vor mir*), and gets the answer, "I'm a part of the part that initially was all" (*Ich bin ein Teil des Teil, der anfangs alles war*). Parts are regarded as nodal intersections of numerous ties with other points of totality.

The described approach where parts are taken for tools of exploring the total interconnections as nodal points of disjunctive space gives broad opportunities for textual analysis. While passing to the terrain of rhetoric the question arises of how one does overcome the finiteness and discontinuity of a prosaic text together with the inevitable linearity of speech. First of all it is to be marked that the very procedure of textual partition coincides with the well known rhetoric device of parcellation. Nevertheless there exists the area of almost unexplored partial nominations, the so called meronyms, where the pioneering steps the Kyiv researcher T. V. Slyva has undertaken (Слива 2014). In its turn both parcellation and meronyms give pretext for delineating still one parallel to our approach, that of hermeneutics as the genuine source of mereology. The initial problems here come back to the so called hermeneutic cycle where parts and the whole of a text are reciprocally correcting each other in iterative procedures of interpretation so that incessant approximation towards textual essence does go on. Such interpretative circulation presumes semantic transitions between attributes and objects, parts and the whole, and it is these transitions that contribute in overcoming linearity.

This hermeneutic origin of mereology, meronomy and totallogy substantiates their applicability for textual analysis. Any textual space due to its finiteness and implies the priority of disjunctive space presupposed with these approaches. Then the linearity inherent to any text transforms into listing structure of enumeration. In other words, line becomes list, and it entails the transition from strict linear order to a set of possible connections in each pair of textual units described with such list as a matrix. Thus the paradox of any disjunction and finiteness arises where the transition from line to list becomes inseparable from semantic transitions between objects and attributes, parts and the whole. Due to disjunction and partition textual units display multidimensionality where their latent references to totality procure the opportunity for separate objects being regarded as the results of the partition of some more voluminous body.

Such transformation can be shown in the last novel written by French playwright and diplomat Jean Giraudoux "The Choice of the Elected" (Giraudoux 1939). The work is peculiar for the abundance of rhetoric enumerations associated with the figure of zeugma that gives broad circle of opportunities for various semantic transitions. Separate names representing partial details become in text nodal points of intersection of narrative lines. The linear basis of narration remains intact but the lateral lines are interlaced to create a textual body. In its turn separate details turn to acquire another meaning, in particular they become collective nouns to designate a set of events. The narration is made up chiefly in the manner of the so called reported speech (reproduces that of theatrical cues *a parte*) so that utterances of the author are in reality ascribed to dramatis personae (the plot consists in describing the disruption arising between mother and daughter within a French family staying in California).

To exemplify the transformation of a detail becoming a collective noun one can take the case with a zeugma where the detail "napkin" is a nodal point: "This napkin that three times a day during eighteen years remained after the meals over the chair, under the table, where it was necessary to find it with the assistance of a sixth feeling" (*Cette serviette qui trois fois par jour pendant dix-huit ans etait restee …*) (Giraudoux 1939, 229). The enumeration of predicative attributes that follow and are ascribed to the nodal detail become transformed into the designations of associated events and delineate a set of objects, so that this detail becomes a collective name for them. In its turn this nodal detail shows transition to some singularity and designates some unique thing. The same is to be traced in the enumeration of the members of body in the mother's recollections on the daughter: "The gestures of Claudie never were incidental, awkward … Her mother's mouth was dear for her, and the teeth, and the sigh" (*Les gestes de Claudie n'etaient jamais des incidents, des maladresses … La bouche de sa mere lui etait chere,*

et ses dents et son haleine) (Giraudoux 1939, 213). These examples show that simple enumeration of disjointed textual units radically change their interrelations and their meanings. General names become designations of singular objects, and details acquire the meanings of collective names.

But the most important consequence of textual partition consists in the revelation of multi-dimensionality. Disjunctive space of a text gives a playground for building up semantic nets that are always stereoscopic objects and are made up of particulars as a set of secluded points with zero dimensions. It is already the permutable properties of such sets that enable the transformation of their dimension. It arises therefore a matrix that would become the representation of an object with arbitrary dimensions. In this respect the concept of intentional geometry developed by A. V. Sharygin looks attractively as it enables finding out "the intentional knot model" of a text where "network components" (Sharygin 2019, 35) act in the manner of a prosaic zeugma.

Thus one can come to the conclusion that a microscopic vision ensued from a textual partition turns into a stereoscopic vision based upon matrix representation of textual body. There arise nets of separated locutions as the points of intersected radiated lines within the tissue of narration.

Bibliography

1. Кизима, В. В. (2005) *Тоталлогия (философия обновления)*. Київ: ПАРАПАН. 276 с.
2. Кизима, В. В. (2014) Аксиомы бытия. *Totallogy. Постнекласичні дослідження. V. 31*. P. 133–160
3. Мейен, С. В. (1977) Таксономия и мерономия. *Вопросы методологии в геологических науках (Отв. ред. В. И. Оноприенко)*. Київ: Наукова думка. С. 25–33.
4. Мейен, С. В. (1982) Концепция гомотаксиса и ее значение в геохронологии. *Развитие учения о времени в геологии (Отв. ред. В. И. Оноприенко)*. Київ: Наукова думка. С. 88–99.
5. Слива, Т. В. (2014) Меронимы в составе ассоциативно-семантических групп. *Науковий часопис Національного Педагогічного Університету ім. М. П. Драгоманова. Вип. 11*. С. 223–227.
6. Calosi, Claudio; Graziani, Pierluigi. (2014) Parts, Whole and Contemporary Science. *Mereology and the Sciences. Parts and Wholes in the Contemporary Scientific Context. (Synthese Library. Studies in Epistemology, Logic, Methodology and the Philosophy of Science. Vol. 371)*. Heidelberg etc.: Springer. P. XIII—XVIII.
7. Fernandez, Eliseo. (2010) Taking the Relational Turn: Biosemiotics and some New Trends in Biology. *Biosemiotics.* N. 3. P. 147–156.
8. Giraudoux, Jean. (1939) *Choix des Elues.* Paris: Grasset. 340 p.
9. Sharygin, A. V. (2019) Geometrical Approach to Enactivism. *Totallogy. Постнекласичні дослідження. V. 36*. P. 25–38.

АЛФЬОРОВА Зоя Іванівна
доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія дизайну та мистецтв, завідувачка кафедрою крос-культурних практик,
https://orcid.org/0000-0003-4698-9785

ЗБАГАЧЕННЯ РОЗУМІННЯ МИСТЕЦТВА ТА КУЛЬТУРИ ЗАВДЯКИ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИМ ПЕРЕТИНАМ

Усім відомо, що три наукові дисципліни — культурологія, мистецтвознавство та художня критика взаємопов'язані. Також відомо, кожна з яких має свої особливості, але й перетинається з іншими. Культурологія вивчає культуру у ширшому значенні, охоплюючи як мистецтво, а й традиції, звичаї, символіку, соціальні практики тощо. Вона розглядає, як культура формує ідентичності та суспільні відносини. На відміну від мистецтвознавства, культурологія може досліджувати соціокультурну динаміку в різних контекстах, крос-культурні процеси тощо. Становлення та розвиток культурології в Україні викликало і досі викликає методологічні дискусії, але виявилось, що дослідницький інструментарій культурології дозволяє змінити оптику осмислення не тільки соціокультурних процесів, але й мистецьких. Володіння цією дослідницькою оптикою не тільки здатне виявити історико-культурні контексти художньо-мистецьких явищ (з цим до цього справлялось і мистецтвознавство), але окреслити нові принципові засади функціонування мистецтва на сьогодні. Мистецтвознавство, яке традиційно фокусується на вивченні мистецтва як такого: його історії, теорії, методів аналізу та критики, включає дослідження різних художніх напрямів, стилів і технік, а також їх вплив на культуру і суспільство, завдяки новітнім тенденціям в культурології отримало розуміння принципи функціонування більшої системи, аніж система мистецтва. Таке розуміння вимагає відмовитись від звичних практик мистецтвознавчого аналізу, вибудовування знайомих фахових ієрархій та звернутись на прикладі існування сучасних арт-практик до осмислення загальних механізмів формування індивідуальних стратегій сучасного митця.

Це, безумовно, не відкидає звичних для мистецтвознавців операцій накопичення візуального тезаурусу, його опису та первинної концептуалізації. Але тут виникає загроза поринання в деталізований опис конкретних художніх форм і окремих арт-практик, який інколи не може дозволити мистецтвознавцю виявити справжні причини їх появи і , тим більше, спрогнозувати їх розвиток у подальшому.

Давно відомі мета існування та завдання художньої критики. З початку свого формування як частини мистецтвознавства, художня критика мала на меті не тільки реалізувати практику аналізу та оцінки творів мистецтва, виявити основні тенденції існування актуального художнього процесу, але й забезпечити суспільний резонанс для цієї актуалізації. Без художньої критики неможливо уявити забезпечення соціокультурного та художньо-естетичного діалогу між усіма його учасниками. Відсутність або недолугість адекватної, професійної художньої критики завжди загрожувало герметизацією мистецьких процесів і, навіть, колись породило міфологію митця як деміурга.

Дійсно, художня критика сьогодні зазнала суттєвих зміни. Ці зміни пов'язані з розвитком технологій, трансформаціями в культурі та в суспільних відносинах. З появою інтернету та соціальних мереж художня критика стала доступнішою. Блоги, платформи для публікацій, YouTube та Instagram дозволяють критикам ділитися своїми думками та аналізом безпосередньо з аудиторією. Нові формати в художній критиці — від відеорецензій до коротких нотаток у соцмережах — є на сьогодні повсякденною практикою. Ми спостерігаємо колосальну демократизацію художньо-критичних процесів: тепер не лише професійні критики

можуть висловлювати свої думки, кожен може стати «критиком» та поділитися своїм сприйняттям мистецтва. Така суттєва демократизація ризикує призвести до деякої розмитості стандартів якості в цій фаховій дисципліні. Як і мистецтвознавці взагалі, сучасні критики дедалі частіше враховують контексти, у яких створюється мистецтво, включаючи соціальні, політичні та культурні чинники, критика стає більш інтерпретативною та рефлексивною. Ці процеси безумовно забезпечують більш діалогічний підхід до спілкування з суспільством, при якому художня критика сприймається як частина загального культурного обговорення. Ситуація глокалізації культури призводить до того, що художні критики вимушені звертатись не тільки до осмислення явно актуалізованих процесів, але й процесів латентних, але не менш цікавих, звертаючи увагу на недопредставлені явища в мистецтві та культурні контексти. Це дозволяє розширити уявлення про те, що є мистецтвом взагалі. В зазначених умовах соціальних змін та культурно-цивілізаційних процесів багато хто з критиків починають розглядати свою роботу як форму активізму, підкреслюючи соціальні та політичні аспекти мистецтва та використовуючи свої діалогові цифрові платформи для висвітлення важливих тем та питань. Отже, художня критика сьогодні стає більш багатогранною та адаптивною, відображаючи зміни в суспільстві та в самому мистецтві. Вона перестає бути монологом експерта і перетворюється на активний діалог, що сприяє глибшому розумінню та обговоренню мистецтва у сучасному світі.

Таким чином, мистецтвознавство, культурологія та художня критика є взаємодоповнювальними галузями, кожна з яких збагачує розуміння мистецтва і культури. Їх межі можуть бути розмиті, що дозволяє дослідникам-культурологам та мистецтвознавцям, а також і художнім критикам знаходити нові підходи та інсайти в осмисленні сучасних соціокультурних, художньо-мистецьких явищ та процесів.

АРТЕМЕНКО Андрій Павлович
Професор ХДАДМ, доктор філософських наук, професор
https://orcid.org/0000-0002-2445-5902

РЕЦИДИВ МОДЕРНІЗМУ В КУЛЬТУРІ XXI СТОЛІТТЯ. ТРИ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА: ПРОБЛЕМА ПОЯСНЕННЯ.

Сучасне мистецтво — це складна система різноманітних форм, течій, напрямів та авторських стилів. Основою цієї системи є форми мистецтва, пов'язані з новими технологіями. У зв'язку з цим мистецтво стає компонентом комунікативних практик. Це також інструмент для формування нового естетичного досвіду. За великим рахунком, цими інструментами та практиками досягається нова чуттєвість у мистецтві метамодерну. Мистецтво не наслідує чи відтворює зовнішній світ, а конструює його. Тому реальністю сучасного мистецтва став естетично створений світ людини. А це своє чергу вимагає корекції фрейму мистецтвознавчого аналізу.

Досліджуючи сучасне мистецтво необхідно акцентувати увагу не стільки на складній технічній стороні робіт, як на трьох їх принципових аспектах: 1) моделювання з посиланням на образи минулого; 2) ілюзія достовірності та її нова якість; 3) практика «сирого» образу.

У сучасному мистецтві з'явився окремий напрямок — моделювання за допомогою живопису альтернативних середовищ: це може бути передача суб'єктивного досвіду, створення симуляцій чи спроба створення точки взаємодії реального чи віртуального світів. І це не лише екранні форми творів, а й перейманння екранних технологій традиційним живописом.

Коріння цього напряму можна пов'язати з ідеєю естетизації оточення людини, яка проголошена ще в епоху модерну. Вальтер Беньямін відзначив це як рису нового мистецтва, яке не обмежується лише традиційними сферами. Естетизація охоплює все: від домашнього начиння до політичних компаній. Ця ж тенденція продовжується і в практиці метамодерну.

Модерністська ідея розмивання кордонів між мистецтвом та життям призводить до того, що С. Зонтаг назвала новим технологічним мистецтвом із надреальним виміром. На прикладі фотографії вона розглянула створене зображення як жест із захоплення світу. Фактично так була реалізована теза постмодерну про перехід від «жесту руки до жесту ока». Зорове захоплення та присвоєння простору стали основою формування складного фантомного тіла сучасної людини. У цьому тілі схоплюється і місце, і час. Невипадково Р. Барт порівнював фотографію з театром, а не з образотворчим мистецтвом, оскільки важливим є процес співучасті, як процес створення фото, так і процес розгляду.

Сучасне мистецтво все більше набуває рис екранності. Воно зайняте пошуками нової конфігурації старих форм до створення ілюзії достовірності. Використання художниками інструментарію та прийомів нових технологій у своїх цілях спрямоване на моделювання альтернативних реальностей. Як приклад можна навести роботи Джеймса Макнокта, Юпа Польдера, Мішеля Шрувера. На них не просто міський пейзаж, а осмислення трансформованого образу, відсилання до коміксів, екранних зображень, рекламних плакатів, як нового матеріалу для творчості. Це демонстрація ілюзії достовірності. Глядач допускається у гру із зображенням знайомих речей, але у особливій просторовій атмосфері. Постмодерна теза про співіснування множинних реальностей дозволяє погодитися з тим, що намальоване існує. Точно так, як люлька Магрітта, підписана, що це не люлька. Довіра у цій естетичній комунікації є ігровим моментом, а причина виникнення цієї квазіреальності — бажання суб'єкта бути ошуканим.

Безумовно, у роботах багатьох сучасних авторів відчутно вплив де Кіріко, Магрітта, Хопера. Але слід зазначити, що сучасне мистецтво легітимізувало апропріацію як художній жест. Це не модерністський колаж чи цитата постмодернізму, а пряме копіювання домінантною культурою стилю, манери, образів минулого та використання їх у новому культурному контексті.

Колажні техніки, монтажне мислення, що прийшли з кіномистецтва та фотографії, сьогодні звичайні методи в живописі. Як приклад, можна згадати роботи турецьких художників Алі Алішира, Мустафи Дуймаза, Нурі Кузуджана. Я навмисно посилаюся на роботи турецьких художників, щоб продемонструвати роботу художніх технік поза європейською та західною естетичною парадигмою, наголосивши цим на глобальності метамодерністських художніх практик.

При цьому для сучасних художників використання технік гіперреалізму з його імітацією фотодостовірності вносить риси абсурду, квазіреальності, штучно створеного світу сучасної людини. Як це виявилося у роботах Пітера Харріса чи Жільбера Гарсена. Їхні роботи — приклад закінченості та статичності, того, що Р. Барт назвав «смерть миті».

Але є й інша тенденція сучасного мистецтва, яка так само відображає концепцію залучення автора та глядача до створення твору. Автор усвідомлено залишає роботу в «сирій» якості. Це трансляція хаотичного стану, що містить деміургічний початок. Головне тут — суб'єктивна реакція глядача. Сприйняття картини тільки як дизайну, форми, лінії або кольору. Це своєрідний майданчик та інструменти для завершення роботи художника глядачем. Неймовірно, але арістотелівський принцип «впізнавання» так знайшов свій прояв у сучасному мистецтві. Віртуальність тут набуває гострого реалістичного вигляду, перетворюючи глядача на співтворця цього світу. Саме глядацькі переживання надають чуттєвості та динаміки візуальному образу. Зіткнення переживань, що викликаються «сирою» якістю твору мистецтва — основа естетичної реакції. У глядача виникає нова установка, свого роду «заповнена реакція», поведінка творця та глядача. Чуттєві враження переплавлені у сприйнятий образ.

Таким чином, зазначені три аспекти сучасного мистецтва підводять нас до проблеми не так опису, як пояснення твору. Це важливе методологічне завдання мистецтвознавства. Багато класичних моделей мистецтвознавчого аналізу твору втратили свою актуальність для сучасного мистецтва, хоча б через те, що змінилася сама онтологія цих робіт. Точно так, як змінено і завдання їх створення, і мету впливу. Навіть звернення художників до образів, технік та форм мистецтва минулого спрямоване на створення зовсім іншого за змістом та задачами естетичного продукту.

БАТЮК Анна Анатоліївна
Доцент кафедри методології крос-культурних практик ХДАДМ, кандидат наук державного управління
https://orcid.org/0000-0003-2579-5578

МАРКЕТИНГ У СФЕРІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Стрімкий розвиток технологій та зростаюча важливість медіа в житті суспільства відкривають нові перспективи й виклики для аудіовізуального мистецтва. Сфера аудіовізуального виробництва активно змінюється під впливом цифрових інновацій. Технології високої роздільної здатності, віртуальна та доповнена реальність відкривають нові можливості для митців, дозволяючи їм створювати більш глибокий і інтерактивний досвід для глядачів. Сучасні медіа масштабують аудиторію споживачів аудіовізуальних продуктів, що дозволяє охоплювати не лише українську, а й міжнародну спільноту.

Однак на шляху свого функціонування та розвитку в Україні сфера аудіовізуального виробництва стикається з рядом проблем, що включають зменшення фінансування, вплив піратства, складність створення високоякісного контенту та конкуренція з міжнародними виробниками. Стан галузі характеризується високим попитом на оригінальний контент, розвитком потокових платформ та зростаючою роллю соціальних медіа, водночас такі продукти все більше потребують якісного маркетингу для досягнення максимальної видимості та розширення культурного впливу.

В умовах гібридних та військових загроз суспільство потребує об'єднання та підвищення національної свідомості, в цьому аспекті розповсюдження продуктів аудіовізуальної сфери у суспільстві є стратегічним завданням, а аудіовізуальне мистецтво стає потужним інструментом соціальної комунікації, поширюючи важливі наративи, які підтримують стабільність і стійкість суспільства.

З огляду на глобалізаційні та цифрові трансформації, що впливають на медіаринок ефективний маркетинг стає ключовим інструментом для досягнення успіху.

Попри зростання інтересу до вітчизняного аудіовізуального контенту, існує значна конкуренція на глобальному ринку. Ефективні маркетингові стратегії здатні покращити видимість українських продуктів на міжнародних платформах. Використання маркетингових технологій, зокрема через соціальні мережі та інтернет платформи, дозволяє популяризувати українське аудіовізуальне мистецтво за межами країни. Це сприяє формуванню культурного іміджу України та привертає увагу до її культурних досягнень.

Виробництво аудіовізуальних продуктів із акцентом на національні теми та актуальні суспільні виклики допомагає підвищити обізнаність міжнародної спільноти щодо ситуації в Україні та формує у глядачів розуміння реалій, у яких перебуває країна.

В умовах війни та гібридних загроз ефективний маркетинг аудіо-візуальних продуктів може сприяти поширенню достовірної інформації, протидіючи дезінформації та пропаганді. Аудіовізуальні проекти з правильним маркетинговим підходом можуть стати важливою складовою інформаційної безпеки країни. Використання цифрових маркетингових інструментів, таких як таргетована реклама та аналітика аудиторії дозволить покращити охоплення цільову аудиторію та доносити ключові посили.

Розвиток маркетингових технологій дозволяє українським аудіовізуальним продуктам залучати міжнародну аудиторію, яка, в свою чергу, сприяє поширенню обізнаності про країну та її культурні цінності. Завдяки цьому можливо досягти стійкого розвитку та підвищити конкурентоспроможність аудіовізуальної продукції на світовому ринку.

Інвестуючи в маркетингові технології стає можливим підтримувати індустрію навіть в умовах економічної нестабільності та кризових ситуацій, залучаючи нові джерела фінансування через рекламні платформи, спонсорство та краудфандинг.

Створення інтерактивного, захоплюючого контенту допомагає налагоджувати зв'язки між різними культурами та формувати довіру та емпатію до української реальності.

Підсумовуючи зазначимо, що маркетинг у соціальних мережах, співпраця з інфлюенсерами та контент-стратегії стають основними інструментами, що сприяють розповсюдженню аудіовізуального мистецтва, роблячи його більш доступним та популярним. Це підсилює вплив українського мистецтва як всередині країни, так і за її межами. Розробка сильних маркетингових стратегій у сфері аудіовізуального мистецтва дозволить Україні не лише підвищити обізнаність про себе на міжнародній арені, але й сприятиме формуванню національної ідентичності та зміцненню соціальної єдності. Сучасні маркетингові технології дозволяють краще розуміти цільову аудиторію, персоналізувати контент і ефективніше доносити меседжі до широких верств населення.

Використання таких технологій дозволяє аудіовізуальним проектам отримувати ширшу увагу, як на локальному, так і на міжнародному рівні, що важливо для формування позитивного образу країни.

БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович
канд. техн. наук, доцент, завідувач кафедри дизайну, ВНЗ Університет економіки та права «КРОК», учений секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України
https://orcid.org/0000-0003-2911-7504
e-mail: sviatoslavbo@krok.edu.ua

ВПРОВАДЖЕННЯ СТРАТЕГІЙ ПОШУКУ ІДЕЙ В ДИЗАЙН-ОСВІТУ

Дослідження проблеми генерації новітніх ідей в дизайні та інженерному проектуванні мають досить тривалу історію. Вони почали активно розвиватися в середині XX століття, коли стало зрозуміло, що існуючими методами проектування та візуального відтворення проектних ідей неможливо системно і поетапно презентувати ефективні інноваційні аспекти творчого процесу. Одним із перших теоретиків систематизації підходів до творчого процесу був Алекс Осборн, він запровадив у 1953 році термін «мозковий штурм» (brainstorming) як спосіб генерації нових ідей. Це стало важливою віхою для розвитку методологій творчого мислення, які використовуються в проектній діяльності.

Мозкова атака або брейнстормінг — метод пошуку ідей, в широкому розумінні, колективом людей, спрямований на висловлювання якомога більшої кількості варіантів вирішення певної задачі, часом зовсім здавалось би «відірваних від реальності». Адаптований метод для візуальних рішень проектного завдання полягає в генерації великої кількості зображень, реалізованих через швидкий ескізний пошук. Таким чином формується та розширюється певний банк ідей, який згодом систематизується. Аналогом мозкового штурму в дизайн-діяльності можна вважати клаузуру, яка містить не лише дані про об'єктивні властивості майбутнього об'єкта, а й зображення, що показують асоціативні аналогії — природні об'єкти, мистецькі твори, фантастичні образи, на які спирається автор в побудові проектної концепції. Клаузура також може містити пояснення, схеми, тощо. Вважається що виконання клаузули як навчальної вправи, обмеженої у часі, допомагає розвивати здатність мислити нестандартно.

У 1960–70 х роках почали з'являтися праці, присвячені дослідженню більш специфічних аспектів творчого процесу в інженерії та дизайні, а починаючи з 1980 х і дотепер, дослідження в цій галузі значно розширились завдяки розвиткові когнітивної науки, психології креативності та інструментів, таких як дизайн-евристики та інструменти ідеації. Це дозволило дизайнерам і інженерам ефективніше генерувати інноваційні ідеї, спираючись на наукові знання та технології.

Дослідники дійшли висновку, що найбільш поширеним або рекомендованим освітнім методом у проаналізованих дослідженнях для розвитку творчого мислення є практичне навчання. Освітні методи та практики, які найчастіше використовуються для сприяння розвитку творчого мислення, зосереджені навколо міждисциплінарних проектів. Технологічні засоби, що використовуються як підтримка діяльності, спрямованої на розвиток творчого мислення — це інструменти в категорії ігрових додатків або платформ. Такі засоби мотивують і полегшують навчання, надаючи контексти, багаті сенсорними стимулами. Виявлені навички, пов'язані з творчим мисленням — це оригінальність, плавність, гнучкість і детальність. Результати такого огляду мають важливе значення для практики, стратегії майбутніх досліджень розвитку творчого мислення.

Сучасні дослідження підтверджують пріоритетну роль когнітивних стратегій, які можуть реалізовуватись для успішного створення концепцій окремими дизайнерами. Евристика дизайну (розумові скорочення або емпіричні правила, які значно прискорюють процес

прийняття рішень) на думку багатьох дослідників полегшує створення нових концепцій на ранній, концептуальній стадії процесу проектування та протягом розвитку ідей. Для студентів дизайну та інженерії наявність арсеналу евристик проектування як інструменту може сприяти покращенню різноманітності та креативності створених концепцій.

SCAMPER (його назва є абревіатурою, що означає сім під технік: Substitute, Combine, Adapt, Modify, Put, Eliminate, Reverse) — один із унікальних інструментів мозкового штурму та творчості, процес мислення, заснований на діяльності. Його можна використовувати для створення потоку ідей або іншого погляду на проблему; особливо ефективний він для подолання творчої кризи. SCAMPER використовує набір контрольованих питань для модифікації завдання, яке розглядається, і таким чином досліджуються різноманітні аспекти з метою їхнього покращення. Це загальновизнаний інструмент навчання, що сприяє сприйняттю, життєздатності, плавності, гнучкості та оригінальності. Процес стимулювання здійснюється шляхом постановки питань, які зазвичай не розглядаються.

Стратегія STEAM (синтез науки, технології, інженерії, мистецтва та математики) використовується для практики та зміцнення навичок творчого мислення. Навчання STEAM, яке полягає у створенні зв'язків між різними дисциплінами, вважається перспективним підходом до розвитку загальних навичок творчого мислення в галузі.

Великі мовні моделі (LLM) виявляють нові можливості та виклики для залучення агента ШІ безпосередньо до сеансу мозкового штурму. Агент штучного інтелекту в новітніх дослідженнях є інтерактивним учасником онлайн-розмовного мозкового штурму. Люди та штучний інтелект співпрацювали у розробці, оцінці, вдосконаленні та виборі великої кількості ідей. Автори досліджень виявили, що за допомогою короткочасного навчання LLM здатні генерувати дизайнерські рішення, подібні до краудсорсингових рішень, але вбачається обмеження щодо різноманітності рішень, які LLM здатні генерувати. Вбачається основа для майбутньої роботи з вивчення використання LLM для надання дизайнерам ідей концептуального дизайну.

Наукові праці підкреслюють важливість знань графічних технік, вибору та обґрунтованого впровадження інструментів. Матеріали та інструменти розглядаються як каталізатори винахідництва концепцій в графічному проектуванні. Відтак зміна інструмента чи графічної техніки може вплинути на пошуковий процес та на генерацію ідей.

Невід'ємною частиною процесу творчого мислення є пошук інформації. Вчені виявляють процеси творчого мислення та пошукові стратегії, які студенти використовують для створення нових ідей в академічному та повсякденному житті. Визначено чотири характерні, але взаємопов'язані процеси творчого мислення: планування завдань творчого пошуку, пошук нових ідей, синтез результатів пошуку та організація ідей. Додаткові функції в пошукових системах, на думку дослідників, можуть дозволити користувачам чітко досліджувати інформацію з різних точок зору та ефективніше комбінувати ідеї. Автори наукових робіт визначили типи інформації, яка була важливою для творчих проектів, пов'язаних із дизайном: процедурна інформація, готові приклади, поради/думки/рекомендації, інформація про конкретні теми та надихаюча/мотивуюча інформація. Дослідники припускають, що підтримка пошуку під час творчих завдань може призводити до результатів, які виходять за рамки традиційних уявлень.

Використання референсів або аналогій як матеріалу для натхнення, аналізу та синтезу часто дає можливість виходу із кризової ситуації в проектуванні та визначення альтернативного шляху розвитку ідеї. Референсом може бути не лише прямий аналог об'єкта, який досліджується, а візуальні образи та форми, що не мають прямого відношення до проекту, втім завдяки своїм властивостям можуть давати підказку у ході подальшого розвитку ідеї.

Один із ефективних інструментів у роботі із референсами — це створення мудбордів. Головною функцією мудборду вважають передачу атмосфери та настрою як основних асоціативних характеристик твору. За допомогою мудборду фахівець формує та затверджує цілісне уявлення про кінцевий результат.

Теорія синектики стверджує, що тригери, відповідальні за створення творчого мислення, походять від аналогій, що створюють мости між раціональним і нераціональним поглядами на проблемну ситуацію. Щоб створити конструктивний механізм творчого виробництва, вчені досліджують роль ідей, викликаних випадковою аналогією, через шляхи нелогічного вибору та вбудовування в них можливих рішень для каталізації креативного процесу.

В мистецькій та архітектурній освіті одним із важливих шляхів розвитку творчих можливостей та розвитку візуального мислення є експерименти з абстрактними графічними та об'ємно-пластичними образами, зокрема на початкових стадіях підготовки. Це прості вправи з точкою, лінією, плямою, площиною, об'ємом і простором. Експерименти з матеріалами та графічними техніками спрямовані на формування уявлень про досягнення гармонійної цілісності та виразності через співставлення їхніх формальних властивостей, про вплив зміни якісних показників складових елементів на сприйняття цілого.

Експеримент є основою комбінаторного способу формоутворення, відкриваючи евристичні підходи у вирішення пошуково-компонувальних та композиційних завдань. Реалізація принципів комбінаторики стала можливою завдяки впровадженню технологій комп'ютерної графіки. Комунікативний процес між дизайнером і комп'ютером стає набагато ефективнішим з розвитком технологій генеративного штучного інтелекту, коли за створеним людиною ескізом програма продукує варіанти, різноманітні за формою складових елементів та колористикою.

Застосування простих і гнучких інструментів візуалізації стимулює пошук новітніх рішень. Швидкість і технологічна простота створення зображення дає мисленню можливість безперервно працювати, ефективно задіяти роботу уяви, чим сприяти генерації творчих вирішень. Звільнення свідомості від зберігання зайвої інформації і логічного мислення дозволяє найефективніше використовувати творчі ресурси. Так, швидкі рисунки з уяви сприяють активізації творчої інтуїції, що є необхідною складовою професійного мислення дизайнера.

Список використаних джерел

1. Berdynskykh S. O. (2024). Collage in Design: A Tool or A Form of Professional Thinking? Art and design. 3(27). 164–177. https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.3.14 [in Ukrainian].
2. Chavula, C., Choi, Y., & Rieh, S. Y. (2022, March). Understanding creative thinking processes in searching for new ideas. In Proceedings of the 2022 Conference on Human Information Interaction and Retrieval (pp. 321–326).
3. Grigg, J. (2020). Materials and tools as catalysts of invention in graphic design ideation. Design Studies, 70, 100960. https://doi.org/10.1016/j.destud.2020.100960
4. Gu, X., Tong, D., Shi, P., Zou, Y., Yuan, H., Chen, C., & Zhao, G. (2023). Incorporating STEAM activities into creativity training in higher education. Thinking Skills and Creativity, 50, 101395.
5. Hassan, S. M. (2023). SCAMPER as a creative idea generation method: Case study on graphic design students. Information Sciences Letters, 12(4), 1417–1426.
6. Interaction Design Foundation—IxDF. (2021, September 12). What are the Stages of Creativity?. Interaction Design Foundation—IxDF. https://www.interaction-design.org/literature/article/what-are-the-stages-of-creativity

7. Jin, X., & Dong, H. (2020, May). New design heuristics in the digital era. In Proceedings of the Design Society: DESIGN Conference (Vol. 1, pp. 607–616). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/dsd.2020.321
8. Muller, M., Houde, S., Gonzalez, G., Brimijoin, K., Ross, S. I., Moran, D. A. S., & Weisz, J. D. (2024, June). Group Brainstorming with an AI Agent: Creating and Selecting Ideas. In International Conference on Computational Creativity.
9. Samaniego M, Usca N, Salguero J, Quevedo W (2024). Creative Thinking in Art and Design Education: A Systematic Review. Education Sciences. 14(2), 192. https://doi.org/10.3390/educsci14020192
10. Zhang, Y., Capra, R. & Li., Y. (2020). An In-situ Study of Information Needs in Design-related Creative Projects. In Proceedings of the 2020 Conference on Human Information Interaction and Retrieval (pp. 113–123). https://doi.org/10.1145/3343413.3377973

БЕРЕСТ Павло Михайлович
Аспірант НАКККіМ, кафедра культурології
https://orcid.org/0000-0002-5218-4812

ВНЕСОК ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ В РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Хто не пам'ятає минулого, той не має майбутнього — ця загальновідома фраза, яку багато разів повторюють в різних контекстах, не перестає бути важливою й актуальною, навіть якщо вона у всіх на слуху. Адже практична реалізація цього принципу дозволила націям, що його успішно і послідовно втілювали в життя, зберегти і розвинути свою мову, культуру, ідентичність. А ті, хто нехтували фундаментальним значенням цього принципу — зійшли з історичної сцени та розчинились в державах і культурах сусідніх народів.

В багатьох розвинених країнах світу туризм є важливою складовою їх сталого розвитку, який охоплює економічні, геополітичні, соціальні, культурні, природоохоронні та інші аспекти. Оскільки окупація частини українських земель, що почалась у лютому 2014 року, пандемія 2019 року, а пізніше повномасштабне вторгнення російських загарбників 2022 року суттєво вплинули не лише на розвиток туристичної галузі, але й на стан історико-культурних пам'яток, музеїв, заповідників та інших об'єктів, на базі яких створювались туристичні дестинації, нагальним й важливим є питання збереження цих місць, а також їх всебічної післявоєнної відбудови, на основі глибокого розуміння рівня внеску культурної спадщини в позитивну динаміку розвитку національної економіки та культури. У цьому контексті увага влади і науковців до наповнення туристичних дестинацій справжніми національними сенсами, може відіграти свою конструктивну ролю у відновленні міст та цілих регіонів, реконстукції та збереженні пам'яток, розширенні можливостей в питанні популяризації України та її історико-культурної спадщини закордоном.

Зокрема, в нагоді можуть стати концепції, що апробовані в інших європейських держава, які пропонують можливість подолати економічні труднощі за допомогою застосування культурно-орієнтованих підходів до процесів регіонального розвитку. Такі підходи, що спираються, розуміють та предметно опрацьовують зв'язки між минулим, сьогоденням та майбутнім, формуючи стратегії успішного зростання. Адже історія, культура та ідентичність відіграють одне з ключових значень у тому, як люди бачать ті чи інші місця (в тому числі туристичні дестинації), як в них формується спосіб мислення, що у підсумки призводить до відповідних рішень, висновків і дій (Pugh, Van Veelen, Lundmark, Marques, 2024).

Таким чином, туризм та туристичні дестинації є не лише важливою складовою сталого розвитку, але й вагомими факторами збереження та глибокого розуміння місцевої культурної спадщини. Як матеріальні історичні об'єкти, так і нематеріальна культурна спадщина, а також унікальні сувеніри виготовлені з врахуванням місцевих традицій, можуть відігравати ключову роль у просуванні позитивного іміджу країни та підтримці місцевої економіки (Qiu, Rahman, Dolah, 2024). Окрему місію в цьому процесі здатні відіграти музеї, які слід розглядати як інституцію, що формує майбутнє з минулого. За правильного підходу, музеї на базі тисячолітнього історичного досвіду, спроможні напрацьовувати соціальні проекти, що зроблять суспільне життя досконалішим (Руденко, 2021, с. 300).

До того ж, в сучасному світі, в результаті постійного перетину інформаційного, технологічного, соціально-культурного середовищ, що проникають у всі види повсякденної діяльності особистості, виникають нові культурні феномени з новітніми сенсами та конотаціями (Денисюк, 2022, с. 103). Тому увага до збереження історичних пам'яток, культурної

спадщини, розвиток туристичних дестинацій, і в цілому культури є необхідною умовою створення середовища, що сприяє творчості, відкритому спілкуванню, співпраці та впровадженню інноваційних ідей, стратегічних підходів й ефективних систем вирішення питань, що постають перед суспільством (Qiu, Rahman, Dolah, 2024, с. 21).

Враховуючи все вищеозначене, можемо зробити висновок, що професійно розроблені та якісно реалізовані туристичні дестинації здатні здійснити свій вагомий внесок у розвиток української національної культури, сприяючи її збереженню, вивченню, популяризації та розвитку. В той же час, відновлення історичних пам'яток, функціонування музеїв, галерей, книгозбірень, архівів, інших об'єктів культурної спадщини вимагає вдумливого, ґрунтовного, фахового підходу. І в цій перспективі, культурологія, як базова наука, що досліджує й цілеспрямовано всебічно аналізує культуру та її різноманітні складові, також потребує окремої уваги з боку державних органів й громадськості. Адже без відповідної спеціалізованої освіти та підвищення культурної свідомості широкого кола спеціалістів й виконавців, неможливі ні реставрація та відновлення історичних пам'яток в їх автентичному вигляді, ні відродження народних традицій чи промислів, ні зберігання та передання культурних знань новим поколінням, ні популяризація українських культурних здобутків й шедеврів у світі.

Всі ці питання не можуть перебувати у шухляді або чекати «кращих часів». З рештою, і успішний розвиток туристичних дестинацій, і збереження історико-культурної спадщини, і належний рівень культурологічної науки є взаємопов'язаними, важливими, необхідними чинниками у процесах розвитку української національної культури, що здатні забезпечити її поступ, а значить і процвітання народу й держави на майбутні часи.

Список використаних джерел

1. Денисюк Ж. З. (2023). Культуротворчий потенціал і креативність сучасних комунікативних та івент-практик. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. НАКККіМ, Київ. № 3. С. 99–104.
2. Руденко С. Б. (2021). *Соціокультурне призначення та інституційна специфіка музею.* Дис. на здоб. наук. ст. доктора культурології за спец. 26.00.01 Теорія та історія культури. КНУКіМ, МОН України, Київ. 515 с.
3. Pugh R., Van Veelen B., Lundmark M., & Marques P. (2024). At the intersection of economic history and contemporary regional development: insights from a Swedish bruksort. *European Planning Studies*. P. 1–18. https://doi.org/10.1080/09654313.2024.2347932
4. Qiu L., Rahman A. R. A., Dolah M. S. b. (2024). The Role of Souvenirs in Enhancing Local Cultural Sustainability: A Systematic Literature Review. *Sustainability*. № 16, 3893. https://doi.org/10.3390/su16103893

БИБИК Олександра
Студентка КДАДПМД ім. М. Бойчука
https://orcid.org/0009-0001-2087-4659

РОЛЬ НАЧЕРКІВ У МИСТЕЦТВІ ВОЄННОГО ЧАСУ (ОГЛЯД УКРАЇНСЬКИХ ПРОЄКТІВ 2022–2024 РОКІВ)

Начерк (за іншою термінологією, короткочасний рисунок [3; 6]) — один із важливих жанрів рисування. У його основі лежить фіксація наважливіших рис об'єкта зображення (пор. визначення загальномовного словника: «Начерк. 1. Малюнок, креслення і т. ін., що намічають лише найважливіші, загальні риси того, що має бути зображене» [8]). Начерк є лаконічною інтерпретацією зображуваного — того, що сприймається зором чи постає в уяві, пам'яті художника. Начерк — це натяк на ціле без подробиць.

Як явище художньої культури, начерк багатофункціональний. З одного підходу, це художній твір, що хоча й виконаний нашвидку, але він є графічним образом конкретної реалії, транслятором думки, емоцій, оцінок автора. Досвідчений художник за допомогою начерків шукає способи розв'язання поставленої мистецької задачі, обмірковує композицію, співвідношення форм предметного світу, тональність тощо. Нерідко саме начерки залишають слід в історії художньої творчості певного митця, якщо вважається втраченим мистецький об'єкт. Тому в експозиціях художніх музеїв нерідко знаходять місце для представлення і начерків як початкових етапів реалізації художнього задуму.

З іншого, методичного, підходу в Україні та у світі приділяють чимало уваги начерку як інструментові формування художньої грамотності, відточування майстерності графіка чи живописця. Чи то на класних уроках, чи то на пленерах навчають зосереджувати увагу на головному, тому, що несе зміст, ідею, почуття і відчуття зображуваного [3; 5; 6; 7]. Образність та виразність, природна спостережливість та творча уява — основні навички, які має відточувати в собі чи то учитель образотворчого мистецтва, чи то студент, які виконують навчальні начерки. Таке рисування може відбуватися як з натури (динамічної чи статичної), так і з пам'яті.

Воєнна ситуація в Україні стала стимулом актуалізації функції ***начерка як хронотопу подій*** повномасштабної агресії Росії проти України. Як приклад, наведемо творчість Уляни Креховець, представленої на сайті під назвою «Війна. Начерки. Сакральність щоденності» [1; 2]. Авторка так інтерпретує жанр своєї творчості: «Кожен начерк — це не просто малюнок, а візуальний опис спогаду». Художню творчість Креховець відрізняє інтертекстуальність, адже її ілюстрації, що нагадують плакати, супроводжує текстова інформація, гіперпосилання, як-от: «Відкрийте його, щоб: Прочитати супровідний текст: він доповнить візуальний образ і розкриє глибинний сенс. Переглянути історичні медіафакти: вони допоможуть краще зрозуміти контекст подій, зображених на начерку». Деякі з начерків мають назви «Укриття», «Наша Оранта», «Втеча до Львова», «Перемога на місяць раніше» тощо. Кожний начерк має датування, що й забезпечує цілісність начеркової онлайнової експозиції. Варто відзначити особливості графічних образів: центральні постаті — людина чи група людей, а також образи-схеми святих (Христа, Матері Божої, Ангела-Охоронця, Миколи Чудотворця), біблійних артефактів (Хрест, пекельний вогонь, церква), що засвідчують колективну трагедію; навколишній світ конкретизує воєнну ситуацію (вантажівка, військовий катер, укриття, поруйновані будинки, бомби, вогнепальна зброя тощо). Перевага сакральних образів і забезпечує провідну соціальну лінію проєкту. Сама мисткиня відзначає, що її начерки мають і терапевтичний ефект: «Мені було важливо показати іконографічність всього, що відбувається на війні.

Знаємо історію, коли Богородиця з маленьким Ісусом і Йосифом тікали до Єгипту, ховалися від знищення, переслідування. Це асоціюється з теперішнім часом» [1].

Графічні образи У. Креховець охоплюють і національно-культурні символи-артефакти — калину, вербову гілку, мак, борщ, бандуру та ін. Тональність начерків промовиста: кольори української та російської державної символіки, що здебільшого «схрещені» в палітрі зображуваного. Характерно, що групові образи людей зображені олівцем чи графітом (чорно-сіре на білому тлі), вони схематичні, узагальнені контурні.

Українське суспільство зацікавлене у збереженні пам'яті про воєнні лихоліття. Як це було і під час Другої світової війни [4], нині актуальні замальовки з війни сучасної. Відповідно мистецький і медійний простір жваво реагує на виставки подібних робіт, що виконують функцію суспільної комунікації «фронт — тил». На сьогодні відомі роботи Олександра Ком'яхова на виставці «На згадку про нас»; роботи трьох митців — народного художника України Віктора Ковтуна, військовослужбовця Василя Теличка-Еверта та Володимира Реброва — на виставці під назвою «Ніщо не марно, якщо ми пам'ятаємо Героїв». Більшість же робіт ще чекає на свою презентацію.

Висновки

Начерк — важливий складник культурно-мистецького сьогодення в Україні. Адже роботи такого формату мають високий інформаційний та комеморіальний потенціал, який дорівнює фактографічності фотоілюстрації. Перспективи мистецтвознавчого підходу до збирання та опрацювання такого матеріалу важливі для формування банку національної пам'яті, узагальнення мистецького досвіду воїнів-художників та художників, які фіксують сучасність у тилу, відображаючи емоції, образи, почуття українців, які ведуть наполегливу боротьбу з ворогом. Ті роботи, що вже представлені загалові — це оригінальні твори, які увійдуть у скарбницю історії українського графічного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Війна і сакральність щоденності — в УКУ відкрили виставку Уляни Креховець. https://ucu.edu.ua/news/vijna (останнє звернення: 20.10.24).
2. Креховець У. Війна. Начерки. Сакральність щоденності. https://www.warsketches.in.ua (останнє звернення: 20.10.24).
3. Кулініч Л. Короткочасний рисунок у фаховій підготовці майбутніх вчителів образотворчого мистецтва. *Наукові записки*. Вип. 141 (II). С. 67–70.
4. Майстренко-Вакуленко Ю. В. Фронтовий рисунок українських митців періоду Другої Світової війни. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 40. С. 57–66.
5. Макушина І. В. Начерк як засіб оволодіння мистецтвом рисунка. *Наукові праці. Педагогіка*. Вип. 176. Т. С. 76–80.
6. Нікітін А. Короткочасний рисунок як важлива складова сучасної художньої творчості. *Мистецтвознавство України*. Вип. 20. С. 45–51.
7. Піддубна О. М. Значення начерків у художньо-творчій діяльності майбутніх учителів образотворчого мистецтва з дисциплін «Малюнок» і «Живопис». *Педагогічні науки*. № 2 (84). С. 107–111.
8. Словник української мови: У 20-т. Київ. https://sum20ua.com/?page=1831&searchWord=начерк&wordid=57460

БІРЮК Наталія Сергіївна
Аспірантка ІПСМ НАМ України
https://orcid.org/0000-0003-2655-9809

СПОСОБИ ДЕКОЛОНІЗАЦІЇ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Постколоніалізм — це теорія, що досліджує колоніальність. Деколоніальний поворот / опція — це проблематизування логіки й монополії західної / північноатлантичної системи знання. Постколоніальна теорія не має на меті підрив інституцій, університетів, перевкладання навчальних програм, вироблення іншої системи знання. Якщо ми використаємо поняття вироблені деколоніальним поворотом, тоді саму Глобальну Північ варто картографувати, і в її межах будуть виділятися як перші, так і другі імперії / subaltern empires (Османська, Російська), між якими існує ієрархія. Історія мистецтв постає як дисципліна, канон якої створений першими імперіями Глобальної Півночі.

Одна з ключових проблем історії українського мистецтва — це намагання вписати історію мистецтв України в західний / північноатлантичний наратив, наприклад, підкресленням подібних стильових ознак («українське бароко» та «український модернізм» в архітектурі, «імпресіонізм / модернізм» в мистецтві радянської України). Такі дії потрібно розглядати через пригніченість і залежність від Центру / Глобальної Півночі. Постійне відчуття відсталості стимулюватиме прагнення вирівнятися, подолати статус периферійного й відсталого Іншого.

Стаття 2008 року Пьотра Пьотровського «Про просторовий поворот, або Горизонтальна історія мистецтва» привертає увагу дослідників своєю пропозицією перегляду усталених канонів письма. У такий спосіб, згідно з Пьотровським, мають з'явитися дві історії мистецтв — історія мистецтв Східної та Західної Європи. Такі висновки Пьотровського ставлять ще одне запитання: написання двох історій мистецтв Європи не відміняє і не підважує епістеми Глобальної Півночі — спосіб пізнання, категорії прогресу, влади, ієрархії, що є частиною західного / північноатлантичного модерного проекту і є орієнтирами в мисленні та письмі й для авторів, вихідців з держав, які були частиною СРСР.

Власне, однією зі стратегій (деколоніального) історіописання Джеймса Елкінса є уникнення глобальних тем / зосередження на місцевих контекстах і практиках (Elkins, 2021, p. 131). Джеймс Елкінс вказує, що звернення до «локального» є способом призупинки розмови про «великі проблеми», такі як вплив чи досвід авангарду. Переосмислення «локального» стало однією з головних стратегій звільнення історії мистецтва від універсальних претензій модернізму Глобальної Півночі.

Здається, що ця стратегія стала б цінним методом в дослідженні й переосмисленні історії українського мистецтва. Відмова від пошуку наслідувань в українському мистецтві, а натомість — звернення та ретельний аналіз (місцевого) матеріалу є втіленням, з одного боку методу Елкінса, а з іншого боку Пьотровського, — «вирівнювання» української й західної / північноатлантичної історії мистецтв XX століття на площині спільного горизонту.

Отже, деколонізація історії українського мистецтва передбачатиме, перш за все, «археологію» дисципліни, й спрямування дослідницького погляду на деколоніальну опцію як мисленнєву модель.

Список використаної літератури:

1. Elkins, J. (2021). The End of Diversity. North Atlantic Art History and Its Alternatives in Art Historical Writing. De Gruyter.

БОНДАРЕНКО Тетяна Миколаївна
Начальник навчально-методичного відділу з якості освіти НАОМА, кандидат економічних наук, художник
https://orcid.org/0009-0001-9412-8464

ОСНОВНІ ЗАСАДИ ТА ПРОГНОЗУВАННЯ РОЗВИТКУ РИНКУ МИСТЕЦТВА

Вступ. *В умовах кризової економіки, важливо приділити увагу короткостроковому та середньостроковому прогнозу розвитку окремих направлень та видів будь-якого виробництва для модернізації Освітніх програм у вищих навчальних закладах освіти, з метою передбачення гарантованого працевлаштування випускників у майбутньому.* Ринок мистецтва — один з складних ринків виробництва товарів та послуг, чутливий до будь-яких змін у часі і просторі зі сторони економічних та соціальних чинників, оскільки виробляє товари не першої необхідності. Тому короткостроковий і середньостроковий прогноз є дуже важливою задачею для планування виробництва та послуг на ньому та надання сучасної освіти в вищих навчальних закладах. В науковій практиці проблема прогнозування широко розкрита в чисельних напрацюваннях, зокрема монографіях, статтях, оприлюднена на конференціях, але нажаль мало уваги приділяється прогнозам у мистецтві.

Основний матеріал. В умовах інтенсивного розвитку ринку, зокрема рину товарів та послуг мистецтва, станкового і монументального живопису, скульптури, дизайну та ін., необхідно розробити короткочасну стратегію, модель короткострокового і середньострокового прогнозу розвитку ринку мистецтва. І митці, навчальні заклади, заклади вищої освіти матимеш змогу орієнтуватися та пропонувати сучасні ідеї з мистецтва, завжди бути в тренді сучасного розвитку, уникнути кризи ідей для подальшого розвитку. Модель для початку може бути подана в теоретичній формі та при можливості наповнена інформацією і залучити до виконання фахівців з маркетингу. На першому етапі пропонуємо основні складові, і у подальшій роботі можемо запропонувати прийняти участь у співпрацюванні і доповненні розробки державним структурам та закордонним фахівцям. Пропозиції корисні для виробників, бізнесу, учнівських закладів і закладів вищої освіти, оскільки необхідно передбачити стратегію майбутнього працевлаштування випускників і перспективу розвитку виробництва.

В моделі прогнозування розвитку мистецтва та зокрема окремих складових, пропонується врахувати наступні основні позиції.

1. Ретроспективний аналіз мистецтва і мистецтвознавства по течіям на направленням у часі за останні 50 років. Таке ретроспективне дослідження вимагає глобального вивчення експозицій творів та послуг мистецтва. На сучасному етапі розроблені чисельні праці мистецтвознавців і дозволяють звести накопичений матеріал у відповідну хронологію у часі та просторі. При можливості, доцільно також провести дослідження по закордонним країнам і прослідкувати за світовими тенденціями, оскільки ринок схильний до ущільнення, розширення, поєднання та поглинання товарів та послуг мистецтва. Необхідно обумовити, що з певного періоду(t_0) часу можна зробити детальний аналіз розвитку ринку за допомогою розширення моделі додатковими складовими у часі та просторі за окремими направленнями та видами мистецької діяльності.

2. Методика дослідження. Пропонується використати широко відомий у світовій практиці ретроспективний аналіз, аналіз тенденцій за допомогою графічних методів; кореляційний та регресійний аналіз, авто-кореляційний аналіз.

3. Наповнення прогнозної моделі складовими до та після періоду (t_0).

4. До періоду (t_0) пропонується ввести наступні почасові підагрегати: розвиток течій з певного до певного періоду часу $x_n(t(-n-0))$ по $x_n(t(0+n))$ по історичним відомостям, виставки, продаж, кількість митців, які працювати в даному напрямку, рис. 1.

5. З періоду (t_0) пропонується долучити до дослідження фахівців з маркетингу і сумісно з ними розробити макет, сценарій маркетингового дослідження.

Сценарій маркетингового дослідження може містити наступні складові.

1. ВВП ринку товарів та послуг мистецтва у натуральних показниках, скорегованих на дефлятор, у відсотках до загального ВВП по Україні, загалом по Україні, та по окремих регіонах.

1.1. Дохід від продажу по галереях та виставках товарів мистецтва, від відвідування платних виставок по Україні та окремих регіонах;

1.2. Дохід від мистецьких проектів по Україні та окремих регіонах;

1.3. Кількість мистецьких проектів по Україні;

1.4. Державні витрати на мистецькі проекти;

1.5. Комерційні витрати на мистецькі проекти;

1.6. Дохід від проведення мистецьких конкурсів по Україні та окремих регіонах;

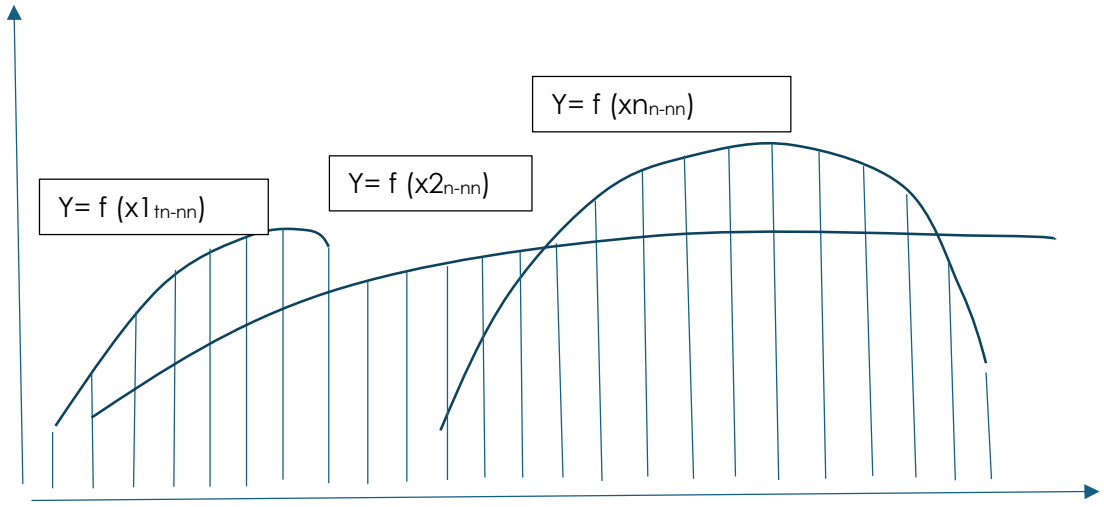


Рис. 1. Умовне зображення інтенсивності розвитку певних течиїв у мистецтві в часі та просторі, де х — дохід від продажу, чисельність відвідування виставок та інші умовні та кількісні параметри.

2. Кількість, чисельність відвідування мистецьких виставок загалом по Україні та окремих регіонах.

3. Кількість публікацій з мистецтвознавства.

4. Кількість цитувань публікацій.

5. Чисельність проведення конференцій з мистецтва та мистецтвознавства.

6. Чисельність галерей по Україні у періоді з (t_0) та окремих регіонах.

7. Позитивні відгуки глядачів по окремим направленням та течіям в мистецтві.

8. Тенденції розвитку течіїв в мистецтві по показниках доходу від продажу, чисельності виставок, та позитивним відгукам глядачів.

Висновки. Запропонований макет для прогнозної моделі є доцільним з наукової точки зору і корисним у модернізації освітнього процесу, із врахуванням соціальної, економічної, мистецької складових та їх взаємодії. У процесі дослідження можемо отримати корисні результати та відомості про ринок мистецтва в цілому у часі і просторі та по окремих його складових, зокрема *виявити циклічність розвитку ринку. Цю тенденцію можливо теж враховувати у довгостроковому прогнозі розвитку мистецтва в українській та світовій практиці. Розвиток креативу, нових ідей, так ідеї на рику з'являються швидше, але швидше реалізуються, прискорюючи товарний та грошовий обіг.* Модернізувати програми у навчальних закладах, зокрема на першому етапі, для короткочасного прогнозу, 3–5 років, зробити екстраполяційних аналіз розвитку окремих видів виробництва на ринку мистецтва, зокрема в скульптурі, живописі, графіці і оформленні книги, мультимедійному малюнку та ін., враховуючи основні, фундаментальні засади видів мистецтва. Так у подальшій роботі доцільно провести модернізацію програм у напрямку «Основні засади та прогнозування станкового і монументального живопису», «Основні засади та прогнозування станкової і монументальної скульптури», «Основні засади та прогнозування розвитку графіки», що є актуальним у сучасному руслі розвитку мистецтва.

Список використаних джерел

1. Амонс С. Е., Красняк О. П. (2020) Маркетингові дослідження ринку і його структурних елементів. Ефективна економіка. (5). 10 с. Вилучено з http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=7926
2. Литвинова О. Н. (2015) Основи економічної теорії. 2-ге вид., розшир. та допов. Тернопіль: ТДМУ: Укрмедкнига.
3. Перебийніс В. І., Трайно В. М. (2015). Маркетингове управління споживачами послуг (с. 52–70). Полтава: ПУЕТ
4. Парсяк В. Н. (2015) Маркетинг: сучасна концепція та технології (с. 25–60) Херсон: ОЛДІ-ПЛЮС

ГАВРИЛОВИЧ Сергій Миколайович
Аспірант НАКККіМ
https://orcid.org/0009-0007-5013-6087

МЕТОД CASE STUDY У КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДОСЛІДЖЕННІ ВИСТАВКОВИХ ПРАКТИК НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ МАРСЕЛЯ ДЗАМИ

Метод case study (тематичне дослідження) — усебічний аналіз питання, яке дослідник вивчає за тематичними напрямами окремо, або їх поєднуючи, серед яких основними є: історичний з хронологічно-компаративним підходом; проблемно-орієнтований із зануренням у конкретну ситуацію; сукупний, котрий передбачає збір інформації та її порівняння; критичний причинно-наслідкового зв'язку; ілюстрації певних подій та їхніх результатів. Для культурологічного дослідження цей метод є цінний тим, що його застосовують для конкретного випадку, а стосовно проблеми виставкових практик він доцільний для висвітлення репрезентованої на експозиції творчості одного автора чи групи митців. Case study є корисним методологічним інструментом для трактування ідейного мислення як митця, так і глядача — інтерпретатора його художньої роботи, який вже обізнаний з творчістю або потрапив на виставку вперше.

Тематичне дослідження широкого використовують у юриспруденції, освітніх програмах, бізнесі, а в гуманітарних науках цей метод аж тепер поступово набуває значення важливого методологічного інструменту, адже «кейс» — це безпосереднє вивчення питання у конкретному випадку. Саме такий метод є доволі результативним стосовно використання його в аналізі експозиційних практик з образотворчого мистецтва. Тому, щоб зануритися в атмосферу світоглядних уявлень художника та репрезентований на експозиції його результат, необхідно цілковито пізнати творчо-біографічний шлях автора і рефлексії щодо подій, які вплинули на самоутвердження цього митця.

Художня виставка передбачає супровідну експлікацію до репрезентованих творів у вигляді етикетажу. Короткі відомості про кожну представлену роботу з переліком її основних параметрів (назва, автор, рік створення, місце створення, техніки, матеріали та габарити) містить лише інформативну статистику, залишаючи глядачеві самостійно осмислити реалізований задум митця. У практиках сучасних експозицій в музеях, галереях також побутують розширені коментарі до тої чи іншої роботи з метою допомогти відвідувачу проникнути у світогляд художника і, ймовірно, знайти відповіді на низку питань, зокрема чому автор зобразив свої рефлексії саме так. Такі анотовані тексти зазвичай дають глядачеві ключ до розуміння творчого шляху митця та його самоідентифікації у світі мистецтва. Тому етикетаж виставки — важлива частина донесення необхідної інформації до відвідувача.

Доволі часто поціновувач мистецтва під час огляду виставки усвідомлює суб'єктивні «відкриття», які спостеріг у творчості навіть вже знаних митців. Утім, шанувальник музею, картинної галереї та інших інституцій культури приходить туди саме за новими враженнями, підтвердженнями усталеного бачення чи, навіть, за провокативним епатажем автора репрезентованого дійства і гостро актуальною тематикою (Гаврилович, 2023).

Виразним прикладом поєднання містичних полотен та розширеного тлумачення до них на етикетажі є виставка канадського митця Марселя Дзами «Привид озера Каное: нова робота», яка проведена канадською художньою колекцією МакМайкла упродовж 27 червня — 27 жовтня 2024 р. у центрі сучасного мистецтва Contemporary Calgary. Марсель Дзама — родом з Вінніпегу, у 1996 р. там сформував спільно з п'ятьма однодумцями творчу групу Royal Art Lodge (Deirdre, 2001). Згодом творчий шлях художників набув індивідуального

розвитку і М. Дзама оселився з 2004 р. у Нью-Йорку, де продовжує дивувати світ химерним живописом, інсталяціями, костюмами, фільмами, у яких представлений діалог між видимим та ірреальним світами.

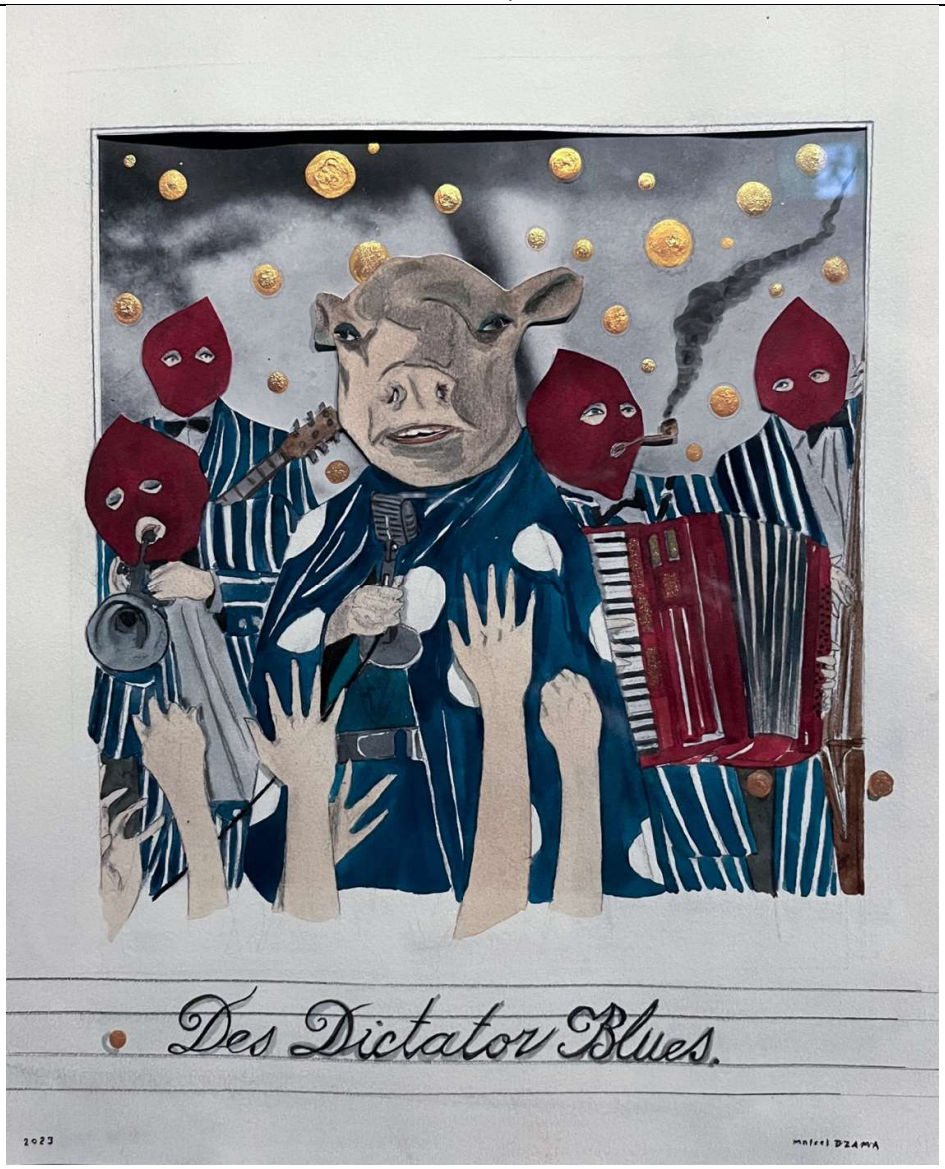
Виставка «Привид озера Каное» у Калгарі знакова кількома аспектами. Насамперед тим, що художник повернувся до тематики дикої природи, яка є прекрасною у своєму різноманітті рослин і тварин та водночас представлена дещо моторошними пейзажами, що помітно у їхній колористиці та площинності на полотнах. Подібні прийоми вочевидь властиві творам А. Руссо, П. Ґоґена, Ф. Кало та інших художників-примітивістів. Безперечно на творчість М. Дзами сильно вплинули художні концепції основоположника канадського живопису Тома Томсона (1877–1917), пейзажі якого відзначаються пастозністю мазків, пастельною палітрою та оспівуванням крайобразів північного Онтаріо. Роботи Т. Томсона стали опорою для виникнення, формування й діяльності канадських пейзажистів Групи семи («Спілка сімох», «Алгонкінська школа», роки функціонування: 1920–1933), котрі черпали натхнення у безпосередньому контакті з природою на пленері (Silcox, 2003). Загадкова смерть Т. Томсона на озері Каное досі переповнена здогадами, утім вона вплинула на творчість Групи семи та, навіть, через століття на творчість М. Дзами. Подібні творчо-біографічні паралелі особистих трагедій пережитого простежуємо у життєписі П. Пікассо, Ф. Кало та багатьох інших митців.

Серед десятків представлених живописних робіт та інсталяцій на виставці «Привид озера Каное» у Калгарі варто виокремити триптих «Перед Вогнем після Потопу» з антиутопічним пейзажем і з неспинними паводками й неминучими лісовими пожежами. Серед багатьох завуальованих символічних повідомлень відчитуємо основне: скорбота за людьми, котрі загинули. Ліва частина триптиха є промовистим закликом зупинити будь-яку воєнну наругу, адже тут М. Дзама розмістив голуба миру як репліку знаменитої графіки П. Пікассо. Текстовий коментар на етикетці до триптиха повідомляє про голуба миру: «образ, на який Дзама часто використовує з посиланнями на поточну війну в Україні, землі деяких з його предків».



Іл. 1. «Привид озера Каное» 2023. Перламутровий акрил, туш, акварель і олівець на папері. Люб'язно надано художником та Девідом Звірнером. Світлина з архіву Центру Культурно-Мистецьких Ініціатив.

Інша робота М. Дзами, яка виконана 2023 р. у змішаній техніці й має назву «Диктаторський Блюз», пов'язана із тривалими життєвими травмами минулого. Образ диктатора, який нав'язує фанатичному суспільству свою ідеологію, митець почерпнув зі світлини Е. Блуменфельда, на якій знаний фотограф зафіксував анфас корову. Проте художник вклав у роботу смисл потвори-мінотавра, котрий, згідно з давньогрецькою мітологією, був кровожерливою істотою. Про такі особисті інтенції М. Дзами також промовисто зазначено у коментарі до картини: «Власна емігрантська сімейна історія митця — втеча від тиранії та злиднів в Україні перед тим, як приїхати до Канади — і його робітничого класу є основою постійного інтересу Дзами до тем гноблення та революції».



Іл. 2. «Диктаторський Блюз» 2023. Перламутровий акрил, туш, акварель і олівець на папері. Люб'язно надано художником та Девідом Звірнером. Світлина з архіву Центру Культурно-Мистецьких Ініціатив.

Висновки. Таким чином, на прикладі персональної виставки М. Дзами «Привид озера Каное: нова робота» для культурологічного і почасти мистецтвознавчого вивчення виставкових практик використано метод case study. Цей «кейс» тематичного дослідження допоміг з'ясувати такі його аспекти: проблемно-орієнтований (зображення на полотнах війни, диктатури, руйнацій та страждань людства); історичний (алюзії на політичні події та особисті трагедії); сукупний (біографічний і творчий життєпис митця та порівняння з творчістю інших художників); критичний причинно-наслідкового зв'язку (пережиті особисто митцем психологічні травми); ілюстрації (переосмислення реалій та результат уяви). Отже, для культурологічного дослідження виставкових практик case study є важливим методологічним інструментом.

Список використаних джерел

1. Гаврилович, С. (2023). Українські творчі бренди у сучасній міжнародній репрезентації образотворчого мистецтва. *IV Всеукраїнська науково-практична*

конференція «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (с. 76–78). НАКККіМ.

2. Deirdre, H. (2001). Drawing power: Marcel Dzama Unassuming doodler's epic angst. *Now Toronto*, 20(25).
3. Silcox, D. (2003). *The Group of Seven and Tom Thomson*. Firefly Books.

ГОНЧАР Олексій Юрійович
Старший викладач КМАМ ім. Р. М. Глієра, доктор філософії
https://orcid.org/0000-0001-5353-0644

ОПЕРНИЙ ТЕАТР З ЕЛЕМЕНТАМИ ІНТЕГРАЦІЇ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ: ДОПОВНЕНА РЕАЛЬНІСТЬ ТА ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ХУДОЖНІ ЗАСОБИ

Сценічне рішення сучасного оперного спектаклю часто включає художньо-візуальний компонент, який підсилює його образне наповнення відповідно до режисерської трактовки сюжету. Така практика частково є спадкоємицею традиції більд-режі (Bildregie) у театрі XIX століття, де власне зображальність виступала організуючим фактором сценічної дії, а натуралізм сценографії створював зоровий ефект, що передавав загальну атмосферу драматичної дії. Хоча попередні епохи також мали певні тенденції до збільшення ролі «зображальності» декорації, але вони залишались досить умовними та лише слугували окресленням місця дії.

На сьогодні в оперному театрі прослідковуються дві основні тенденції у використанні засобів сценографії. По-перше, до надмірної деталізації та предметного наповнення сцени, яка апелює більше до кінематографічної традиції з необхідністю «заповнення» кадру, що отримує додаткову актуальність, враховуючи практику трансляцій та фільмування вистав. По-друге, де наявність у спектаклі предметів та об'єктів вмотивована їх символічним значенням, які часто є тим самим фактором заповнення простору, але вже мають певну художню зображальність. Сюди ж слід віднести й елементи технологій, які дедалі частіше використовуються постановниками.

Демонстрацією нових втілень художньо-візуальних компонентів у оперному спектаклі, які несуть елемент художньої зображальності, може слугувати використання доповненої реальності (англ. — *augmented reality*, AR)[1] в постановці «Парсіфалю» американським медіа-художником Дж. Шейбом на Байройтському фестивалі у 2023 році.

Дж. Шейб використовує образ позачасового простору, який важко ідентифікувати з конкретним місцем, а наявні об'ємні елементи сценографії створюють апеляцію до фільму «Космічна одіссея» С. Кубрика. Використання доповненої реальності відбувається за допомогою обладнання окремих місць спеціальними окулярами. Це дає можливість додавати до сценографії рухливі тривимірні об'єкти, образно пов'язані з сюжетним розвитком. Цей крок частково співпадає з ідеєю Р. Вагнера щодо створення сценічної ілюзії засобами машинерії, парових машин, оптичної перспективи та електричного обладнання, але з метою створення «реальності» міфу, що вже у XX столітті було розглянуто у ряді досліджень[2].

---

[1] Доповнена реальність (англ. augmented reality, AR) — термін, що позначає всі проєкти, спрямовані на доповнення реальності будь-якими віртуальними елементами. Доповнена реальність — складова частина змішаної реальності (англ. mixed reality), в яку також входить «доповнена віртуальність» (коли реальні об'єкти інтегруються у віртуальне середовище).

[2] Зокрема у:

Kittler F. World-Breath: On Wagner's Media Technology // *Opera through Other Eyes*. Stanford: Stanford University Press, 1994. Pp. 215–235.;

Kreuzer G. Curtain, Gong, Steam: Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera. Oakland: University of California Press, 2018. 368 p.

У постановці Дж. Шейба основні моменти використання доповненої реальності співвідносяться з показом не дійсності, а чуттів та переживань персонажів, зокрема аспекту «перероджения» Парсіфалю та сфери тілесного звабления героя з боку Кундрі. Тобто, використання технології у якості художнього засобу переважно покликане не на створення простору вистави, який має досить звичне вираження об'ємно-символічними елементами сценографії, а поглиблення образного змісту відповідно до сюжетного розвитку твору, де автором закладені глибокі філософські ідеї сакрального дійства, де містично-релігійному переживанню надано центральне місце у розгортанні дії.

Як не дивно, використання теми, пов'язаної з більш складним явищем штучного інтелекту (ШІ, англ. — *Artificial Intelligence*), отримало відображення у мистецтві кількома роками раніше. Надання технології штучного інтелекту фактично ролі «над-персонажу» у поставленому 2021 року в Оперній студії Баварської державної опери творі «Сингулярність» (Singularity) чеського композитора нової генерації Мирослава Срнка (Miroslav Srnka), над яким він працював у 2019–2021 роках, стало проголошенням майбутнього стирання меж між людиною та машиною.

Технологія, яка може замінити людину у її природному вигляді, усвідомлюється авторами більше в негативній площині, де все ж вірогідним є катастрофічний варіант. Звичайно, в оформленні цього спектаклю вагому роль було надано також технологічним засобам — відео-елементам та світлу, а звуковий електронний матеріал був не тільки частиною музичного аспекту вистави, але й виходив на рівень, що створював просторовість кібер-світу, де відбувається дія.

Твір М. Срнки вже отримав мистецтвознавчий аналіз у статті вітчизняної дослідниці А. Єфіменко, де розглянуто не тільки сам мистецький продукт, але й наведено теоретичне обґрунтування проблем інтеграції ШІ до соціуму та зроблено висновок про те, що «сучасна опера не могла не відгукнутися на цей новітній міф» [5; 9].

Інша опера, де центральне місце відведене ШІ, була втілена в Земперопері Дрездену (прем'єра 3 вересня 2022 року). Твір має назву «Навздогін за водоспадами» (chasing waterfalls), а його сюжет — це проблема існування та ідентифікації у цифровому віртуальному світі. Він написаний колективом авторів зі студії Phase7Performing.artsBerlin спільно з Дрезденською оперою, гонконгським композитором Ангусом Лі (Angus Lee) та студією Sonic Experiences kling klang klong. ШІ є не лише тлом розгортання дії, але й «співавтором» твору, адже один з епізодів створений ним самостійно та відданий на його виконання.

В результаті, технологія виявилась співавтором твору, отримавши завдання створити оперну арію, де ШІ розмірковував би про себе в рамках доступних йому емоційних характеристик.

Як і в творі М. Срнки, сюжетна лінія це створення цифрових двійників, збої у роботі системи та перехід на існування у цифровому світі. Але тут ШІ показаний більше як сутність, а не технологія. Фінал твору не має розв'язки та залишає відкритим питання щодо того, як довго та чи вдасться залишатись у реальному світі та чи не стане віртуальний світ новою реальністю.

Висновки. З огляду на дедалі більше розповсюдження ШІ у майже всіх сферах життя людини, це явище закономірно отримує відображення й у сучасному мистецтві не лише через констатацію, але й дієву інтеграцію в процеси мистецької діяльності. Звичайно, це одночасно розширює межі реальності та навіть стирає кордони між реальним та віртуальним, де сюжети комбінуються з одночасного розгортання цих сфер «буття», а технологія доповненої реальності на сьогодні, опиняється однією із складових вищого порядку, хоча все ще існує як засіб втілення певних ідей.

Інтеграція цифрових технологій у мистецькі продукти потребує подальшого дослідження, визначення мистецької вартісності, питань авторства та інших супутніх компонентів.

Використані джерела:

1. Chasing waterfalls. Oper. URL: https://www.semperoper.de/spielplan/stuecke/stid/chasing-waterfalls/62127.html
2. Kittler, F. (1994).World-Breath: On Wagner's Media Technology. Opera through Other Eyes. Stanford: Stanford University Press, 215–235.
3. Kreuzer, G. (2018). Curtain, Gong, Steam: Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera. Oakland: University of California Press.
4. Srnka Miroslav. Singularity. A space opera for young voices. URL: https://www.srnka.cz/works/singularity
5. Yefimenko, A. (2022). First opera about Artificial Intelligence: Miroslav Srnka "Singularity". Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, (135), 70–DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271004

ГОНЧАРОВ Михайло Олегович
Старший викладач Київського столичного університету ім. Б. Грінченка, доктор мистецтва
https://orcid.org/0009-0000-8955-1359

АЛЬБЕРТО ХІНАСТЕРА — СОНАТА ДЛЯ ГІТАРИ (ОР. 47): СИНТЕЗ ФОЛЬКЛОРНИХ ТРАДИЦІЙ ТА СУЧАСНИХ ТЕХНІК КОМПОЗИЦІЇ

Активний інтерес до гітари серед професійних композиторів, які належать до академічної музичної традиції формує нові індивідуальні авторські стилі. Широка палітра виконавських прийомів гри на гітарі, її універсальність та нові підходи до інтерпретації цього інструменту сприяли її поширенню у академічній музичній традиції.

Вивчення гітарних опусів сучасних композиторів доцільно наштовхує використовувати феноменологічний підхід, на що вказує Т. Іванніков: «Феноменологія композиторської творчості в гітарному мистецтві передбачає вивчення знакових творів композиторів та соціокультурного контексту їх творчості (хронологічний відрізок, взаємозв'язок із національними традиціями та сучасними культурними течіями, регіональний або глобальний ступінь впливу на розвиток гітарного мистецтва)» [1, с. 35].

Альберто Хінастера (1916–1983) — аргентинський композитор XX століття, який вніс вагомий внесок у спадщину сучасного гітарного мистецтва. Хінастера відомий своїми творами, що поєднують елементи аргентинської фольклорної музики та сучасної академічної техніки композиції.

Соната для гітари (op. 47) Альберто Хінастери, є одним із значних доробків композитора XX ст., створеною у 1976 році, яка суттєво збагатила репертуар класичної гітари. Твір демонструє майстерність композитора в інтеграції фольклорних мотивів із сучасними музичними засобами.

Три загальні категорії фольклорних елементів присутні в сонаті для гітари. Характеристика народної гітарної традиції кріолло (criollo) відіграють важливу роль у побудові сонати. Елементи andino cantos de caja, багуала (baguala) та відала (vidala), використовуються у розробці сонати, які відображають тематичний матеріал. Нарешті, маламбо (malambo) та інші народні танці criollo використовуються для створення ритмів енергійного завершального руху сонати. [2, с.10]. Хінастера особисто перерахував незмінні характеристики у всіх своїх творах: піднесення ліризму, використання сильних ритмів, взятих із аргентинських народних танців та певна атмосфера експресіонізму, яка прагне викликати захоплення. [5].

Типовими є й гармонічні елементи вже зрілих творів Хінастери, які були використані в сонаті для гітари. Його звернення до нео-експресіонізму характеризується дуже вільною та виразною атональністю. Широко використовується квартова гармонія, якою можливо, композитор був натхненний строєм гітари. Хінастера також включає елементи додекафонії, уникає суворої серійної техніки. Зазвичай в сонаті використовуються дванадцятитонова техніка, створюються короткі мелодичні ідіоми або короткі гармонічні блоки. Як і в багатьох попередніх творах, Хінастера бере за основу елементи аргентинської народної музики та створює власний «уявний фольклор». Результатом є узгоджена та цілісна композиція, що втілює чітке відчуття оригінального фольклорного матеріалу, але з гармонічною та ритмічною винахідливістю XX ст. Цей стилістичний синтез є ознакою зрілості Хінастери. [4, с. 58].

За походженням аргентинську народну музику можна розділити на три групи: andino, criollo та європейську. Музика андіно походить від корінних народів північно-західного гірського регіону Аргентини, які пережили до-колумбійські цивілізації. «Кріолло» — термін, який стосується етнічності людей культурні традиції яких народжені в «новому світі», але мають

європейське походження. Кріолло музика — це народна музика сільського населення пампасів, центральних пасовищ Аргентини. [3, с. 56]. Та третій тип народної музики, яка перебуває під прямим впливом Європейської культури. Фольклорні елементи, використані Хінастерою в сонаті для гітари, взяті з andino та criollo музики.

Висновки

Отже, Соната для гітари Альберто Хінастери визнана однією з найважливіших композицій в репертуарі цього інструменту. Дивовижна здатність Хінастери спиратися на народну музику рідного краю створює новаторську та самобутню музику.

Список використаних джерел

1. Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості: монографія. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зовейко Д. Г., 392 с.
2. Basinski M., Alberto Ginastera's use of Argentine folk elements in the Sonata for Guitar, op.47 (The University of Arizona, 1994) 59.
3. Vega, Los instrumentos aborigenes y criollos de la Argentina, vol. 1 (Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946) 163;
4. Aretz, El folklore musical argentino, 56–58.
5. Suárez Urtubey 70, interview with Ginastera.

ДЕМУРА Алла Анатоліївна
Аспірантка КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого
https://orcid.org/0000-0002-5409-0836

РЕКОНСТРУКЦІЯ КОЛЕКТИВНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ. ПРО АПОРІЇ «УРОКІВ» ТРАВМИ В ЕКРАННИХ ТЕКСТАХ

Переживання травми в соціокультурному вимірі можна назвати своєрідним процесом «розтину» колективного болю, коли не тільки виявляється травматичний досвід, а й уточнюється статус жертви, визначається ступінь відповідальності, та розподіляються не лише матеріальні, але й символічні «трофеї» колективної пам'яті. Перегляд спільної ідентичності потребує ретельного переосмислення історії, адже пам'ять є не лише нестабільною, як емоції натовпу, але й вкорінена в теперішніх уявленнях про себе, що, зокрема, відображається і на екрані.

Ідентичності постійно народжуються й захищаються не лише в діалозі з сучасністю та майбутнім, але й через безперервну «реставрацію» минулого, що визначає шлях колективу до свого нового «я». Індивідуальна травма може передаватися іншим членам спільної етнічної, расової або гендерної групи, які не зазнали безпосередньо самої події, проте для того, щоб травми проявилися на рівні колективу, соціальні кризи мають перерости в кризи культурні. Так «уроки» травми трансформуються в об'єктивні форми — кінокадри, архівні стрічки та образи, що застигли на екрані, наче пам'ятники часу.

Численні кінематографічні та телевізійні твори відіграли значну роль у дослідженні глибинних і тривалих наслідків соціальних катастроф, актуалізуючи їх на рівні суспільної свідомості. У цій рекурсивній перспективі можна сміливо говорити про паралелі між терапією та кінорозповіддю. В обох випадках мова відкриває раніше невідомі теми та водночас формує нові способи говорити про них. Це можна розглядати або як розкриття прихованого факту, або ж — у менш «викривальному» сенсі — як конструювання реальності, що набуває особливої значущості у момент її створення. Пригадування травми за допомогою мови й опис її тривалих наслідків має сприяти зникненню симптомів. Однак саме тут ми досягаємо меж аналогії між терапією та кінематографічним висловленням. Хоча кінотекст може мати корисну, а іноді навіть лікувальну функцію для автора, він навряд чи здатний розв'язати колективну чи індивідуальну травму. Більше того, відносини між мовленням через кінематографічний твір і гетерогенною, анонімною аудиторією суттєво відрізняються від стосунків лікаря і пацієнта. Кінематограф не слід плутати з терапією. Як тільки кінематографу призначають певну функцію, він втрачає свою автономію і, таким чином, свою основоположну інноваційну силу.

Разом з тим, використання мови ініціює процес, який можна назвати *комуналізацією травми* — терміном і концепцією, вперше описаними в книзі американського психіатра Джонатана Шея «Ахіллес у В'єтнамі» (1995), де автор припускає, що трагедія в античній Греції слугувала засобом адаптації громадян до мирного життя після повернення з війни, а театр сприяв зціленню воїнів від травми через колективне обговорення їхнього досвіду з ширшою спільнотою.

Публічний дискурс і сьогодні стає медіумом цього процесу. Оскільки кінотекст розгортає власну, справжню форму мовлення в межах цього дискурсу, він бере участь у колективній роботі з вираження травми через *комуналізацію* травматичного досвіду.

Колективи, будь то політичні активісти, групи постраждалих або етнічні, регіональні чи національні спільноти, об'єднуються навколо повторного переживання своєї травматичної

спадщини. Наративи гендерного, сексуального чи расового насильства мають безперечні підстави звертатися до ідей травми для пояснення свого досвіду, проте в сучасному дискурсі травматична ідентичність також часто розглядається як основа колективної пам'яті багатьох національних спільнот.

Терапевти обговорюють проблему розвитку «вторинної травматизації» внаслідок вислуховування важких матеріалів від пацієнтів. Ен Каплан (авторка терміну *«кіно травми в майбутньому часі»* для окремої групи фільмів, піджанру наукової фантастики, що зосереджується на людських і природних причинах повного соціального краху) використовує цю ідею для вказівки на більш масштабну проблему «трансляції» травми (через медіа та інші канали) між різними спільнотами. Передаваність травматичного досвіду стає центральним етичним питанням у контексті репрезентації та реакції на травматичні наративи й образи. Чи можна — і чи слід — обмежувати право говорити про травму лише її безпосередніми жертвами? Хто може претендувати на «вторинний» статус, не ризикуючи привласненням? Американський філософ Домінік ЛаКапра, усвідомлюючи здатність травми «стирати межі між власним і чужим, розмивати всі відмінності», наголошує на різниці між ідентифікацією, що призводить до небезпечної плутанини, і емпатією, яка зберігає необхідну дистанцію. Повторні звернення до цього розмежування свідчать про постійний ризик його порушення. Д. ЛаКапра також визначив дві основні реакції на травму: конструктивне опрацювання та нав'язливе «переживання» травматичної події заново. До цих форм можна додати й третій варіант — художнє осмислення травматичного досвіду та катастроф.

Один з фройдівських парадоксів пов'язаний із дивною темпоральністю травматичної пам'яті: подія може бути зрозуміла як травматична лише постфактум — через симптоми, спогади та відтерміновані спроби осягнення, які провокують ці ознаки порушення. «Особлива темпоральна структура, запізненість травми» є однією з апорій: «оскільки травматична подія не переживається у момент її настання, вона стає повністю очевидною лише у зв'язку з іншим місцем та іншим часом». Для американської культурологині Кеті Карут травма є кризою репрезентації, історії, істини та наративного часу. Знову і знову стверджується, що психоаналіз та література (як і екранні тексти) є привілейованими формами висловлювання, які здатні звертатися до цих складних парадоксів травми.

У посттравматичній естетиці, згідно з французьким філософом Жаном-Франсуа Ліотаром, парадоксальною формою вираження надмірного досвіду стає успішний мистецький твір. Ж.-Ф. Ліотар відводив авангардному мистецтву привілейовану роль у розкритті цього парадоксу: «Мистецтво здатне свідчити не про піднесене, а про апорію мистецтва та його біль. Воно не говорить про те, що неможливо сказати, але говорить про свою нездатність сказати це».

Список використаних джерел:

1. Caruth, Cathy (1991). Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History. Literature and Ethical Questions. No. 79. Yale University Press. pp. 181–192.
2. LaCarpa, Dominick (2001). Writing History, Writing Trauma. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 226 p.
3. Luckhurst, Roger (2008). The Trauma Question. London and New York: Routledge. 256 p.
4. Shay, Jonathan (1995). Achilles in Vietnam: Combat trauma and the undoing of character. New York: Simon & Schuster. 246 p.

ДОРОЖИНСЬКИЙ Володимир Борисович
Аспірант творчої аспірантури НМАУ ім. П. І. Чайковського
vdor107@gmail.com
https://orcid.org/0009-0009-9695-8267

СТАНОВЛЕННЯ ДРАМАТИЧНОГО НАЧАЛА У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ІВАНА КАРАБИЦЯ

Яскрава творча особистість Івана Федоровича Карабиця почала привертати увагу іще на початку його професійного шляху. Знаменна підтримка юнака під час навчання викладачем — геніальним Майстром української музики ХХ століття Борисом Лятошинським. Листування зі студентом, якого забрали на службу до лав збройних сил Радянського Союзу, піклування про талановитого хлопця, турботи про повернення його до повноцінних занять з композиції та полегшення строкової служби[1] свідчать про визнання особливого дарування композитора.

Показовим є відгук про талановитого юнака видатного і впливового на той час українського композитора, педагога, який довгий час працював директором Київської державної консерваторії — А. Я. Штогаренка: «Обдарований композитор Іван Карабиць має вельми цікавий мистецький почерк. Він дуже працьовитий і вдумливий, а це також важливі риси таланту. <…> Ми покладаємо на нього великі надії» [3, с. 5]. Очевидно, що особливі здібності студента привернули увагу авторитетних маестро завдяки неординарному музичному мисленню, оригінальним задумам вже у перших творах, бажанню постійно удосконалюватися, йти вперед в освоєнні технічної майстерності, опрацюванні особистісної стилістики та виробленні власного стилю.

Жанрова палітра композицій, створених Іваном Федоровичем під час навчання в консерваторії — широка і різноманітна: твори для оркестру з солістами і без (Симфоніета, 1967, Концертино, 1967, Концерт для фортепіано з оркестром, 1968, «Vivere memento» поема для баритону і оркестру на слова І. Франка, 1970), камерно-інструментальна музика (Соната, варіації, сонатина, п'єси для фортепіано, Соната для віолончелі і фортепіано, присвячена Б. М. Лятошинському, 1968, Квінтет, 1965, Концертино для кларнету і фортепіано тощо), пісні та вокальні цикли («Пастелі» на слова П. Тичини, 1970), музика до кінофільмів.

Соната для віолончелі і фортепіано № 1 — була останнім твором, написаним під керівництвом Бориса Миколайовича. Тому символічною стала присвята композиції Великому Учителю. Інтерпретаторська доля твору щаслива великою мірою завдяки першому виконанню її віолончельної партії професором НМАУ ім. П І. Чайковського Вадимом Червовим. У його редакції Соната стала репертуарною композицією для українських музикантів.

Драматичне начало знаходиться серед основних чинників організації музичного часопростору. Вбираючи у себе основні характерні риси драми (у перекладі з грецької — «дія», діяння, дійство), воно стає найбільш ефективним стимулом динамізації розвитку композиції, експонування яскравих і сильних образів, характерів, створення активного ситуативно-подієвого ряду, стимулювання комунікативної функції мистецтва зі створенням експресивних, імпульсивних, катарсичних станів з боку слухача (глядача).

У музичному мистецтві утілення драматичного начала найбільш природньо розгортається у театрально-сценічних жанрах: операх, оперетах, балетах, драмах з музикою,

[1] Відома історія про переведення Івана Федоровича, завдяки піклуванням Бориса Миколайовича, зі строкової служби на посаду диригента військового оркестру у Києві, що давало можливість йому поновити заняття з композиції [4, с. 78–79]

музиці до спектаклів, водевілях, музичних драмах… В інструментальній музиці найбільший вплив на процеси формотворення та розгортання концепції драматизм проявив у жанрах сонатно-симфонічного циклу (соната, квартет, симфонія) і безпосередньо вплинув на становлення сонатної форми і принципів сонатності. Оскільки формування сонатно-симфонічних жанрів відбувалося в епоху класицизму (творчість Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена), класичним стало розуміння драматичного начала, яке походить від античної теорії драми. Засадничою працею для осягнення принципів розбудови драми і її різновиду — трагедії — стала «Поетика» Арістотеля. Вчений і філософ розглядав трагедію як «наслідування важливої і завершеної дії, що має певний обсяг, реалізується через дію, а не через розповідь і викликає співчуття і жах очищення (катарсис)» [2]. Сонатна форма увібрала у себе ряд особливостей так званої «закритої» або арістотелівської драми. Для неї характерне:

– становлення від зав'язки через розвиток-взаємодію дійових осіб з найнапруженішим емоційним спалахом у кульмінації до розв'язки;

– вибудовування послідовних логічних, причинно-наслідкових зв'язків під час розгортання дії;

– подієвість, характеристика персонажів і образів через їх вчинки;

– обмежений часо-простір, закінченість драми [2];

– розподіл драми на відносно закінчені сегменти — акти, дії, сцени.

У межах класичної сонатної форми принципи аристотелівської драми проявлялися у:

– створенні закінченої композиції — твору, обмеженого часом виконання;

– розподіл на етапи розгортання: початковий (експозиція), серединний (розробка), завершальний (реприза) — асаф'євська тріада i:m:t;

– виокремлення розділів з формуванням музичних образів, основу яких складав тематизм, ладо-тональний і гармонічний компоненти: вступ та його теми, головна, сполучна, побічна, заключна партії в експозиції, репризі, підсумкові образно-тематичні ремінісценції у коді;

– інтенсивності розвитку, заснованого на різнобічній взаємодії тем-образів експозиції;

– утворення причинно-наслідкових ланцюгів завдяки тонально-гармонічній логіці розгортання;

Розвиток драматичного начала в інструментальній музиці відбувався з перетвореннями сонатно-симфонічних принципів та сонатності протягом XVIII–XXI століть у найрізноманітніших жанрах: симфоніях і симфонічних поемах, симфоніетах і концертах, сонатах і сонатинах, дивертисментах і квартетах.

У другій половині XX століття в українській музиці відбувається значне переосмислення драматичного начала у межах сонатних композицій. Евристична діяльність у напрямку індивідуалізації та творчого підходу до принципів формотворення призводить до розширеного розуміння сонатності в інструментальних композиціях Б. М. Лятошинського та учнів його класу (В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Сильвестрова, С. Крутікова, І. Карабиця, Є. Станковича, Л. Дичко, В. Губи, В. Загорцева), молодих М. Скорика, В. Бібіка, Ю. Іщенка, інших композиторів цих років.

У творах українських мистців 1960 х років відкриваються нові можливості прояву драматизму завдяки емансипації ряду чинників музичної мови, які починають займати основні позиції поряд з жанровою характерністю, тематизмом, ладо-тональною організацією, гармонічним розвитком, а іноді і відтісняють їх на периферію значимості для реалізації композиційного задуму і драматизму як основної рушійної сили сонатності. Серед них:

– акцент на колористичних характеристиках вертикалі;

– лінеарність розбудови фактури, перевага поліфонічних, поліритмічних, поліпластових прийомів;

– застосування нових технік письма (додекафонії, сонорики, сонористики, алеаторики, пуантилізму), полістилістики;

– надання драматичних функцій тембру інструмента, виконавцю, слухачу, реквізиту (уведення елементів інструментального театру);

– індивідуалізація часових параметрів через активізацію метро-ритмічної організації музичного матеріалу;

– посилення ролі артикуляції, темпових, агогічних засобів;

– трактування виконавця як співавтора у процесі інтерпретації твору.

У музичних артефактах, розмірковуваннях композиторів змінюється відчуття та розуміння сонатної форми і сонатності, переосмислюється трактування драматичного начала порівняно з класичними інваріантами. Воно розглядається у руслі концепції «правдивої, щирої музики». Тобто основним критерієм створення справжньої музики стає істинність внутрішніх відчуттів композитора, реалізація його особистісного стану, натхненності, пов'язаність з внутрішнім життям. Музична концепція і прояв у ній драматизму стають свічадом напруженого духовного пошуку, зосередженням зусилля і дії, вираженим через форму композиції. У категоріях перебування в ареалі чистої музики, на думку В. Сильвестрова, «<…> музика сама може бути філософією, як, наприклад, сонатна форма, філософія на рівні структури, гегеліанство або кантіанство як відображення структури світу» [5, с. 90].

Соната для віолончелі і фортепіано № 1 Івана Карабиця стоїть на шляху такого перетвореного розуміння драматичного начала. У задумі сонати воно допомагає розкрити різні грані трагічного та способи його подолання. У конфліктному зіткненні показані непримиренні категорії — образи життя і смерті, серед яких опиняється ліричний герой. Присвячення твору Дорогому Б. М. Лятошинському викликає в уяві асоціації з конкретними людьми-особистостями, що надає концепції автобіографічних підтекстів.

У Сонаті синтезовано риси циклічності (трьохчастинний класичний цикл з образним, темповим, звукоорганізуючим, фактурним контрастом між частинами) і одночастинності (у третій частині відбувається якісне перетворення тематизму першої, тому можливе її трактування як динамізованої репризи одночастинної форми з контрастною серединою — друга частина циклу). У задумі Сонати для віолончелі і фортепіано № 1 І. Карабиця є спільні риси з трагічною концепцією шопенівської сонати № 2 *сі-бемоль* мінор. Але розв'язка у творі сучасного українського композитора зовсім інша. Загальний сенс драматичної композиції — в ідеї перемоги життєдайного позачасового духовного єднання над загрозливим «ніщо» вічності. Висновок сонати гуманістичний, натхненний вірою у гармонійну доцільність існування, вічне життя ідейно-духовного світу, створеного креативною особистістю. Іван Федорович пам'ятає про життя. *Vivere memento!*

Список використаної літератури

1. Від реакторів. Карабиць І. Сонати для віолончелі і фортепіано № 1, Київ : Музична Україна, С. 35–38.
2. Драма, словник літературних термінів, https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/drama/
3. Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ : Музична Україна, 49 с.
4. Карабиць І. Спогади про заняття з Борисом Миколайовичем Лятошинським // Музика. № 3. С. 78–79.

5. Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе… // Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / [Автор статей, составитель, собеседник М. Нестьева]. Киев, 265 с.

ДОРОШЕНКО Тетяна Сергіївна
Провідний фахівець з управління проєктами, магістр культурології
https://orcid.org/0009-0003-4388-0175

КОНЦЕПТ ТІЛЕСНОСТІ В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНУ

Умовні поділи на епохи культурних західноєвропейських періодів (Античність, Середньовіччя, Ренесанс) позначалися «постфактум». Тобто, давні греки не знали, що вони давні; люди Середніх віків не знали, що вони живуть на «перетині» чи «посередині»; митці епохи Відродження хоч і зверталися до епохи Античності, однак паралельно з відродженням вони вносили щось своє.

У кожного народу/нації/етносу, який жив в умовному розподілі часу та простору як культурні епохи були свої світоглядні позиції. У домодерні: 1) у Античності був світогляд — «боги, космос (природа) та антропоцентризм»; 2) у Середньовіччі — «віра (християнська релігія), теоцентризм та куртуазність». В епоху Модерну панували наступні засади — «людина, гуманізм, прогрес», де Розум — став культом, тобто домінував Раціоналізм. В Європі після Французької революції в 1789 році склалися — три ідеали: «життя, свобода, щастя». Однак, в на початку XX століття це все почало руйнуватися та призводити до руйнування всіх модерних парадигм. Епоха Постмодерну (як реакція на епоху Модерну, яка пропагувала всюди прогрес, і відповідно ми знаємо про дві світові війни), склалася з наступних парадигм: Ідеологія — це зло, бо це привезло до війн; Розум — недосконалий (Мішель Фуко); Щастя вже виглядає порожнім (Жан Бодріяр); Ірраціоналізм; Хаос: мистецькі твори мають дивну структуру або не мають взагалі (Ролан Барт).

Однак, Епоха Постмодерну XX століття пророкує «кінець» всього у XX сторіччя, це досліджували у своїх працях: Освальд Тойнбі «Занепад Європи» (1922 рік); Артур Данто «Кінець мистецтва» (1964 рік); Ролан Барт «Смерть автора» (1967 рік); Френсіс Фукуяма «Кінець історії та остання людина» (1992 рік).

Тілесність в епоху Постмодерну набуває інших рис. У 1960–1970-х роках в західній культурі еротизм перестав бути елементом особистого життя і через рекламу у масовій та поп-культурі він стає агресивним та нав'язливим. Це ми бачимо на глянцевих журналах в Америці та Європі, де обов'язково мала бути жінка з червоною помадою, гарною зачіскою, високими підборами (роботи засновників поп-арту — Енді Воргола та Роя Ліхтенштейна).

Людське тіло у XX столітті (та продовжуючи в XXI столітті) стає простором для культурної гри та експериментів, відкритим для постійних змін і трансформацій. Кожен з постмодерністів розглядає тіло ось так: гетеросексуальне/гомосексуальне, еротичне, спортивне, божевільне, жіноче/чоловіче, футуристичне, молоде/старе, хворе/здорове, живе/мертве тощо. Тілесність у епоху Постмодерну — це не просто біологічний феномен, а соціальний та філософсько-культурний конструкт, яким можна маніпулювати за допомогою спеціальних інструментів. Визначним прикладом цих слів — є хепенінг (перформанс із залученням аудиторії) «Ритм 0» від сербської художниці Марини Абрамович. У 1974 році в студії Morra в Неаполі оголена мисткиня стала посеред галереї перед учасниками, які не пов'язані між собою. Там висіла табличка з написом: «72 об'єкти на столі можуть використовувати щодо мене як завгодно. Упродовж цього часу я беру на себе повну відповідальність» [1, с. 77]. У приміщенні стояв стіл із різними предметами, серед них були — гребінець, помада, парфуми, квіти, ножиці, леза для гоління, голки. Найнебезпечнішим предметом був пістолет із одним патроном. Коли учасникам хепенінгу дозволили робити все, що завгодно —

то дехто хотів застрелити художницю, а дехто став проти цих дій. Таким чином, аудиторія почала між собою конфліктувати. На прикладі цього перфомансу ми бачимо, що художниця вийшла за межі «біологічного тіла» і перейшла в площину тілесності (контекст мистецтва й виховання) та розуміння меж в учасників.

Таким чином у висновку, концепт тілесності у ХХ столітті — це про розмиття меж тіла, але паралельно з тим, це про межі цього ж тіла. Трансформації сприйняття тілесності в епоху Постмодерну піднімають нові питання щодо свободи та відповідальності, важливості та етичності, які продовжують досліджувати в сучасній культурології.

Література:

1. Абрамович М. Пройти крізь стіни. Пер. з англ. О. Михеда. Київ: ArtHuss, 440 с.
2. Скиба Ю. Ю., Луньо П. Є. Марина Абрамович: зв'язок митця та глядача Львівський національний університет імені Івана Франка, 96–99 с.
3. Починок І., Григорків-Коротчук І. Феномен тілесності в контексті філософського дискурсу, Київ, 2024 http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/20136/1/7.pdf
4. Мельник Т. Тілесність як чинник жіночої образності в культурі України періоду незалежності, Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ, Київ, 96–101 с. https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260431

ЗІНЧЕНКО-ГОЦУЛЯК Вероніка Михайлівна
Викладачка кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін КМАМ ім. Р. М. Глієра, доктор філософії
veroniquemusik@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-8607-3582

КОМПОЗИТОР VS САУНД-АРТИСТ У ПРОСТОРІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ

У сучасній музикознавчій літературі і науковому обігу можна часто зустріти дефініції «композитор» і «саунд-артист». Показово, що один і той самий митець, може ідентифікуватися і як композитор і як саунд-артист у залежності контексту аналізу його творчого доробку. Подібні випадки спостерігаються і у полі сучасного українського балету.

Традиційно творцем музичної складової балету вважається композитор. Щоб зрозуміти роль композитора, перш за все важливо визначити ким є сучасний композитор. І якщо з сучасним все більш-менш зрозуміло, адже це фіксує часовий вимір у напрямку теперішнього часу і у більшості випадків стосується творчості живих митців, то дефініція «композитор» потребує певного наукового осмислення. У більшості випадків слово «композитор» вживається по відношенню до тих митців, які мають відповідну композиторську освіту і переважно працюють у світі академічного мистецтва. Тим не менш, протягом останніх років, навіть у сфері академічного мистецтва, можна спостерігати представників виконавських музичних профілів, які активно створюють музику і позиціонують себе саме як творців-композиторів. Саме тому питання критеріїв, за якими можна конкретного митця назвати — композитор.

У світі українського балетного мистецтва протягом останніх кількох роки, музику балетів почали активно створювати саунд-артисти — митці, які переважно працюють зі звуком та інноваційними цифровими технологіями. Вони створюють унікальний звуковий ландшафт балетної вистави при цьому часто не маючи жодної композиторської освіти. Симптоматично, що саме під час роботи на звуковою партитурою, більшість саунд-артистів починають у контексті балету ідентифікувати себе саме як композитори.

Аналіз робіт саунд-артистів Heinali (Олег Шпудейко), John Hope (Іван Гаркуша), Sheetel (Антон Шитель), композиторів, які виступають і як композитори, і як саунд-артисти, зокрема Яна Шлябанська, інструменталістів, які почали ідентифікувати себе як композитор, почасти Віктор Рекало — у сфері сучасного українського балетного мистецтва дозволяє заглибитися в осмислення та ідентифікування (не)нових ролей творців музичної складової балету.

ЗОСІМ Ольга Леонідівна
Професор кафедри музичного мистецтва НАКККіМ, доктор мистецтвознавства, професор.
https://orcid.org/0000-0001-7546-094X

МАСОВА МУЗИКА ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Масове мистецтво, в тому числі масова музика, часто стає предметом наукових дискусій. Якщо у XX столітті переважало негативне ставлення до нього (роботи Т. Адорно, В. Беньяміна, Г. Маркузе, Ф. Ніцше, Х. Ортеги-і-Гассета та ін.) як такого, що характеризується стереотипністю й шаблонністю і є несумісним із цінностями елітарної культури, то у XXI столітті воно розглядається вже без негативних конотацій, як невід'ємна частина культурно-мистецького простору. В сучасній філософсько-соціологічній думці відбулася реабілітація масової культури та визнана її цінність для суспільства (праці Д. Белла, Г. Дж. Ганса, Ч. Мукерджі і М. Шадсона, Е. Тоффлера та ін.). У постіндустріальну добу було усвідомлено, що масове мистецтво — не свідоцтво культурної деградації та морального розпаду соціуму, воно є відбитком актуального стану розвитку культури XXI століття з її відмовою від ієрархічного ціннісного рангування. Масове мистецтво третього тисячоліття є мистецтвом демократичним, відкритим і доступним широким верствам населення, воно спрямоване на задоволення культурних запитів суспільства, а, отже, є значимою складовою сучасного культурного ландшафту.

В українському науковому дискурсі масову музику сьогодні розглядають у контексті музичного естрадознавства (роботи О. Бойка, А. Бурлаки, О. Мозгова, С. Лазарєва та ін.). Під масовим музичним мистецтвом дослідники розуміють передусім музичний контент, пов'язаний з естрадою або шоу-бізнесом, який призначено для широкої аудиторії, а його провідними соціокультурними функціями є розважальна, гедоністична, рекреативна, соціалізуюча, адаптивна. Однак таке розуміння масової музики аж ніяк не є єдино можливим, адже сто років тому цим терміном позначали зовсім інший музичний шар, а саме ідеологічно навантажене мистецтво, що пропагувалося і насаджувалося радянською владою під гаслами революційних преображень суспільства. Окрім СРСР, аналогічні напрями масової музики у першій половині XX століття розвивалися в інших тоталітарних державах. Музичним символом радянського мистецтва стала масова пісня 1920–1930-х років. У цей період ідеологічно навантажена масова музика, влучно визначена О. Корчовою як «ліве мистецтво» [1, с. 69], набула найвищої пріоритетності. Так, журнал «Музика», заснований 1923 року, у 1928–1930 роках виходив під назвою «Музика — масам», у 1931 — «Музика мас», і лише у повоєнну добу повернувся до оригінальної назви. Масова музика «лівого» спрямування, зокрема твори революційної тематики, широко представлена на сторінках цього музичного часопису.

Отже, під масовою музикою в СРСР розуміли зовсім інший шар музичного мистецтва, ніж у демократичних країнах. Її основна соціокультурна функція є ідеологічною, а не розважальною, гедоністичною або рекреаційною, адже воно призначалося для єднання мас на основі революційних ідей та «лівих» ідеологем. Такого типу музика культивувалася у Радянському Союзі: композитори заохочувалися для її створення, а музиканти-виконавці — для поширення та просування. Водночас у цей період у СРСР розвивалася й розважальна музика, однак вона не ідентифікувалася як масова і не розглядалися в контексті масового мистецтва у тому значенні, яке нині є усталеним у світовій й українській науці.

Втім, між ідеологізованою та розважальною масовою музикою не було непрохідної межі, адже вони мали спільні риси — вплив на найширшу аудиторію. Так, Т. Самая серед витоків українського естрадного музичного мистецтва називає вуличну мітингову пісню, кафешантанну естраду, сатиричні театрально-музичні вистави «синьоблузників» та джаз [2, с. 67]. Як бачимо, серед названих нею напрямів два відносяться до «лівого» масового мистецтва, два — до розважального. Злиття та перехід ідеологічної масової музики у рекреаційно-розважальну, але з частковим збереженням ідеологічно-виховної функції припадає на повоєнні роки, коли ліричний струмінь поступово витискує вже неактуальну революційну масову пісню (1950–1960-ті роки), а з часом пісенний жанр набуває рис комерціалізації (1980-ті роки), тим самим наближаючись до масової культури у її класичному розумінні. Однак аж до розпаду СРСР класична естрада мала два відгалуження — офіційно-ідеологічний та розважальний, що знайшло відбиток на концертах з нагоди державних свят, де естрадні пісенні твори першого типу звучали на початку концерту, другого — його завершували. Трансформація масової музики від ідеологічної до розважальної характерна саме для тоталітарних країн, оскільки у демократичних суспільствах «ліва» масова музика хоча й представлена, однак не набула значного поширення, оскільки не підтримувалася на державному рівні, а, отже, масове музичне мистецтво розвивалося відповідно до її природних засад.

Враховуючи подвійне значення терміну «масова музика», в українському естрадознавстві він не набув значного поширення, а науковці найчастіше вживають дефініції «популярна музика» або «естрадна музика», що цілком відповідає об'єкту дослідження, адже естрадна і масова музика — це відмінні явища, які не є тотожними, хоча й мають точки перетину. Втім, враховуючи як витоки української естрадної музики та її зв'язок із масовою піснею першої половини XX століття, так і розуміння масовості у мистецтві у тоталітарних суспільствах, для її дослідження доцільно використовувати розширений методологічний інструментарій із врахуванням досягнень сучасної гуманітаристики, передусім соціології та культурології.

Список використаних джерел:

1. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita: монографія. Київ: Музична Україна, 2020. 469 с.
2. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини XX — початку XXI століття: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.

ІВАНОВА Маргарита Сергіївна
Асистент КНУТД
https://orcid.org/0000-0001-7484-7317
ТРОЯН Єлизавета Андріївна
студентка 3 курсу КНУТД, спеціальність мультимедійний дизайн

ВПЛИВ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ НА ВЕБ-ДИЗАЙН: СУЧАСНІ МОЖЛИВОСТІ ТА НОВІ ВИКЛИКИ ДЛЯ КОРИСТУВАЧІВ

Веб-дизайн як галузь веброзробки, охоплює цілий ряд напрямів зі створення та супроводу сайтів або вебзастосунків, таких як графічний веб-дизайн, проєктування інтерфейсів, оптимізація для пошукових систем. Розвиток штучного інтелекту (ШІ) вносить значні зміни в різні галузі й веб-дизайн не є винятком. Поєднання штучного інтелекту та веб-дизайну надає нові можливості, але й призводить до нових викликів, які необхідно враховувати при розробці веб-сайтів. У цьому контексті метою дослідження є вплив ШІ на веб-дизайн.

Штучний інтелект (artificial intelligence) — це галузь комп'ютерних наук, яка фокусується на розробці машин і систем, здатних виконувати завдання, що зазвичай вимагають людського інтелекту, такі як навчання, розв'язання проблем і прийняття рішень. До компонентів штучного інтелекту відносять: машинне навчання (machine learning), яке дає ШІ можливість навчатися; глибоке навчання, яке дозволяє ШІ імітувати нейронну мережу людського мозку; нейронні мережі, які імітують нейрони або клітини мозку використовують принципи математики та комп'ютерних наук, аби імітувати процеси людського мозку [1]. Сфера штучного інтелекту постійно розвивається і має потенціал революціонізувати багато аспектів нашого життя — від охорони здоров'я і фінансів до навчання, розваг тощо. Таким чином, ШІ має потенціал радикально змінювати веб-дизайн, пропонуючи безліч нових можливостей у цій сфері, але водночас він може породжувати ряд проблем.

Можливості штучного інтелекту у Веб-дизайні є ключовим аспектом сучасного цифрового світу, який формує користувацький досвід і ефективність веб-сайтів. ШІ пропонує потужні інструменти для автоматизації, персоналізації та оптимізації веб-сайтів. Однією з ключових можливостей ШІ є автоматизація процесів розробки. Алгоритми ШІ можуть виконувати рутинні завдання, такі як створення макетів, генерація коду та оптимізація продуктивності. Це звільняє час і ресурси для розробників, що дозволяє їм зосередитися на більш творчих і стратегічних аспектах веб-дизайну. Автоматизація також сприяє зниженню витрат і скороченню часу розробки, що може бути особливо корисним при створенні великих і складних веб-сайтів. Ось декілька популярних на сьогодні сервісів на основі ШІ для дизайну: getimg.ai, AI Generated Art, Lexica, dreamlike.art, HotPot, крім того, такі нейромережі, як DALL-E, DALL-E 2, Stable Diffusion, MidJourney та Craiyon, або професійні програми, такі як InDesign та Illustrator, стали невід'ємними інструментами для сучасних мультимедійних дизайнерів. Вони дозволяють створювати, трансформувати та поєднувати зображення, налаштовувати елементи під потреби користувачів, редагувати й вдосконалювати варіанти зображень, а також керувати геометричними пропорціями, кольорами та контрастом об'єктів з широким вибором параметрів [2].

Інша значна можливість, яку надає ШІ, — це персоналізація користувацького досвіду. За допомогою машинного та глибокого навчання алгоритмів, ШІ може аналізувати поведінку користувачів, збирати дані про них, щодо уподобань клієнтів та виробляти пропозиції, які найкраще відповідають потребам користувачів. Це дозволяє створювати унікальні та персоналізовані інтерфейси, які підвищують задоволеність користувачів.

Веб-дизайн також може виграти від аналізу та оптимізації даних за допомогою штучного інтелекту. Завдяки машинному навчанню ШІ здатний проводити більш точний і глибокий аналіз поведінки користувачів, трафіку, переходів, та інших показників. Це дає цінну інформацію для веб-дизайнерів і маркетологів, дозволяючи їм приймати більше обґрунтовані рішення та оптимізацію веб-сайтів для найкращих результатів.

Штучний інтелект використовується й як діагностичний інструмент для веб-дизайну. ШІ не просто покращує взаємодію з користувачем; він також служить інструментом діагностики, оцінюючи якість дизайну, продуктивність і автентичність. Традиційні методи тестування замінено діагностичними інструментами на основі штучного інтелекту, які забезпечують кращі результати для веб-дизайну. ШІ спрощує процес створення, діагностики та редагування дизайну сайтів, знижуючи потребу в людському втручанні. Завдяки штучному інтелекту майбутнє веб-дизайну стане динамічнішим, гнучкішим і більш адаптованим до індивідуальних потреб користувачів [3].

Однак використання штучного інтелекту у веб-дизайні також створює низку проблем, які потребують уваги та невідкладного вирішення. Конфіденційність і захист даних стають особливо важливими аспектами, оскільки ШІ збирає та аналізує велику кількість персональних даних про користувачів. Виникає занепокоєння щодо порушення конфіденційності та можливого зловживання особистими даними користувачів. Щоб ефективно використовувати штучний інтелект у веб-дизайні, необхідно розробити суворі правила та ефективну політику захисту інтересів користувачів і забезпечення їхньої конфіденційності. Отже, для ефективного та безпечного використання ШІ в обробці персональних даних необхідно розробити комплексну правову та етичну базу. Це включає оновлення чинних законодавчих актів, впровадження нових стандартів захисту даних, розробку етичних керівництв, а також забезпечення прозорості та підзвітності алгоритмів ШІ. Розв'язання цих проблем є критично важливим для забезпечення довіри користувачів до технологій ШІ та забезпечення їхніх прав на конфіденційність та безпеку персональних даних [4].

Контроль і доступність — ще одна проблема, пов'язана з використанням ШІ у веб-дизайні. Автономні системи штучного інтелекту можуть приймати рішення, які не завжди відповідають очікуванням користувачів. Виникають питання щодо контролю над ШІ. Контроль можливостей ШІ є життєво важливим аспектом розробки, розгортання та управління системами ШІ. Встановлюючи чітко визначені рамки, обмеження та вказівки, він прагне забезпечити безпечну, відповідальну та етичну роботу технологій ШІ. Основна мета контролю можливостей штучного інтелекту полягає в мінімізації потенційних ризиків і небажаних наслідків, пов'язаних із системами штучного інтелекту, водночас використовуючи їх переваги для розвитку різних секторів і покращення загальної якості життя. Дизайнерам необхідно знайти баланс між автоматизацією та контролем, щоб таким чином забезпечити роботу ШІ відповідно до бажань і потреб користувачів [5]

Ще однією проблемою є алгоритмічна упередженість. Алгоритми штучного інтелекту можуть мати упередження на основі даних навчання, що призводить до нерівного або несправедливого ставлення до користувачів. Так, наприклад, рекомендаційні сервіси схильні до упередженості та з часом пропонують користувачам усе більш далекі від їхніх смаків позиції. Система закріплює власні похибки через алгоритм, який запам'ятовує дії відвідувачів сайтів, через що вибірка стає невідповідною та менш різноманітною. Фахівці з обробки даних, які розробляють алгоритми, повинні формувати зразки даних таким чином, щоб можливість виникнення упередження була мінімізована. Цей крок є важливою і складною частиною процесу. На цю мить зауважимо, що доступні історичні дані часто є недостатніми для цієї мети, а свіжі, об'єктивні дані повинні бути сформовані за допомогою контрольованого

експерименту. Важливо ретельно тестувати та досліджувати алгоритми, щоб переконатися в їх об'єктивності й справедливість [6].

Слід також враховувати технічні обмеження ШІ. Помилки алгоритму можуть призвести до складнощів в інтерпретації результатів.

Таким чином, штучний інтелект безсумнівно трансформує веб-дизайн, зробивши його більш ефективним, персоналізованим і доступним. Автоматизація створення макетів, індивідуальний користувацький досвід, підвищена доступність, — це лише кілька способів, завдяки яким ШІ здійснив революцію в цій сфері. Проблеми, пов'язані з конфіденційністю, контролем, алгоритмічні зміщення та технічні обмеження повинні бути розв'язані у найкоротші строки. Враховуючи зазначені проблеми веб дизайнери можуть ефективно використовувати потужність штучного інтелекту, з метою покращення взаємодію з користувачем та досягнення успішних результатів.

Список використаних джерел:

1. Що таке штучний інтелект: історія, види та складові. URL: https://gigacloud.ua/blog/navchannja/scho-take-shtuchnij-intelekt-istorija-vidi-ta-skladovi.
2. 15 найкращих AI-інструментів для дизайнера в 2023 році. URL: https://spacelab.ua/articles/15-najkrashih-ai-instrumentiv-dlya-dizajnera-v-2023-roci/
3. Web Design with Artificial Intelligence: Applications and Opportunities. URL:
4. https://www.element8.ae/web-design/web-design-with-artificial-intelligence-applications/
5. Машталяр О. М. Проблеми використання штучного інтелекту під час оброблення персональних даних та напрями їх вирішення. URL: http://www.lsej.org.ua/8_2024/61.pdf
6. Що таке контроль можливостей ШІ та чому це важливо? URL: https://www.unite.ai/uk/what-is-ai-capability-control-why-does-it-matter/
7. Алгоритми машинного навчання: гордість і упередження. URL: https://www.imena.ua/blog/machine-learning-algorithms-and-their-biases/
8. Malashuk Yauheni. How Artificial Intelligence will change Web Design: opportunities and challenges. URL: https://www.researchgate.net/publication/372171201_How_Artificial_Intelligence_will_change_Web_Design_opportunities_and_challenges

КАПІТУЛА Маріамна Леонідівна
Магістр НМАУ ім. П. І. Чайковського
mariamnakapitula@ukr.net
https://orcid.org/0009-0002-9993-3865
KAPITULA Mariamna
National Academy of Music of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, first-year master's student of the Department of Opera Training and Music Direction. Academic supervisor: Kasyanova Olena Vasylivna, candidate of art history, professor, honored artist of Ukraine, professor of the department of opera training and musical direction (Kyiv, Ukraine).

УКРАЇНСЬКА ОБРЯДОВІСТЬ ТЕАТРІВ МАЛИХ ФОРМ У КОНТЕКСІ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ
UKRAINIAN RITUALS OF SMALL-FORM THEATERS IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURAL CREATIVE PROCESSES

Постановка проблеми. В умовах сьогодення на теренах України спостерігається тенденція звернення вітчизняних театрів до національного репертуару загалом та українських культурних традицій зокрема на тлі світових інтеграційних процесів із тяжінням до втілення космополітичних уніфікованих версій вистав. Багатовікові українські культурні традиції знаходять своє відображення та нове осмислення у постановках сучасних режисерів. Причиною цього явища є, насамперед, екстремальні умови, з якими несподівано стикнулась незалежна Україна на тридцятому році своєї незалежності. Загроза втрати території, історії, мови та культури змушує митців звернутись до самого витоку народного епосу та етносу прадідів українців.

Зручне розташування у великих мікрорайонах столиці театрів малих форм надає їм перевагу у порівняні з великими національними та муніципальними театрами, що знаходяться в центрі міста. Будучи більш мобільними у порівняні зі стаціонарними інституціями, театри малих форм легко пристосовують свій репертуар до демонстрації в нетрадиційних локаціях, найбільш актуальних в реаліях сьогодення, таких як госпіталі, місця проживання переселенців, школи-інтернати тощо. Означені театральні установи виконують важливу культурно-просвітницьку функцію, маючи змогу неформально спілкуватися із різними верствами населення, часто малозабезпеченими та вразливими.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різним аспектам формування українського соціуму присвячені наукові розвідки А. Рубана [7] — з відображенням його світоглядних позицій, А. Березіна [1] — з виявом особливостей психології етносу, Н. Головача [3] — з визначенням ґенези його духовно-культурного зростання. Календарна обрядовість різних регіонів України досліджена С. Бояном [2], Н. Ковальчук [5], О. Ліманською [6]. Систематизація українського обрядового фольклору за функціональним призначенням у нетипових випадках окреслена І. Гунчиком [4]. Огляд означених публікацій дозволяє розглянути застосування української обрядовості в репертуарі театрів малих форм крізь призму культуротворчих процесів сьогодення.

Мета дослідження — визначити специфіку сценічної інтерпретації українських звичаїв та обрядів різного призначення в національному репертуарі театрів малих форм у сучасній парадигмі художньої культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Неочікуваний сплеск національної самосвідомості, спрямованість до етнічної ідентифікації, нова хвиля інтересу до власної історії,

її культурних традицій — це реакція на зовнішні виклики, з якими стикнувся кожен українець на початку 20-х років XXI століття. До цього часу вітчизняні театри тяжіли до світового зарубіжного репертуару, який домінував над національним — українським. Політичні потрясіння стимулювали митців до етнічної ідентифікації, насамперед, звернення до українського тематизму в постановках з використанням традиційних сюжетів, народних танців, обрядів календарного та релігійного змісту. Вистави: «Украдене щастя» камерного театру «Маланка», «Мавка. Таємниці Лісової пісні» театру української традиції «Дзеркало», «Ніч перед Різдвом» Київського академічного театру «Актор» та інші презентують творчі пошуки нових інтерпретацій репертуару, забезпечують соціальний запит глядачів, спрямований на збереження, розвиток та популяризацію традиційних українських культурних цінностей. Музично-драматичні вистави, характерні для театрів малих форм, переосмислюють у своїх виставах українську обрядовість, сприяючи збереженню ідентичності етносу.

Театри малих форм, які вважають своєю місією створення нових прочитань та інтерптерацій української обрядовості, існують не лише в Україні, але й за її межами. Яскравим прикладом такої інституції став єдиний Український національний театр Угорщини (м. Будапешт), засновниця і художній керівник — Олександра Корманьош-Бакляк. Він презентує вистави за п'єсами корифеїв українського театру, літературно-музичні композиції за творами відомих українських поетів і композиторів. Його творча діяльність демонструє можливість створення унікального культурного майданчику, вірного витокам національного етносу на тлі сучасних потрясінь та викликів. Зусилля театру спрямовані на збереження української культурної спадщини з можливістю її процвітання навіть на чужій землі. Привертаючи увагу глядача до багатовікової вітчизняної історії та культури, театр водночас торкається важливих питань, з якими стикаються переселенці з України за кордоном — необхідність збереження власного унікального менталітету, звичаїв та традицій в умовах перебування в іншому національному культурному середовищі.

Висновки. Репертуарна політика театрів малих форм змінилась у зв'язку з подіями, які переживає сучасна Україна. Це надало поштовх для пошуку нових підходів до формування поточного репертуару, надаючи перевагу вітчизняним авторам з осмисленням української обрядової культури. Театри малих форм, які функціонують не лише в Україні, а й у діаспорі, дбайливо зберігають та впроваджують українську обрядовість у свій репертуар. Вони не тільки популяризують традиції та звичаї народу України, але й зберігають частинку домівки для людей, які вимушено покинули батьківщину.

Список використаної літератури і джерел

1. Березін А. М. Психологічні чинники генези національної самосвідомості особистості: автореф. дис. … канд. психол. наук: 19.00.07 / Ін-т психології ім. Г. С. Костюка АПН України. Київ, 18 с.
2. Боян С. П. Весняно-літня календарна обрядовість бойків (кінець XIX ст. — 1930-ті роки): автореф. дис. … канд. іст. наук : 07.00.05 / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 20 с.
3. Головач Н. М. Духовно-культурні детермінанти трансформації релігійної свідомості сучасного українського соціуму: автореф. дис. … канд. філос. наук : 26.00.01 / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистец. Київ, 16 с.
4. Гунчик І. В. Український оказіонально-обрядовий фольклор: структурно-функціональний аспект:автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.07 /Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 20 с.

5. Ковальчук Н. А. Календарні звичаї та обряди Рівненського Полісся: локальна специфіка та трансформації (XX — початок XXI ст.): автореф. дис. … канд. іст. наук: 07.00.05 /; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 20 с.
6. Ліманська О. В. Календарне свято як складова української обрядової культури (на матеріалі Слобожанщини): автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистец. Київ, 19 с.
7. Рубан А. О. Світоглядні особливості українського національного характеру (філософсько-антропологічний аналіз): автореф. дис. … канд. філос. наук: 09.00.04 /; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 20 с.
8. Розпочався 5-ий сезон Українського національного театру Угорщини // Закарпаття он-лайн. Рубрика «Новини» «Культура» [електронний ресурс]. URL: https://zakarpattya.net.ua/News/27798-Rozpochavsia-5-yi-sezon-Ukrainskoho-natsionalnoho-teatru-Uhorshchyny (дата звернення 27 жовтня 2024).

КАПУСТІН Пилип Русланович
Аспірант ХДАДМ
http://orcid.org/0009-0007-4845-131X

ВПЛИВ ЦИФРОВОГО ЖИВОПИСУ НА ТРАДИЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО: АДАПТАЦІЯ ТА ВЗАЄМОДІЯ

Еволюція технік та інструментів цифрового живопису відбувається безперервно, відображаючи стрімкий розвиток технологій та зміни в засобах вираження сучасного мистецтва. Від ранніх днів піксель-арту до захоплюючих можливостей віртуальної реальності, цифрове мистецтво не тільки трансформує власні горизонти, але й впливає на традиційні художні форми та практики.

Метою є дослідити, як цифрові техніки та інструменти впливають на художній процес, форми вираження та перцепцію мистецтва. Робота зосереджена на аналізі технологічних змін, адаптації нових медіа, а також на взаємодії та впливі цифрового мистецтва на традиційне.

Важливо розуміти, як цифрові графічні техніки вливаються в традиційні художні структури, створюючи новий симбіоз у мистецтві. Це дозволяє оцінити вплив технологій на естетичні норми, художній вираз та культурні практики.

Розглянемо ключові моменти еволюції цифрового живопису, включаючи розвиток програмного забезпечення та цифрових засобів художньої виразності, вплив 3D моделювання, а також використання віртуальної реальності для іммерсивного мистецтва. Проаналізуємо взаємодії цифрового та традиційного мистецтва, зокрема процеси адаптації, синтезу та гібридизації.

Метою є, завдяки ретроспективному аналізу історії цифрового живопису та актуальному огляду сучасних технік і практик, сформувати глибше розуміння впливу цифрових технологій на мистецтво та культурну динаміку.

Еволюція цифрових графічних технік. Цифровий живопис зазнав значного розвитку з моменту свого виникнення. Перші спроби створити цифрові твори були обмежені ранніми комп'ютерними системами та «примітивним», з точки зору людини сьогодення, програмним забезпеченням, але навіть тоді художники відчували потенціал нового медіа.

В 80-х роках XX століття піксель-арт став однією з перших форм цифрового живопису. Цей стиль використовував індивідуальні пікселі для створення зображень та ілюстрацій, що були використані у відеоіграх та інших медіа-продуктах.

З покращенням технологій, програмне забезпечення для цифрового малювання ставало все більш вдосконаленим та доступним. Програми, такі як Adobe Photoshop та Corel Painter, запропонували художникам нові інструменти, фільтри та текстури, розширивши можливості для експериментування [5].

3D моделювання сформувало новий етап розвитку цифрового мистецтва. За допомогою програм, таких як Blender та Autodesk Maya, художники можуть створювати тривимірні об'єкти та світи, додавати анімацію та інтерактивність.

З появою віртуальної реальності (VR) та можливістю створювати доповнену реальность (AR), цифрове мистецтво набуло ще більше іммерсивних якостей. Художники тепер можуть створювати твори, які занурюють глядача у віртуальні світи, пропонуючи нові форми взаємодії та досвіду.

Традиційне мистецтво в епоху цифровізації. З розвитком цифрових технологій та появою нових медіа, традиційне мистецтво піддавалося значним змінам

та трансформаціям. Традиційні художники все більше застосовують цифрові інструменти художньої виразності у своїй творчості. Сучасне програмне забезпечення дозволяє досліджувати нові текстури, форми та техніки, які раніше були недосяжними чи потребували використання великої кількості часових ресурсів.

Цифровізація призводить до виникнення гібридних форм мистецтва, які комбінують класичні техніки з цифровими. Наприклад, художники використовують цифрові техніки для модифікації фотографій, друкування або створення анімації на основі традиційних творів. Традиційне та цифрове мистецтво вступають в діалог, де вони обмінюються ідеями, стилями та методами. Це веде до розмиття меж між різними формами мистецтва і сприяє розвитку нових, інноваційних творчих підходів. Завдяки цифровізації естетика та сприйняття традиційного мистецтва переосмислюються. Художники та глядачі формують нове бачення сприйняття мистецтва [1]. Традиційні навчальні заклади починають інтегрувати цифрові технології у свої програми. Це дозволяє майбутнім художникам навчитися нових графічних технік і підготуватися до сучасного художнього середовища [3].

Синтез і гібридизація цифрового та традиційного мистецтва. Синтез та гібридизація стали ключовими процесами у взаємодії цифрового та традиційного мистецтва, ведучи до появи нових художніх форм і виразів.

Однією з основних характеристик сучасного мистецтва є змішування технік і стилів. Художники інтегрують цифрові технології у традиційні методи створення мистецтва [2].

Гібридизація мистецтва також проявляється через інтермедіальність, де різні медіа взаємодіють і комбінуються для створення багатошарових творів. Відеоарт, інсталяції, перформанси часто включають елементи як цифрового, так і традиційного мистецтва.

Технології доповненої реальності (AR) дозволяють художникам накладати цифрове зображення на реальний світ, створюючи змішані візуальні досвіди. Такий синтез відкриває нові можливості для взаємодії та інтерпретації мистецтва [4].

Синтез цифрового та традиційного мистецтва також спостерігається у форматі демонстрації мистецтва. Віртуальні галереї та експозиції дозволяють глядачам інтерактивно взаємодіяти з творами мистецтва, незалежно від їх локації [1].

Гібридизація і синтез ведуть до експериментів з формою та змістом. Художники переосмислюють традиційні форми художнього вираження та графічні засоби у цифровому контексті, ведучи до розвитку нових художніх напрямків та стилів [3].

На підставі сказаного можна вивести, що еволюція технік та інструментів у цифровому живописі трансформувала художній процес, розширюючи можливості для експерименту та творчого вираження. Синтез традиційних і цифрових форм став ключовим у формуванні сучасного мистецтва, сприяючи появі нових напрямків і стилів, а також збагачуючи мистецтво інноваційними формами взаємодії.

Цифрові техніки та інструменти не тільки змінюють саме сприйняття мистецтва, але й зумовлюють переосмислення традиційних форм і технік. Традиційне мистецтво в свою чергу впливає на розвиток цифрових форм, сприяючи їх диверсифікації та збагаченню.

3D моделювання та віртуальна реальність відкрили нові горизонти для художніх творів, створюючи іммерсивні та інтерактивні середовища. Ці технології змінюють способи створення та сприймання мистецтва, а також визначають нові напрямки його розвитку.

Враховуючи стрімкий розвиток технологій та неперервну інтеграцію цифрових засобів у художню практику, можна прогнозувати подальше збагачення області цифрового живопису. Інноваційні техніки та підходи продовжуватимуть впливати на художній дискурс, формуючи нові ідеї та форми вираження. Еволюція цифрового живопису виявилась рушійним

фактором у сучасному мистецтві, відкриваючи нові можливості та визначаючи майбутнє художньої практики.

Список використаних джерел:

1. Christiane Paul. Digital Art. Thames & Hudson, 272 с.
2. Jean Baurillard. The Conspiracy of Art. Semiotext(e), 255 с.
3. Oliver Grau. Media Art Histories. MIT Press, 475 с.
4. Ronald T. Azuma. A Survey of Augmented Reality. Presence: Teleoperators and Virtual Environments. 48 с.
5. Kim Cascone. The Aesthetics of Failure. URL: https://www.researchgate.net/publication/243784248_The_Aesthetics_of_Failure_Post-Digital_Tendencies_in_Contemporary_Computer_Music (дата звернення: 28.07.2023 р)

КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна Валеріївна
Завідувач відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України
https://orcid.org/0000-0002-9074-4120

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВИШИВКИ. ОГЛЯД КРІЗЬ СТОЛІТТЯ

Сьогодні сили України мужньо борються, захищаючи загальнолюдські цінності, боротьба триває і поза полем бою, в ідеологічному, науковому та мистецькому вимірах. В цей трагічний час, видавництво «Мистецтво» здійснило видання книги про українську вишивку. Адже вишивка — це генетичний код України, звернення до її творів — це звернення до витоків української культури, зміцнення її ідентичності.

23 травня 2024 р. в приміщенні Хлібної у Софії Київській відбувся Благодійний аукціон. Всі кошти від продажу книги Т. Кара-Васильєвої «Історія української вишивки» були передані на потреби Збройних сил України.

Книга, розкриває роль і місце вишивки в оформленні одягу, житла, під час різноманітних свят і народних обрядів. У виданні представлені унікальні зразки вишивок, виконаних за малюнками Т. Шевченка, В. Кричевського, Г. Собачко-Шостак, представників авангарду початку XX ст. — К. Малевича, О. Екстер, а також сучасних народних і професійних майстрів.

Впродовж 20 ст. українська вишивка розвивалась як галузь народного вишивання, системи художніх промислів та творчості художників професіоналів.

У виданні представлено також церковне гаптування, найбільший розквіт якого припадає на XVI–XVII ст.

Основна мета книги-альбому — це показати безперервний шлях розвитку української вишивки від часів її зародження до сьогодення. Так, в літописах часів Київської Русі знаходимо численні згадки про твори гаптування в одязі княжої верхівки, в оздобленні церков. Літописи також згадують і тих, хто їх створював. Так, у XI ст. Анна-Янка, сестра Володимира Мономаха, яка прийняла постриг у створеному її батьком Андріївському монастирі у Києві, організувала школу, де дівчати вишивали золотом і сріблом. Анна, дружина Рюрика Ростиславовича вишивала як для своєї родини, так і для оздоблення церков. Маємо унікальну пам'ятку шитва знайдену під час розкопок в Софії київській із зображенням Оранти, святих, орнаментів дерева життя. Ця робота свідчить про місцеве походження пам'ятки і високий рівень гаптування того часу.

Фелон із Золочева XV ст., плащаниця з с. Жиравки пунктирно накреслюють розвитку шитва в ці часи.

В музеях Києва, Полтави, Чернігова, Львова зберігаються численні твори церковного гаптування XVII–XVIII ст. Про них чудово написав в своєму вірші «О гафтарях» Климентій Зиновіїв.

Ці твори виконувались в жіночих монастирях, які були цариною жіночої творчості і розвивались в єдиному напрямку з розвитком українського мистецтва — іконописом та графікою. Жіночі монастирі були центрами освіти культури, засновувались заможними гетьманами, козацькою верхівко. В книзі виділено видатних майстринь, які зумовили розвиток мистецтва шитва — це мати гетьмана Мазепи Марія Магдалина Мазепина, яка очолювала Києво- Вознесенський монастир, були знайдені її вкладні, підписані роботи, ігуменя Фотинія — сестра Іоанна Максимовича, що очолювала П'ятницький жіночий монастир у Чернігові. Це час формування національних рис українського бароко, коли оптимістичне, яскраво

піднесене декоративне світовідчуття та його народно-естетичні ідеали були тим свіжим подихом, що наповнювало радістю та святковістю українське мистецтво. Важлива роль ігумені Олени з Києво-Флоровського монастиря у Києві.

На зламі XIX та XX ст. важливу роль відігравала Олена Прахова. В книзі представлені і вперше введені до наукового обігу її роботи за малюнками В. Котарбінського, а також вишита шовком плащаниця, виконана за ескізом В. Васнецова, що відіграла важливу роль у відродженні церковного шиття.

В книзі наголошується на тому, що в Україні на початку XX ст. утворюються рукодільні майстерні, що сприяють відродженню вишивки. Так, у власному маєтку в с. Скопцях А. Семиградова влаштовує майстерню, де працювали художниця Є. Прибильська та народні майстри Ганна Собачко-Шостак, Параска Власенко. Особливо цікава була діяльність майстерні в маєтку Наталії Давидової в с. Вербівка, яка стала лабораторією співпраці народних майстрів — Євмена Пшеченко, Василя Довгошиї та художників авангарду — Казиміра Малевича, Олександри, Екстер, Ніни Генке-Меллер, які формували новий напрямок в мистецтві авангарду. В рамках проекту «Відроджені шедеври», що тривав впродовж 2006–2010 рр. були у приватних колекціях, музеях, знайдені ескізи для артілі у Вербівці, які були відтворені у матеріалі художницею з вишивки Валентиною Костюковою.

Початок XX ст. це час формування нових стильових напрямків і, в першу чергу, стилю модерн. Свідомо і цілеспрямовано Василь Кричевський, Опанас Сластіон формували український національний стиль, зорієнтований на орнаментику бароко, в якому бачили яскраву національну специфіку.

На Західній Україні формування стилю модерн, або львівської сецесії, було засноване на досягнення здобутків митців Відня, Кракова, звернення до народного мистецтва Гуцульщини. Це перш за все твори Олени Кульчицької.

В книзі розглядається сучасний стан вишивки, коли в цій галузі працюють художники професіонали, які з позицій сучасного постмодерну розвивають цю царину декоративного мистецтва. Виступ було проілюстровано зразками вишивки, опублікованими у виданні.

КАСЬЯНОВА Олена Василівна
Професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, професор
https://orcid.org/0000-0002-8530-8156

МЕТАМОРФОЗИ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В УМОВАХ ВИДОЗМІНИ ПАРАДИГМИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ XXI СТОЛІТТЯ

Постановка проблеми… Початок XXI століття позначився новою хвилею розвитку науково-технічного прогресу, що суттєво вплинуло на переосмислення основоположних засад художньої культури. Її нова парадигма спричинила радикальні видозміни в інституціональному призначенні культурно-мистецьких установ і організацій, що зумовило необхідність різновекторних пошуків та експериментів у сценічних прочитаннях музично-театральних творів. Інтенсифікація означених процесів на тлі соціокультурних викликів сьогодення породила проблему визначення принципових підходів до трактування творів в умовах сучасної театральної естетики, що актуалізує обрану тематику.

Аналіз останніх досліджень і публікацій… Транснаціоналізація культури і мистецтва, зумовлена світовими глобалізаційно-інтеграційними процесами, призвела до поступового тяжіння космополітичних тенденцій, що були означені Л. Саракун як світоглядні позиції майбутнього планетарного суспільства [5]. Вплив глобалізаційних процесів на зміни функціонального призначення національної культури з'ясував В. Бабкін [2]. Взаємозв'язок між соціокультурною парадигмою та культурно-мистецькою політикою в державі встановили співавтори О. Антонюк і О. Рожок [1] та дослідниця М. Шевченко [6]. Появу нового художнього напрямку метамодернізму в контексті сучасних культуротворчих процесів розглянула О. Губернатор [4]. Пошуки шляхів оновлення європейського оперного театру крізь призму тенденцій його розвитку у новому тисячолітті проаналізувала М. Черкашина-Губаренко [7,8]. Особливості проявів світових тенденцій в українській опері початку третього тисячоліття дослідила О. Берегова [3]. Огляд джерел дозволяє констатувати відсутність комплексного міжгалузево-інтегративного аналізу концептуальних перетворень у сучасному музично-театральному мистецтві.

Мета дослідження — визначити основні чинники впливу на метаморфози музично-театрального мистецтва в умовах зміни парадигматики художньої культури XXI століття.

Виклад основного матеріалу дослідження… Сучасний розвиток музично-театрального мистецтва в Україні відбувається у складних умовах впливу на нього різних сфер функціонування соціуму. До них належать: політична, економічна, технологічна, соціокультурна, мистецька компоненти життєдіяльності суспільства, які формують новий концепт художньої парадигми XXI століття.

Політична компонента нової парадигми пов'язана із глобалізаційно-інтеграційними процесами у світі, що проявилося у транснаціоналізації культури і мистецтва найбільш розвинених його регіонів із поступовою асиміляцією та уніфікацією принципових культуротворчих засад. У музично-театральному мистецтві означені процеси сприяли впровадженню різноманітних міжнародних проєктів, фестивалів, конкурсів космополітичного спрямування, створенню уніфікованих підходів до трактування вистав, зрозумілих глядачам мегаполісів. Водночас глобалізація спричиняє втрату національної самобутності, культурних традицій і мистецьких досягнень етнічних спільнот, які протягом тривалого часу перебували

у замкненому ареалі, або чия виробнича діяльність була спрямована на аграрний сектор, тваринництво, рибальство. Психологія і ментальність глядачів означених регіонів не завжди спроможні сприйняти культурно-мистецьку експансію асимільованих країн. Їм здаються незрозумілими та чужими сценічні прочитання творів у контексті гендерної толерантності, що протирічать їх світоглядним, релігійним, культурним традиціям. Геополітичні особливості регіонів України, які протягом тривалого часу перебували у складі різних державоутворень, проявилися в дуалізмі сприйняття світових тенденцій культури і мистецтва: промисловим областям більш притаманний космополітичний аспект, аграрним — національно-ідентичний.

Економічна компонента нової парадигми пов'язана зі зміною інституціонального призначення культурно-мистецьких установ і організацій, які з осередків просвітницького, виховного, дозвіллєвого функціоналу перетворилися на сферу театральних послуг, її фінансуванням згідно з економічною доцільністю репертуарної політики. У цих умовах оперний твір з його художньою цінністю перетворюється на мистецький продукт із фінансовою рентабельністю. З одного боку, створення міжнародних корпорацій у сфері театральних послуг на макрорівні дозволяє акумулювати кошти задля фінансування масштабних оперних проєктів на основі новітніх досягнень мистецької науки і практики. З іншого, — на мікрорівні — непоодинокі випадки надання переваги в репертуарній політиці окремих театрів епатажним, сумнівним, вульгаризованим трактуванням творів, чи скандальний успіх у невибагливого глядача іноді сприяє поповненню бюджету культурно-мистецької установи.

Технологічна компонента нової парадигми пов'язана із залученнням досягнень науково-технічного прогресу в музично-театральному мистецтві. Це сприяє багатовекторним пошукам та експериментам у цифровізації театру, використанні в сценографічному вирішенні вистав інноваційних мультимедійних і арт-технологій, голограм, різних видів віртуальної реальності, можливостей штучного інтелекту. А розробки у сфері онлайн-театру призводять до інституціональних видозмін функціонування стаціонарних установ. Водночас існує небезпека усунення людини-творця з домінуючих позицій з метаморфозами його із суб'єкта в об'єкт художньо-мистецької діяльності. Це можливо у випадку перетворення штучного інтелекту із засобу виразності на самостійний суб'єкт творчого процесу. І навіть за умови високих результатів таких експериментів штучний витвір мистецтва в умовах сьогодення не матиме людської одухотвореності та одуховленості, тому в ньому форма домінуватиме над змістом.

Соціокультурна компонента нової парадигми пов'язана із встановленням міжнародних зв'язків, обміном інформацією, здобутками, відкриттями між митцями, можливістю вирішення соціально-значущих професійних проблем міжконтинентального характеру представниками різних країн. Це сприяє інтенсифікації міжгалузево-інтегративних пошуків у сфері музично-театрального мистецтва, появі нових синкретичних формоутворень, цікавих глядачу доби високих технологій та інформаційного суспільства. Водночас проявилася тенденція зміщення акцентів з пізнавально-розвивального, аксіологічно-виховного, дозвіллєво-інтелектуального аспектів музично-театральних творів на гедонізм, розвагу, спрощення в контексті домінуючого впливу масової культури та споживацької психології.

Мистецька компонента нової парадигми пов'язана із пошуками та експериментами у синтезуванні традиційних та інноваційних засобів художньої виразності різних видів мистецтв, високих технологій і сучасних наукових розробок у гуманітарній та виробничій сферах діяльності. Сучасне музично-театральне мистецтво у форматі видовищ-кросоверів інтегрує в собі елементи музичного, драматичного, балетного, естрадного театрів, цирку та спорту, сценічного дизайну та цифрових технологій у різних локаціях постановок: на стаціонарній сцені, на тлі природного ландшафту, архітектурного ансамблю,

в урбанізованому середовищі тощо. Водночас ці інтегративні експерименти, особливо в реалізації фестивальних проєктів, іноді призводять до домінування форми над змістом, де видовищна складова, захоплюючи глядача несподіваними спецефектами, призводить до зниження сприйняття драматургічних колізій сюжетів. У цьому випадку важливо знайти оптимальне співвідношення драматургії та її сценографічного вирішення задля поглиблення психологізації образів та емоційного впливу на глядача.

Висновки. Сучасна парадигма художньої культури, що впливає на метаморфози музично-театрального мистецтва в Україні, знаходить свій прояв у політичній, економічній, технологічній, соціокультурній та мистецькій компонентах. Їх органічний синтез дозволяє максимально використати позитивні аспекти та скорегувати негативні у поєднанні зарубіжного та вітчизняного досвіду, космополітичної та етнічно-ідентифікаційної складових у репертуарній політиці культурно-мистецьких установ і організацій.

Список літератури та використаних джерел

1. Антонюк О. В., Рожок О. В. Культурно-мистецька політика в Україні: формування нової парадигми// Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. № 1(6). С. 127–136.
2. Бабкін В. О. Глобалізаційні культурні процеси та їх вплив на функціональне призначення національної культури// Мистецтвознавчі записки, 2018. Вип. 33. С. 55–62.
3. Берегова О. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації// Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. Вип. 89. С. 190–205.
4. Губернатор О. І. Метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик// Вісник НАКККіМ, 2023. № 1. С. 109–113.
5. Саракун Л. П. Космополітизм як альтернативний світогляд майбутнього планетарного суспільства// Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі: колект. монографія / за ред. М. М. Бровка. Київ: Ліра-К, 2019. С. 75–94.
6. Шевченко М. І. Зміна соціокультурної парадигми та її вплив на особливості культурної політики// Регіональні студії, 2018. № 14. С. 14–22.
7. Черкашина-Губаренко М. Р. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру// Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. № 3(4). С. 17–22.
8. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення// Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. № 1. С. 118–125.

КАТКОВА Тетяна Геннадіївна
Магістр ХДАДМ
https://orcid.org/0000-0002-0762-8138

РУХОМІ ТВОРИ ПОЛЯ БЮРІ ТА ЙОГО РОЛЬ У РОЗВИТКУ КІНЕТИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Кінетичне мистецтво є одним із напрямів сучасної художньої культури, що використовує т. зв. мобілі, тобто пристрої, що приводять у рух певні об'єкти завдяки дії вітру, води, електрики тощо. У XX ст. образотворчому мистецтву вдалося подолати одну зі своїх основних характеристик — статичність. Впродовж досить довгого історичного періоду театр, кіно, література, музика мали, здавалось би, недосяжну для живопису та скульптури властивість — здатність твору існувати в часі, змінюючись і розгортаючись від початку до фіналу. Рухався лише глядач: повільно обминаючи нерухому скульптуру, наближаючись до нерухомої картини та відходячи від неї на рекомендовану відстань. Кінетична скульптура, що з'явилась у творчості всесвітньо відомого українського майстра-емігранта Олександра Архипенка, зруйнувала цей стереотип і відкрила нову епоху в мистецтві — епоху, де твір може рухатися, звучати і навіть руйнувати сам себе.

Кінетичне мистецтво не народилося на порожньому місці, бо мало коріння в певних авангардних ідеях і розвитку геометричної абстракції з 1930-х — 1940-х рр., а також до конкретних змін у мистецтві післявоєнного періоду [1, с. 361]. У 1931 р. маловідомий в Україні американський скульптор Александр Колдер (Alexander Calder) створює свій перший шедевр із знаменитих дротяних конструкцій, які приводяться в рух за допомогою мотору. З часом його композиції розрослися, склали цілий цикл творів мистецтва під загальною назвою «мобілі». Якщо з поч. 1930-х абстрактні динамічні композиції Колдера (т. зв. мобілі), що відштовхувались від статичних геометричних абстракцій в живописі Піта Мондріана, приводились в рух мотором «Універсум» і використовувались в екстер'єрі, то у 1950-ті рр. ці т. зв. мобілі, що добре узгоджувались з архітектурою функціоналізму, стають окрасою інтер'єрів завдяки своїм широким декоративним можливостям.

Французький скульптор і художник угорського походження Ніколя Шеффер, який переїхав до Парижа в 1936 р., став видатним теоретиком художньої галузі, відомим представником кінетичного мистецтва, одним із засновників кібернетичного мистецтва (1954) і відеоарту (1961). У 1948 р. він створив свої перші кінетико-динамічні роботи — металеві конструкції з поліхромними елементами. Першу просторово-динамічну вежу зі звуком було зведено в 1954 р., яка стала попередницею більш відомої Кібернетичної вежі 1961 р. в Льєжі — 52 метри заввишки. Вона складається з 37 обертових осей, які приводяться в рух двигунами, обертаються з різною швидкістю та переміщують 66 дзеркальних поверхонь, що відбивають і заломлюють промені світла в усіх напрямках (вночі вони підсвічуються за допомогою кольорового потоку).

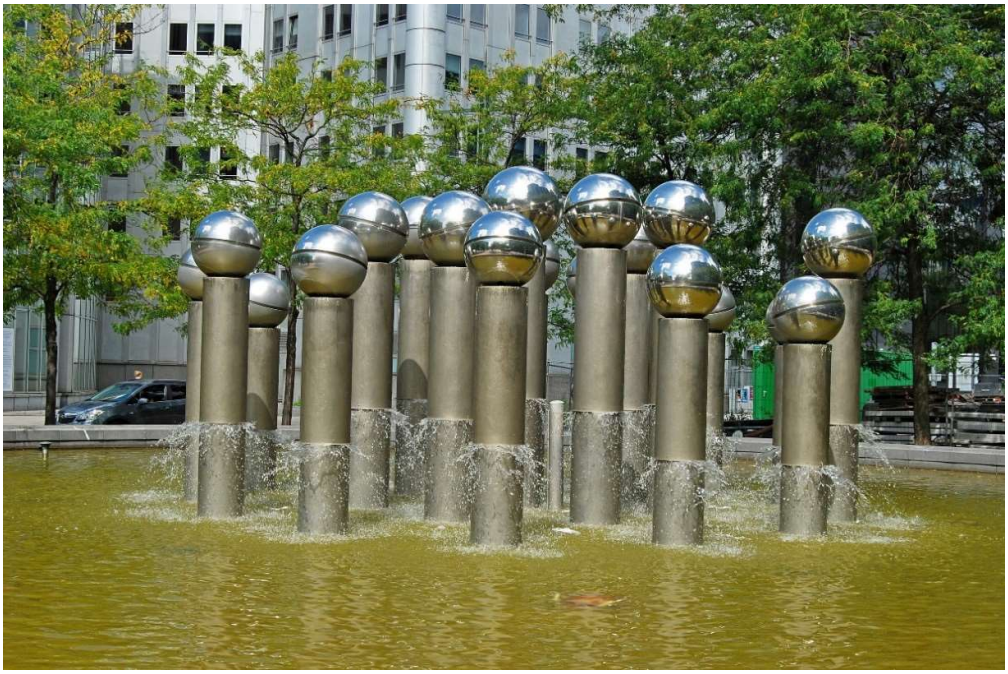
У 1960-х рр. Ніколя Шеффер і аргентинський художник Хуліо Ле Парк своєю творчістю остаточно затвердили нові правила стосовно кінетичного мистецтва та своїми творами відповіли на питання, які вироби можна вважати кінетичним мистецтвом. Вони обидва мріяли передати у своїх динамічних композиціях дух науково-технічної революції, що панував в той час, і застосовували для цієї мети оптичний і акустичний чинники. На практиці це виражалося в тому, що їх творчість розвивалася з використанням відразу декількох чинників — механічного (структура, форма); візуального (кольори, світло й тіні) та звукового (стерео або моно).

Яскраві різноманітні засоби дуже точно були підібрані для того, щоб отримати найбільший ефект [2, с. 56].

Одним із найяскравіших представників кінетичного руху був і французький художник швейцарського походження Жан Тінгелі. У 1950-х — 1960-х рр. він намагався зруйнувати бар'єр між мистецтвом і повсякденним життям. Тінгелі зробив це, серед іншого, використовуючи предмети, які він десь знаходив. Його скульптурний твір, відомий в Україні як «Fata Morgana», складається з коліс від велосипедів, коліс іграшкових дитячих колясок — все це знайдено на звалищі. Тінгелі виготовив цей твір незабаром після повернення зі Сполучених Штатів, де навчився використовувати електрозварювальне обладнання. Він взяв цей скульптурний твір та чотири інші великі машини того ж періоду на вражаючий парад вулицями Парижа, від своєї майстерні до галереї. Le Transport, як ця подія пізніше стане відомою, був справжнім хепенінгом, укомплектованим прапорами та оркестром, сповненим хаосу, радості та трохи метушні, саме так, як це подобалося Тінгелі. Після 1965 р. Тінгелі та його супутниця життя Нікі де Сент-Фаль здійснили багато творів для громадських місць, зокрема кінетичний фонтан Стравінського біля Центру Жоржа Помпіду в Парижі [3, с. 101].

Найменш відомий в Україні з названих вище представників кінетичного мистецтва бельгійський майстер Поль Бюрі. Отримавши професійну освіту в Академії мистецтв в бельгійському Монсі і пройшовши шлях від захоплення сюрреалізмом і абстракцією, розмірковує над живописними можливостями кольору і форми. Відвідання виставки робіт Александра Колдера справило на нього неабияке враження і схилило до думки спробувати себе в скульптурі. Поль Бюрі приходить до думки, що рух є «символом точності та спокою медитації в дії». Бюрі бере участь у виставці The Movement у галереї Denise René у 1955 р. Використовуючи вибрані матеріали, а саме: дерево, пробку, нержавіючу сталь, латунь та мідь, він створює свої роботи, залучаючи різні елементи — кулі, диски та світлові ефекти.

Поль Бюрі розташував свої скульптури на рухомих осях (Mobiles Planes). Для створення повільноо та ледь помітного руху було використано двигуни.



Іл. 1. Фонтан Поля Бюрі на початку бульвару Короля Альберта II у Брюсселі.

В інших роботах Бюрі розміщує дерев'яні або сталеві кулі на похилих поверхнях, гладких або шорстких, щоб створити враження підвішеності з розрахунком на те, що ці важкі предмети на мить не сприймаються залежними від сили тяжіння. Бюрі приховує двигун

і робить механізм невидимим, щоб зосередити увагу на русі, який стає «відкритим, анонімним, тихим, надприродним». Серед інших майстрів кінетичного мистецтва скульптури Поля Бурі виділяються завдяки своєму складному динамізму: роботи Бюрі рухаються повільно, щоб краще відобразити усвідомлення часу та універсального руху в контексті Вічності. В 1976 р. майстер створи свій перший гідравлічний фонтан. Тепер його фонтани отримали ще і звук. Створені з використанням простих форм — циліндрів, сфер, напівсфер, трикутників, вони встановлені, зокрема, в музеї Гуггенхайма в Нью-Йорку та Садах Пале-Рояль в Парижі. Цим Поль Бюрі вирізняється серед інших представників кінетичного мистецтва і займає в ньому своє неповторне місце.

Використані джерела:

1. The Art of the 20th century. 1946–1968. The Birth of Contemporary Art. Skira, 2007. 446 c.
2. Ієвлева В. П., Гержан О. В. Сучасні кінетичні ландшафтні інсталяції // Культура і сучасність. № 1, 2017. С. 54–59.
3. Let me be your guide: Collection guide. Stedelijk museum. Amsterdam. 2017. 416 p.

КИРИЧЕК Дмитро Олександрович
Творчий аспірант НМАУ ім. П. І. Чайковського
Kyrychok.1887@gmail.com
https://orcid.org/0009-0000-9149-5560

ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ДОСЛІДЖЕННІ ОРФОЕПІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ

У сучасному світі виконавства орфоепія є важливою складовою як інтерпретації твору мистецтва так і іміджу виконавця в цілому. Найбільш вразливою зоною в роботі над орфоепією є факт «подвійної» (а найчастіше, множинної) інтерпретації вимови. У цій множинності утворюються наступні співвідношення. Первісна модель для інтерпретації: орфоепічна норма мови/ конкретний діалект представника мовної традиції/ суб'єктивна орфоепія мови людини. В процесі формування орфоепічного аспекту твору з'являється посередник із своєю моделлю вимови: орфоепічна норма мови (зберігається)/ конкретний діалект представника мовної традиції (узагальнюється)/ суб'єктивна орфоепія мови людини (у цьому випадку — посередника, додається). Численні модуляції орфоепії відбуваються також через особливості психологічно-слухового сприйняття мови. Таким чином, будь-яке дослідження орфоепії стикається із проблемою «фіксації еталонного звучання», або факту вимови взагалі. Проте, сучасні цифрові технології створюють нові можливості для дослідження вокальної техніки, зокрема орфоепії, яка сьогодні, завдяки технічному прогресу, може не тільки контролюватися на слух, а й мати візуальну фіксацію та цифровий контроль акустичних параметрів.

Пропонується розглянути, яким чином, сучасні цифрові технології дозволяють точно аналізувати артикуляційні особливості вимови, що важливо для орфоепії у виконавській практиці. Поміж найбільш поширених та доступних (опція «відкритого доступу», тобто безоплатного користування), є програми на кшталт Sonic Visualizer, SFS або Wavesurfer, які дозволяють вивчати фонетичні характеристики мовлення через спектрограми та хвильові форми звуку.

Хочу зупинитися на програмі Sonic Visualizer, яка дозволяє проводити детальний аналіз звукових характеристик, зокрема точності вимови та вокальної інтонації, що є особливо корисним для вивчення орфоепії в академічному вокальному мистецтві. Sonic Visualizer дозволяє візуалізувати аудіофайли у вигляді спектрограм, вейвформ та інших графічних форм, що спрощує аналіз звуку (https://www.sonicvisualiser.org/). Програма підтримує модулі (плагіни), які можуть аналізувати такі параметри, як частота основного тону, спектральна щільність та інтенсивність, що дозволяє детально вивчати фонетичні та артикуляційні аспекти вокалу. Використовуючи спектрограму, виконавець може відслідковувати частоти та амплітуди окремих звуків, порівнювати їх з еталонними зразками й контролювати правильність вимови голосних і приголосних. Особливо це важливо при роботі з іншомовним репертуаром, де потрібне точне дотримання орфоепічних норм.

Незважаючи на ефективність Sonic Visualizer, програмне забезпечення вимагає певних технічних навичок і знань у сфері акустики та фонетики. Крім того, аналіз спектрограм потребує спеціальної підготовки, щоб правильно інтерпретувати дані. Використання Sonic Visualizer у дослідженні орфоепії може бути корисним як для виконавців, так і для педагогів. Програма надає можливість поглибленого аналізу вимови в різних вокальних стилях, сприяє поліпшенню якості інтерпретації музичних творів та підвищує загальний рівень виконання.

Використання алгоритмів машинного навчання для аналізу великих обсягів аудіоданих допомагає автоматизувати процес дослідження орфоепічних помилок та покращень у виконавській практиці. Як результат, обробка та порівняння різних варіантів вимови відбувається набагато швидше, ніж це було раніше.

Спеціальної уваги заслуговують цифрові платформи та програми, які можуть симулювати правильну артикуляцію звуків та слова, що дозволяє вокалістам тренувати орфоепію за допомогою інтерактивних інструментів. Використання синтезаторів мовлення дозволяє створювати моделі ідеальної вимови та проводити експерименти з різними стилями орфоепії. Це корисно як для вокалістів, так і для викладачів, які прагнуть покращити артикуляцію у співі. Наприклад, сучасні технології тривимірного моделювання дозволяють створювати точні моделі органів мовлення (язик, губи, гортань), що дає змогу візуалізувати правильне розташування органів мовлення під час виконання та вимови різних звуків. Наступний етап цього напряму, технології віртуальної та доповненої реальності (VR/AR): VR та AR які також можуть використовуватися для візуалізації процесу формування звуків у режимі реального часу, що робить процес вивчення орфоепії більш інтерактивним і ефективним.

До цього напряму слід також додати онлайн-курси та мобільні додатки, адже використання цифрових платформ для навчання, таких як Duolingo чи спеціалізовані мобільні додатки, дозволяє вокалістам та дослідникам практикувати орфоепію в будь-якому місці. Це сприяє індивідуалізації процесу навчання та розвитку виконавських навичок.

При зверненні до цифрових технологій у соціальному зрізі завжди виникає питання, чи може штучний інтелект бути використаний для створення віртуальних викладачів, які допомагатимуть співакам покращувати орфоепію в реальному часі, даючи індивідуальні поради та виправлення? На нашу думку, використання цифрових технологій не виключає роль посередника (людини, що навчає) у опанування специфіки вимови. Але його роль значно уніфікується та збагачується.

В цілому можемо констатувати, що сьогодні орфоепія поступово стає однією із важливих тем мистецької комунікації. Завдяки хмарним технологіям дослідники можуть обмінюватися даними, аудіофайлами та аналізами, що дозволяє проводити спільні дослідження орфоепії на глобальному рівні. Це розширює доступ до нових методик і сприяє інноваціям у виконавській практиці. З іншого боку, цифрові технології дозволяють досліджувати особливості вимови різних діалектів або акцентів у виконавській практиці, що корисно для оперних співаків, які виконують арії мовами, що мають регіональні різновиди.

Слід також додати, новітні інтерактивні інструменти дозволяють досліджувати, як сприймається вимова слухачами, і як зміна орфоепії впливає на загальне враження від виконання. Це дає можливість оптимізувати вимову для досягнення більшого емоційного впливу на аудиторію.

На більш глибокому рівні інтерпретаторської роботи, новітні звукові програми та аудіоредактори дозволяють не тільки створювати музику, а й реконструювати орфоепію минулих епох на основі збережених записів та текстів, що важливо для автентичного виконання старовинної музики. Оцифровані архіви звукозаписів дозволяють дослідникам порівнювати вимову різних виконавців у різні історичні періоди. Це дає можливість вивчати еволюцію орфоепії та стандартизацію вимови в історії виконавського мистецтва та застосовувати отриманні знання у сучасній виконавській практиці самих різних напрямів.

У висновках слід зазначити, що цифрові технології сприяють як глибокому дослідженню орфоепії, так і спрощують процес навчання для вокалістів. Використання хмарних технологій і штучного інтелекту сприяє посиленню комунікації та укріпленню глобальної співпраці численних представників світової музичної спільноти у сфері досліджень орфоепії

та підвищує ефективність навчання шляхом надання зворотного зв'язку в режимі реального часу. Акустичний аналіз та мовні синтезатори дозволяють точно налаштувати вимову, вивчати діалектальні особливості та адаптувати техніку до специфічних вимог репертуару та відповідно самих високих стандартів сучасної виконавської сцени.

КЛЕКОВКІН Олександр Юрійович
Завідувач відділу новітніх методів дослідження ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України
https://orcid.org/0000-0002-3481-2790

СВІДКИ МИСТЕЦТВА І ФАКТОР МЕДІА (ПРО ЗАСАДИ ІСТОРІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КРИТИКИ)

Формула «*все є текстом*» сьогодні не викликає заперечень.

Однак не все, що є текстом, може бути трансформовано в інший текст і «перекладено» іншою мовою. Зокрема, твори мистецтва, особливо виконавського, а надто мистецтва драматичного театру. На відміну від музичного театру, де «текст» композитора (партитура) інтерпретується театром у вузькому коридорі, драматичний театр завжди інтерпретував твір вільно, а у режисерському театрі і поготів; і хоча вистава драматичного театру — не менш складний текст, ніж музична партитура, однак у його лексиці відсутня точність музикознавства. Усе це створює *проблему факту в історії театральної культури* і змушує згадати Вітгенштайнове застереження — говорити лише про те, про що можна говорити.

Те, про що варто говорити, і те, про що слід мовчати, залежить від того, що саме вважатимемо фактами, як розмежуємо елементарні прагматичні факти і факти культурні, як означимо предметне поле історії мистецтва.

У традиційному дискурсі про театр домінує трансляція вражень і особистих переживань свідка або навіть учасника театрального життя і баченої ним вистави; факт у цьому дискурсі деформовано не лише смаком, здатністю свідка дешифрувати текст, його психологічними травмами і комплексами, а й незалежними від нього особливостями медіа-виробництва і поширення інформації в межах простору і часу, в якому він опинився.

Режисуру та її історію, — казав Курбас, — слід розглядати «не як людину», але «як певний фактор». Цей підхід перегукується з ідеєю одного з фундаторів наукового мистецтвознавства Генриха Вельфліна, чий заклик до творення «історії мистецтва без імен» у вільному перекладі може бути подано ще й так: не одиничні прагматичні факти (твори і постаті), але факти культурні (практики, явища, тенденції тощо).

Аналізуючи давні і сучасні театральні медіа, а також коло питань, які вони охоплюють, раніше чи пізніше замислимося: навіщо мені, глядачеві або читачеві, знати про те, як, на думку свідка, «впорався» чи «не впорався» актор з роллю, «повно» чи «не повно розкрив тему» режисер? Наскільки корисними (або лише шумом, спамом) є для глядача, шанувальника мистецтва, враження і переживання свідків мистецтва, поширені медіа? І чому він — глядач, читач, шанувальник або, як казали у давнину, любовник мистецтва — буде (не буде) купувати (передплачувати) відповідне видання? Що вважатиме корисною інформацією, а що спамом? І не взагалі корисною, але корисною саме «тут і зараз».

Згаданий Курбасом *фактор* — це аргументована і підтверджена фактами, а не гіпотетична відповідь на сотні запитань, серед яких найголовніші: що робить, якими правилами керується, на який метод спирається, кому призначається продукт (твір), виробництво якого здійснюють і поширюють *не автори («не як людину»), але медіа («певний фактор»)*; це також особливості мови, якою вони розповідають про театр; сам образ театру, який формують медіа у свідомості сучасників; умови виробництва (роль особистості / конвеєр); різновиди продукції, вимоги до неї і стандарти; способи реалізації; конкуренція; сегментація ринку; санкції і винагороди; статус медіа у культурній індустрії тощо.

Поняття медіа сприймається інколи звужено — як синонім «засобів масової інформації». Проте медіологи і медіаекологи (Г. Іннес, М. МакЛюен, Н. Луман, Р. Дебре та ін.) до сфери медіа відносять будь-які засоби трансляції, зберігання та відтворення інформації, отже, будь-які знакові системи, орієнтовані на комунікацію — не лише ті, що створюють інформацію сьогодні, і не лише ті, що пов'язано зі словом.

Жанрова система театральної журналістики (не лише «авторські», а й «службові» жанри — інформації, анонси тощо) як складова медіа-виробництва — це не лише вибір автора, але результат спільних зусиль видавця, редактора, автора і читача, без урахування яких аналіз цієї сфери неможливий: приміром, жанрову систему і дискурс про український театр початку XIX століття пояснює медіа-виробництво: театральні фейлетони Є. Гребінки видрукувано на шпальтах не українських, різних петербурзьких видань, редагованих Ф. Коні, Ф. Булгариним та Н. Гречем); п'єси В. Гоголя, М. Костомарова, Я. Кухаренка, театральні замітки П. Чубинського та інших авторів оприлюднено на шпальтах «Основи» П. Куліша, який у цьому ж виданні видрукував програмний есей «Характер и задача украинской критики»; Л. Глібов заснував «Черниговский листок», на шпальтах якого друкував власні рецензії, рецензії О. Конiського та ін.; рецензії І. Франка друкувала польськомовна газета «Kurjer Lwowski» і т. ін.

Кожен зі згаданих і незгаданих авторів мав свої естетичні, політичні, етичні та інші переконання. Однак усі вони, немов актори у виставі, брали участь у медіа-виробництві і створенні загального образу — своєї і чужої національної культури, митця, твору і поширюваних ним ідей — у межах жанрового і тематичного коридору, відведеного цензурою, видавцями, редакторами, корпоративною етикою тощо; зміна власників видань і редакторів впливала і на коло авторів, і на жанрову систему, отже, і на письмо, і на загальний образ культури, митця і твору. Інколи вирішальну роль відігравало навіть не завжди очевидне вміння редактора промовчати, «не помітити» і так розташувати матеріали (зіставляючи їх або заштовхуючи у несподівані рубрики), що вони починали розповідати щось відмінне від написаного автором (такий собі редакторський «підтекст» на кшталт зміни режисером змісту твору парадоксальним мізансценуванням або двозначної інтонації у репліці актора).

Саме тому медіа, дискурс про театр і театральну журналістику слід розглядати «не як людину», але «як певний фактор». І ставити питання про місце, що його посідає журналістика у контексті фахових видань, зокрема, патронованих режисерами («Маска» Гордона Крейґа, «Любовь к трем Апельсинам» Вс. Меєрхольда, «Театральні вісті» і «Барикади театру» Леся Курбаса та ін.), орієнтовані на практиків театру; про те, як сегментується ринок індустрії, спрямованої на виробництво образу театру й усього, що він представляє (політичні, етичні, естетичні, національні та будь-які інші ідеї тощо) у межах коридору — жанрових систем, заданих конкретним виданням, політичною, економічною і художньою культурою місця і часу.

Побоювання, що історія медіа-виробництва загрожує деперсоналізацією і дегуманізацією історії критики, безпідставні. Насправді — все навпаки, адже історія медіа-виробництва мусить допомогти краще зрозуміти мовчання або опір критики, формування зусиллями конкретних авторів нового медійного продукту або обслуговування конвеєра і перетворення самого автора на «розширення» і додаток до медіа-виробництва.

Самій критиці *поворот від історії індивідуальних чи групових смаків та естетичних ідей до історії медіа-виробництва і ринку, отже, до історії трансляції цих смаків*, допоможе краще визначитись у своїй жанровій системі, актуальність якої, як і критерії самої критики, залишаються чинними лише у межах місця, часу, сформованих ними конвенцій і художнього ринку.

Історія медіа допоможе й історії театру чіткіше визначитись із тим, що з трансльованого минулим є фактом, а що ні, й оновить уявлення про власне предметне поле — про що говорити (мовчати), а надто в умовах війни, коли поширювана вбивцями та їхніми адвокатами концепція «мистецтва поза політикою» (у перекладі — «гроші не пахнуть») сприймається як правдива. Свідок мистецтва ставши, як і медіа, і мистецтво, маклюенівським «розширенням», навіть усупереч своїм виключно «художнім» ідеям, пов'язаним з усім «світлим і чистим», усупереч власній уявній інтелектуальній незалежності, стає інструментом медіа — отже, інструментом впливу, дистанційного управління і політики.

КЛИМЕНКО Олександр Іванович
Науковий співробітник відділу методології мистецької критики ІПСМ НАМ України
https://orcid.org/0000-0002-3698-5783

РОЛЬ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ПРОДУКУВАННІ НОВИХ СЕНСІВ І УСВІДОМЛЕННІ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Зрозуміло що сенси як раз і визначають цілі. Тому коли ми заявляємо нові цілі, це означає що з'явилися якісь нові та дуже важливі обставини, проблеми, які у свою чергу формують нові сенси та цілі. Цією темою я активно займаюсь і як митець і як теоретик, саме зараз пишу монографію «Нові цілі мистецтва», тож хочу по-перше висвітлить своє бачення того, чому зараз, у мистецтві сьогодення та взагалі у широкому просторі суспільної саморефлексії з'явилися повністю нові, невідкладні та надважливі цілі та задачі. А також чому нові сенси та цілі безумовно вимагають нових форм та підходів у мистецтві. Згадаємо, як писав Василь Кандинський у своїй знаменитій книзі «Про духовне у мистецтві»: «Будь-який витвір мистецтва є дитиною свого часу… Так кожен культурний період створює власне мистецтво, яке не може бути повторено».

На мій погляд, який поділяє все більше провідних вчених світу, ми маємо не просто новий культурний період, а безпрецедентну, ніколи за всю історію цивілізації небачену ситуацію в світі. А саме — більш ніж реальну загрозу всесвітньої кліматичної катастрофи та загибелі людства в найближчий час через невідворотні та жахливі кліматичні зміни чи через безглузду та божевільну ядерну бійню, яка теж, як це все розуміють стає все більш реальною. Як сказав всесвітньо відомий митець Рене Магритт «Дійсність смердить пересічністю й атомною бомбою.»

Видатний британський вчений Джеймс Лавлок, який в співдружності з Лінн Маргуліс написав книжку «Гіпотеза Геї», стверджує, що людство буде знищено нашою розумною живою планетою вже до кінця XXI сторіччя. Знищено через те, що стало загрозою для інших форм та різноманіття життя на планеті Земля. Щоб підтвердити, що це саме так наведу цитату «Єдиний процес, що відбувається в 1980-х роках, на виправлення якого знадобляться мільйони років, — це втрата генетичного та видового розмаїття внаслідок руйнування природного середовища існування. Це дурість, яку наші нащадки навряд чи пробачать нам». — Е. О. Вілсон, відомий біолог і захисник природи.

Ми наочно бачимо, як величезна кількість видів вимирає швидкими темпами. Ця криза настільки велика, що вчені називають її шосте масове вимирання. Здебільшого це спричинено людьми і має великі ефекти щодо балансу природи в усьому світі.

Оскільки ми змінюємо і використовуємо світ природи, багато видів зникають. Це означає, що дерево життя втрачає гілки. Це погані новини для нашого клімату, здоров'я нашої планети і нашого майбутнього.

Книга Лавлока та Маргуліс стала світовим бестселером, не тільки через те, що тема більш ніж актуальна, але й тому, що вочевидь існує колективне видове передбачення, відчуття колективної провини. Уважно досліджуючи цю проблему вже більше 30 років з причини особистого передбачення, я спостерігаю, як поступово все більше ведучих світових вчених починають поділяти думку про близьку катастрофу.

Доповіді Римського клубу, в якому зібрані 100 провідних вчених світу стають з кожним роком все більш тривожними та апокаліптичними. А коли генеральний секретар ООН з трибуни цією поважної організації каже що людство не виживе, якщо негайно не здійсніть цілий перечень абсолютно неможливих та повністю нереальних обмежень споживання,

то це означає, що таки не виживе. Тем більше, що дуже багато відомих вчених запевняють, що зміни клімату мають циклічну природу, відбуваються через невідомі нам космічні процеси, впливи космічних випромінювань, тож людський фактор є мізерним та несуттєвим. На жаль, сьогодні, у той час, коли ми вже можемо бачити перші, поки що маленькі наслідки зміни клімату наочно — як то критичне обміління рік у Європі у 2022 році, посилення ураганів та землетрусів, масштабні повені, які недавно відбулися в різних частинах світу, зокрема в Іспанії та Колумбії, більшість людства продовжує вести себе як страус, який сховав голову у пісок чи скоріше як натовп божевільних, оскаженілих, які бачать загрозу знищення та замість того, щоб шукати спасіння починають з люттю вбивати один одного. Вибачте, але прямо як у деяких фільмах про зомбі. Що ж при цьому робимо ми науковці, інтелігенція, діячі культури? Як діємо, коли нормальний мирний світ з правами людини, людяністю, мораллю та етикою руйнується? Коли неймовірні дурості, безлад та злочини робляться в світі та її прямо навколо нас, в нашій країні? Робимо вигляд що все як завжди, продовжуємо безвольно та приречено обговорювати другорядні та насправді нікому не цікаві питання. А як що казати чесно та відверто, то як раз в нашій країні вже наявна повна катастрофа з брехнею, крадіжками, діється біда з насильством представників влади над суспільством, з свободою слова та іншим. Діячі культури мовчать, інтелігенція мовчить, вдаючи ніби то все нормально. Величезних проблем безліч, вже їдуть криваві війни в Україні та на Близькому Сході, при тому, світ нібито загіпнотизований та готується до ще більших війн. Все те, що відбувається неможливо зрозуміти. Адже насправді немає більш важливої проблеми ніж та, що за попередженнями багатьох вчених кліматичні зміни будуть значно посилюватися з кожним роком та маючи кумулятивний ефект резонансу, вже у найближчий час приведуть до жахливої руйнації звичного комфортного життя мільйонів, а з часом і до повної кліматичної катастрофи. Які ще невідкладні справи можуть бути у так званого розумного людства? Які безглузді та божевільні війни воно може вести коли має перспективу що загинуть всі у найближчий час? Але ми це бачимо. Так, на жаль очевидно, що разом з посиленням цієї невідворотної на перший погляд загрози знищення людства посилюється колективна істерія та різні види масового божевілля натовпу. Особисто я переконаний, що на жаль, саме цей процес ми всі і спостерігаємо як навколо, зовсім поруч у нашій країні так і в світі. Збожеволівші люди воюють, гарячково створюють все більше зброї, збираються воювати далі у той час, коли на всіх насувається ганебна та страшна загибель. Тож я закликаю отямитися хоч наше наукове, культурне середовище, визнати та почати оговорювати ці загрози, зрозуміти що через різні джерела, а серед них саме через культуру та мистецтво ми маємо негайно звернутися до співвітчизників. до людства, шукати разом шлях порятунку. На мій погляд порятунок, шлях до вирішення всіх ключових проблем сучасності полягає у радикальній та невідкладній зміні мислення, прийнятті концепції Ноосферно-Космічного Імперативу.

Мій сьогоднішній виступ буде короткий, скоріше це ремарка чи запрошення до обговорення великої за обсягом та на мій погляд надважливої як для України так і для всього людства теми — необхідності через широке розповсюдження ідей ноосфери, досягти ноосферно-космічного рівня свідомості, та врятуватися завдяки цьому. Досягти рішучого припинення всіх війн в світі, об'єднання людства заради порятунку від більш ніж реальних кліматичних загроз. Переконаний, що по-доброму ми повинні розглянути цю тему в подальшому окремо та більш детально. Я відверто та цілеспрямовано намагаюсь привернути вашу увагу до того, що це дійсно життєво важлива тема. Користуючись нагодою, ще раз хочу запропонувати провести окрему конференцію на тему необхідності досягнення українським, а в подальшому світовим суспільством стану Ноосферно-Космічного Імперативу, яке є єдиним шляхом порятунку та подальшого щасливого майбутнього людства. Було б дуже

вірно як би ми залучили до обговорення цієї теми вчених, філософів, політиків, екологів — тож зробили потужну міждісциплінарну конференцію. З 21-го року, коли у збірнику «Сучасне мистецтво» нашого Інституту проблем сучасного мистецтва була оприлюднена моя стаття «Ноосферно-космічний напрямок розвитку України та світу» я намагаюсь привернути увагу поважної наукової спільноти до цього рятівного світобачення. Намагаюсь по мірі сил популяризувати та просувати його. Переконаний в тому, що якщо б воно було прийняте раніше суспільством, то ці відвело б від нас страшну, руйнівну та самовбивчу війну яка іде. Маю ще раз підкреслити що саме цілісне ноосферно-космічне світобачення — це природно притаманний українському етносу засіб самоусвідомлення, ще з часів панпсихізму, язичництва. В подальшому цей засіб світосприйняття знайшов розвиток у ідеях та постаті Григорія Сковороди та повністю розкрився у відкритті та докладному формулюванні концепції ноосфери нашим українським пророком світового значення Володимиром Вернадським. Деякі окремі аспекти кола ноосферно-космічних ідей були блискуче досліджені академіком Миколою Холодним який вперше в світі ввів у науковий обіг термін антропокосмізм. На жаль його постать дуже мало відома та рідко згадується зараз в Україні але це колосального масштабу особистість. Коли сьогодні читаєш його тексти, вони звучать неймовірно актуально та що дуже важливо сьогодні оптимістично. Далі цитата з Миколи Холодного: «Антропокосмізм, на відміну від антропоцентризму, оптимістичний. Його філософія — філософія світла і радості. Людина, яка звільнилася від пелени антропоцентричного світогляду, якою вона була оповита протягом століть, як гусінь оточується коконом перед окуклюванням, подібна до в'язня, що вирвався після тривалого одиночного ув'язнення на простір вільного життя серед полів, лісів і в суспільстві інших людей. Відчуття свого глибокого, всебічного та органічного зв'язку з усім творінням, з космосом, наповнює його почуттям безмежної радості». У своєї статті 21-го року я запропонував прийняти новий пантеон надважливих постатей України, на прикладі мислення яких ми можемо побувати нову ідею успішної та процвітаючої України. Це тріумвірат: Сковорода, Вернадський, Малевич, постаті які добре відомі в світі та й у нас. Але, при тому, на моє переконання, є ще дуже важливі персони, яких теж потрібно ретельно вивчати. Деякий їх перелік я зробив у статті 21 року. Впевнений, що саме такий Пантеон приведе нас до процвітання до поваги всього світу. Всім раджу прочитати мою статтю в збірнику 21-го року та буду дуже вдячний за відгуки.

Прийшов час нам, відповідальним та розумним жителям України, незважаючи на жахливу та божевільну війну яка іде, виступити в світі з пропозицією змінити мову ворожості та ненависті, марнославства та жалюгідного само возвеличення, само виправдовування, брехливого звинувачення, на мову порозуміння, поваги до носіїв інших поглядів, ідеологій, геополітичних, релігійних та інших уподобань. Ми маємо прикласти значні зусилля у галузі просвітництва, щоб змінити помилкове самоусвідомлення частиною українців своєї історичної місії у бажанні знищити чи то реальних чи уявних ворогів, список яких змінюється, на величну та прекрасну місію принести світу рятівну ноосферно-космічну ідею. Саме ця ідея може стати запорукою довгого та щасливого майбутнього людства без війн, ідеєю співпраці, співдружності об'єднаного людства яке завдяки їй досягне небаченого розвитку, розквіту та процвітання.

Переконаний, що саме місія провести людство до рятівного світобачення, до Ноосферно-Космічного Імперативу, до створення принципово нової ноосферної цивілізації є найкращою з можливих цивілізаційної пропозицією України світові, пропозицією яка викличе величезну повагу у народів світу та щире бажання співпраці.

КЛОПЕНКО Максим Ігорович
Аспірант КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого
https://orcid.org/0000-0003-3979-0604

«МОРАЛЬНА ТРИВОГА» У ЧАСОПРОСТОРІ МІСТА: АКТУАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИХ КІНОПАРАЛЕЛЕЙ

Як відомо, поступове звернення кіно до екзистенціальних мотивів складало єдиний загальноєвропейський і в цілому світовий кінопроцес, що особливо яскраво проявилося в період 1950–1960-х, а потім 1970-х років. Внутрішній неспокій та загальна соціальна тривога привернула до себе і польських кінематографістів. В близькому до українського польському культурному просторі в 70-роках вже після світового тріумфу Польської школи кіно (50-ті роки) виникають фільми «морального занепокоєння». Попри конкретний соціально-політичний вимір кінематограф Польщі виявляє певну спорідненість проблем і тем, що будуть характерні також для українського кіно. Ідеться насамперед про фільми К. Кесльовського, К. Зануссі, А. Вайди, Я. Кійовського, А. Голланд, Ф. Фалька, Я. Заорського та інших. Їх етичне завдання полягало в описі життя країни без утопічних комуністичних ілюзій, а з відвертими питаннями про долю роз'єднаної людської спільноти в непростих соціо-політичних обставинах. Герої «морального занепокоєння» цілком закономірно не вписувалися в офіційні ідеологічні рамки свого часу. Подібна ситуація була і в українському кіно, де в часи «застою» на екрані закріпилась «міська проза».

Українські фільми, в центрі яких зображувались внутрішні проблеми та різноманітні невтішні перипетії особистості, ознаменували зміну соціальних і моральних пріоритетів. До таких репрезентативних нарисів можна віднести наприклад стрічку О. Муратова «Чи вмієте ви жити?» (1970). Одного з найбільш відомих кіногероїв «міської прози» зобразив на екрані Р. Балаян, чия стрічка «Польоти уві сні та наяву» (1983) займає важливе місце в українській кіноурбаністиці. Проблема людини, як самотньої і абсурдної істоти, цікавила К. Муратову, що помітно навіть у ранніх фільмах «Короткі зустрічі» (1967) та «Довгі проводи» (1971, вийшов у 1987). Особливо знаковим фільмом є і її «Астенічний синдром» (1989), в якому втомлені персонажі ізольовані від байдужого суспільства, де ніхто не прагне подолати власне патологічне погіршення душевного стану. Неможливість зрозуміти один одного, пов'язана з внутрішніми станами героїв і світом навколо них, розкриває хаос перехідного періоду та невідворотного занепаду системи. Багатьма тогочасними картинами дійсно сформовано дискурс екзистенціального сум'яття, соціального занепокоєння та моральної тривоги.

Варто згадати і творчість одного з найцікавіших режисерів напряму — В. Криштофовича. Екзистенціальна проблематика тією чи іншою мірою характерна для багатьох його робіт — «Перед іспитом» (1977), «Своє щастя» (1979), «Дрібниці життя» (1980), «Самотня жінка бажає познайомитись» (1986), «Автопортрет невідомого» (1988) «Приятель небіжчика» (1997). Саме відображеною фіксацією деструктивного начала, що зумовлює негативні зміни духовного життя, українська «міська проза» викликає аналогії з польським кінематографом «морального занепокоєння». Окрім екзистенціального спрямування там теж часто постають герої, у яких деформоване сприйняття моральних цінностей. В українській «міській прозі» приватний особистісний світ, як і в кінематографі «морального занепокоєння» є відбиттям загальної моделі «несправної» комунікації між людьми. Неможливість сприймати світ в його реальному вигляді породжує перманентну тривогу, вічну природу «екзистенційного занепокоєння».

Особливу увагу в даному контексті привертає постать інтелігента, відтворення образу якого в польському кіно, як і в українському, було викликане актуальною проблемою етосу, що відсилав до загостреного почуття відповідальності. Відсутність «етичної постави» інтеліге-нта (Польоти, 2021, с. 180) можна було спостерігати як в польському «моральному занепо-коєнні», так і в українській «міській прозі». Наприклад, порушеною проблемою персональ-ного щастя стрічка-передвісник «морального занепокоєння» «Структура кристалу» (1969) Зануссі дещо перегукується зі стрічкою Криштофовича «Своє щастя» (1979). Ще більш відчутно це у «Константі» (1980) Зануссі. Можна відмітити і присутній мотив непев-ності у майбутньому, що полягає у пошуках відповідей на буттєві питання, у стрічці «Ілюміна-ція» (1973) Зануссі та фільмі Криштофовича — «Перед іспитом» (1977).

Польський кінознавець Т. Мічка зводить теми кіно «морального занепокоєння» до двох загальних: «про атрофію почуття і аномалії сімейного життя» та «про виродження комуністи-чної системи і протиприродні явища в повсякденному житті» (Miczka, 2007, с. 197). При розг-ляді українського кіно їх доцільно об'єднати в одну — про кризу політичної системи, соціальні вади і їх вплив на особисте життя людини. Зокрема, слід звернути увагу на показ руйнівних проявів у сімейному житті, які постають у фільмах «Провінційні актори» (1978) А. Голланд, «Кі-ноаматор» (1979) К. Кесльовського, «Сімейне життя» (1971), «Квартальний звіт» (1975) К. За-нуссі та інших, в той час як в українському кінематографі з уже згаданих — «Польоти уві сні і наяву» (1982) Р. Балаяна, «Автопортрет невідомого» (1988), «Приятель небіжчика» (1997) В. Криштофовича. Процес розлучення стає центральною темою у його фільмі «Дріб-ниці життя» (1980) і є головним процесом у стрічці «Без анестезії» А. Вайди (1978). Симптома-тичним видається й збіг фільмів «Самотня жінка» (1981) Голланд та «Самотня жінка бажає познайомитись» (1986) Криштофовича, що перегукуються навіть назвами.

Очевидно, що звернення до кіно «морального занепокоєння» наразі особливо актуа-льне через міркування з приводу морально-ціннісних тенденцій часу, коли мистецькі роз-думи про неспокій і вразливість людини стають гострою необхідністю. Суть сучасної украї-нської ситуації полягає у критичному загостренні озвучених проблем, адже ідеться про війну і суспільство, де помітні найменші прояви дезорієнтації і сумнівів у майбутньому.

Висновки. Між українською «міською прозою» і польським кіно «морального занепо-коєння» з сьогоднішньої точки зору ще більш помітні спільні тематичні лінії та паралелі в об-разі героя, відтворення своєрідного періоду «стагнації», апелювання до базових екзистенці-альних мотивів, увага до особистості та її повсякденного буття, відображення соціального і духовного хаосу часу та морально-етичних проблем сучасника тощо. Польський досвід ви-дається актуальним, зважаючи на сучасні українські реалії, а подолання світоглядних потря-сінь стає необхідним досвідом, що передбачає осмислені кінематографом «морального занепокоєння» розлади комунікації, переживання невизначеності, девальвацію духовних цін-ностей, проблему людської довіри тощо.

Сьогодні українське кіно як ніколи пов'язане з актуалізацією екзистенціальної пробле-матики. Особливе значення має наратив пошуку морального опертя у житті, особистої від-повідальності героя і небайдужості до ціннісного вибору людини. В даному контексті слід го-ворити про близькість сучасних українських стрічок до відтворення феномену такої собі «мо-ральної вразливості», яка проявляється в житті незахищеної людини, враженої світоглядними потрясіннями, трагічною втратою орієнтирів і внутрішнього спокою. Всі ці рефлексії невід-ділні від етичних міркувань та формують обличчя героя, який у ворожому морально дезорі-єнтованому світі бажає не просто вижити, а й з честю відстояти власну свободу і гідність.

Список використаних джерел

1. *Польоти уві сні та наяву / Flights in Dreams and Reality*. (2021). Київ. Національний Центр Олександра Довженка. 304 с.
2. Miczka, T. (2007). Kino moralnego niepokoju. Źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981. A. Achtelik, J. Tambor (red.), *Sztuka to rzemiosło. T. 3, Nauczyć Polski i polskiego* (s. 187–204) Katowice: Wydawnictwo Gnome.

КОВАЛЕНКО Єва Ігорівна
Завідувачка кафедри хореографії ДП "Київський хореографічний коледж", кандидат мистецтвознавства
https://orcid.org/0000-0002-9731-4668

ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АЛЬВІНИ КАЛЬЧЕНКО ДЛЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТНОГО ВИКОНАВСТВА ТА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ШКОЛИ

Доповідь присвячена викладацькому та виконавському досвіду заслуженої артистки України Альвіни Георгіївні Кальченко — відомої українській балерини, педагога, громадської діячки.

Альвіна Георгіївна народилася 21 липня 1936 року в Грузії, в місті Батумі, закінчила хореографічне училище у Ризі (Латвія), куди згодом переїхала її сім'я. Альвіна Георгіївна розповідала, що одразу не дуже серйозно ставилася до занять балетом, але завдяки прекрасним педагогам, які бачили її природні здібності і зуміли знайти до неї підхід, з успіхом закінчила навчання й була прийнята до трупи Державного академічного театру опери та балету Латвійської РСР, де виконувала сольні партії. У 1957 році під час гастролей до Києва А. Кальченко перейшла до балетної трупи Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка (нині Національна опера України), де працювала до 1976 року. У репертуарі А. Кальченко було багато провідних та сольних партій класичного репертуару, таких як Мехмене-Бану («Легенда про любов»), Мірта («Жізель»), Зарема («Бахчисарайський фонтан»), Сванільда («Коппелія»), Русалка водяна («Лісова пісня»), Вулична танцівниця («Дон Кіхот»), Доля («Кармен-сюїта» та багато інших. Стиль танцю А. Кальченко відзначався академізмом, інтелігентністю, особливою емоційною наснаженістю. Вона була харизматичною особистістю на сцені й несла цей образ у житті, передаючи секрети майстерності своїм ученицям. Паралельно з виконавською діяльністю А. Кальченко почала викладати у Київському хореографічному училищі (1975 р.). Спочатку вона була педагогом середніх класів, які вважаються найскладнішими, даючи основу для великої балетної техніки, далі зробила 2 випуски. Серед її учениць — н. а. України Тетяна Білецька, Олена Філіп'єва, з. а. України Тетяна Андреєва, відома характерна танцівниця, Ірина Скрипник (у минулому — солістка Національної опери, яка успішно веде педагогічну діяльність як в Україні, так і за кордоном), Оксана Кульчицька та Ольга Анікеєнко, які демонстрували свою виконавську майстерність на сценах театрів Німеччини. У 1975–79 та у 1988–2008 рр. А. Кальченко працювала педагогом-репетитором Національної опери України; вона також стала вести клас вдосконалення для артистів балету, працювати з творчою молоддю, зокрема. зі своїми випускницями. Її клас не був чисельним, мало того, Альвіна Георгіївна прагнула, щоб до неї в клас ходили дійсно творчі люди, для яких щоденний урок не є формальністю або стандартним розігрівом, а являє собою поле експериментів та вдосконалення. Я теж ходила на уроки до Альвіни Георгіївни, а ще вона працювала з молодими артистами на окремих репетиціях, де ми тренували техніку, обертання по діагоналі, різні варіації. Вона казала, що треба завжди бути у формі, щоб у будь-якій ситуації бути готовою вийти на сцену. Альвіна Георгіївна надавала великого значення роботі стопи: вона сама мала унікальний підйом і завжди його демонструвала, коли показувала комбінації, у танці не терпіла жодної спрощеності, дешевих ефектів, підказувала своїм ученицям нюанси виконання, напівтони, доступні тільки для високого професіоналізму. Альвіна Георгіївна весь час вдосконалювала свою методику

викладання: в Київському хореографічному училищі вона відвідувала уроки Варвари Павлівни Мей, учениці А. Ваганової, яка була запрошеним з Ленінграду (нині Санкт-Петербург) педагогом-методистом. Поважаючи вагановську школу, Кальченко також вивчала досвід балетних шкіл і виконавську манеру артистів балету інших традицій. У неї були рідкісні на той час відеозаписи Наталі Макарової, Михайла Баришникова, які вже залишили Радянський Союз і працювали за кордоном, постановок Джорджа Баланчина та ін. Увесь цей матеріал вона використовувала у своїй роботі. Так Оксана Кульчицька, випускниця 1990 року танцювала на випускному концерті па-де-де з «Дон-Кіхота» у постановці Рудольфа Нурієва, також в одному з концертів дівчата виконували знаменитий романтичний «Па-де-катр» Ц. Пуні в постановці А. Доліна; загальновідомі ж хореографічні фрагменти виконувалися в оригінальній інтерпретації та на високому професійному рівні. А. Кальченко надавала великого значення індивідуальній роботі. Вона буквально «ліпила» зі своїх учнів артистичну особистість, а також могла підказати, у якому напрямі їм краще розвиватися. Однією з яскравих учениць А. Кальченко була Олена Філіп'єва, яка ще у випускному класі виконала на сцені Національної опери надскладну партію Жізелі, вивчивши її разом з усіма мізансценами за кілька репетицій. О. Філіп'єва вразила всіх своїм легким стрибком і партія Жізелі стала однією з найкращих у її репертуарі, а сама Олена Філіп'єва назавжди зберегла вдячність своєму педагогу, як і багато інших її учениць.

Важливий напрямок творчої діяльності А. Г. Кальченко — популяризація українського балетного мистецтва у світі, для якої склалися особливо сприятливі умови після отримання Україною у 1991 році незалежності. У 1996 р. Альвіна Георгіївна разом з групою відомих діячів українського мистецтва створила в Національній опері України балетну студію для дітей артистів балету, де працювали провідні педагоги класичного, народно-сценічного та сучасного танцю. Студія згодом перетворилася на міжнародний центр розвитку хореографічного мистецтва «Українська академія балету». Цей заклад співпрацює з балетними школами Італії, Франції, США, Словенії: проводяться спільні фестивалі, майстер-класи, гастролі, метою яких є взаємозбагачення досвідом різних хореографічних шкіл і розвиток культурних зв'язків між Україною та іншими країнами. Фестиваль-конкурс дитячо-юнацького хореографічного мистецтва «Танець без кордонів» (2002, 2007, 2011), який ініціювала А. Кальченко, дійсно об'єднував юних танцівників з різних країн від аматорів до професіоналів. Альвіна Георгіївна також залучала артистів Національної опери до участі у таких заходах. Особисто я отримала дуже цікавий досвід участі у майстер-класах хореографів сучасного танцю та у концертах, зокрема, від роботи з італійським балетмейстером Оріеллою Петракін, яка здійснила для мене сольну постановку. Альвіна Георгіївна була в курсі сучасних тенденцій у світовій хореографії і сприяла всебічному розвитку своїх учениць, тому з її студії вийшли як відомі класичні балерини, такі як з. а. України Ольга Кіф'як, солістка Національної опери, так сучасні хореографи, педагоги, серед яких Христина Шишкарьова, Тетяна Винокурова та багато інших, які передають і вдосконалюють знання й досвід свого педагога. Серед учениць Альвіни Георгіївни також була її донька Ірина, яка танцювала на сцені Національної опери, але, на жаль, рано пішла з життя, та онука Катерина, яка закінчила «Українську академію балету» та стала солісткою Національної опери України а також працювала як педагог «Української академії балету». Заслуги Альвіни Георгіївни були високо оцінені державою: їй надано звання «Жінка року — 2011» (номінація «Жінка-митець») та «Посол миру» (2012 р.).

Альвіна Георгіївна Кальченко померла 9 жовтня 2024 року в Києві. Вічну й світлу пам'ять про неї буде жити в серцях її вдячних учнів, які продовжують її благородну справу — навчати дітей прекрасному балетному мистецтву, здатному об'єднувати людей без слів.

Висновки. Проаналізувавши факти біографії, творчий шлях, виконавську та педагогічну діяльність відомої української балерини, педагога, організатора просвітницької справи у галузі балетної освіти, можна дійти висновку, що Альвіна Георгіївна Кальченко зробила неоціненний внесок у справу розвитку української балетної освіти, а також і у розвиток балетної освіти і культури за кордоном, оскільки її діяльність сприяла зміцненню міжкультурних зв'язків. Тому творчі методи А. Кальченко, у яких гармонійно поєднувалося знання класичної методики та експериментаторство, а також важливого значення набуває індивідуальний підхід до учня, варті всебічного вивчення майбутніми поколіннями балетних артистів і педагогів.

КОВАЛЬ Олег Володимирович
Старший викладач ХДАДМ
https://orcid.org/0009-0002-7821-2014

ВЕРБАЛЬНЕ В ЗОБРАЖАЛЬНОМУ: ЕСКІЗ КОМПОЗИЦІЇ ЯК ВІЗУАЛЬНИЙ НАРАТИВ (НА МАТЕРІАЛІ ГРАФІЧНИХ НАЧЕРКІВ В. М. ГОНТАРОВА)

1. *Постановка проблеми.* Роль природньої мови в утворенні сучасних форм образотворчого мистецтва (живопис, графіка) і візуального акціонізму (перформанс, ленд-арт), до якого слід віднести не лише наративну фотографію, стрит-арт, інтерлінгвістичну форму асемічної та транссемічної каліграфії (напр., Романа Мініна, в творах якого прихована сама мовна метафорика та метоніміка, текстуальність та індексальність формотворення самої тканини живописного зображення чи візуального тексту) динамічний та стрімкий у своєму розвитку бук-арт, а й ті форми, які завжди вважалися «допоміжними», проміжними і не уповні самостійними, — схеми композиційно-просторового рішення картини, її ескіз, графічну аналітичну інтерпретацію, в українському мистецтвознавстві залишається майже не розробленою. І це не зважаючи на багато досліджень, присвячених темі взаємодії зображення та тексту (див., напр.: Скляренко 2020, стр. 87–95).

В цьому контексті загостренням досліджуваної проблематики є не просто загальний огляд ролей та образів природної мови, примаючої участь в побудові візуального тексту, а саме рівень «лінгвістичних входжень» в тканину твору, ступінь їх метарефлексивних дій, які проявляють себе в актах саморефлексії мистця. Лінгвістичні входження двоїсті, метеликові, як і структурно-семіотичні та когнітивно-концептуальні схеми візуальності, тому саме через частковий, окремий, іноді випадковий та ізольований прояв взаємозв'язку мови та мистецтва, а саме графічне втілення в швидкому начерку композиції, плану комбінації фігур, просторових рішень, геометризованих конструктивних схем, в ескізі ми вбачаємо можливість дослідити механізм участі природної мови в розбудові образотворчого тексту. Експресивна, естетична та прагмалінгвістична функція природньої мови, разом з метатекстовою, як у випадку візуальної парафрази, накладається на механізм утворення культурних смислів засобами художньої зображальності, відтворюючі певні стратегії побудови візуальної наращії. Важливо підкреслити, що лінгвістичні входження та внутрішня наративність візуального тексту оголює деякі сегменти пластичного / візуального мислення художника, коли візуальний «досвід ока переходить в середовище природньої мови» (Г. Боем, С. Бріски-Узелац, М. Баксендал, Т. Мітчел та інші). Візуальний наратив не випадково вважається формою існування прихованої вербальності візуального тексту, в якому характер побудови форми актуалізує функції, притаманні в тому числі і лінгвістичній свідомості. У ескізі картини візуально-зображальна рефлексія та асоціативна гра концептами відтворює не один тільки структурний принцип складання майбутньої художньої форми, — ескіз стає формулою, метанаративом, звернутим до пластичної ідеї картини, комбінацією ліній, плям, тональних акцентів він стає цілісним проєкційним методом організації форми як пластичного та смислового цілого.

2. **Візуальний наратив як зона напруги понятійно-термінологічного інструментарію аналіза форми.** В сучасному українському мистецтвознавстві термін є маловживаним та осмисленим описово-метафорично. Зазвичай він вказує на взаємозв'язок структури зображення, його оповідності, обраного сюжету, іконографічної мотивіки з тим, що називають мовленнєвою природою візуального висловлювання. В ескізі ця «мовленнєвість»

унаочнюється синтезом континуального (уподібненість зображення ієрогліфу) та дискретного (лінійного, індексального) типу знаків. Звісно, сам характер «рукописемного» виконання ескізу імплікує мовленнєвість зображального акту, роблячі його полем існування прихованої вербальності, що активізує потенційну криптограматичність візуального тексту (хоча і не завжди тут є авторський намір зашифрувати смисл майбутньої роботи). Те, що в начерку, ескізі за допомогою геометрики, біоморфної чи кристаломорфної лініарно-площинної будови оприявнить первинний пластичний задум, то в живому творі не завжди переходить в «зрілий» та довершений візуальний текст.

Між тим, майже обов'язкова присутність в ескізі «внутрішнього наратора», оповідача та «внутрішнього глядача-як-читача» (Бел, Брайсен, Елкінс), знімає полісемічну напругу майбутнього твору, оскільки ескіз є зорієнтованим у семіотичному плані на індексальність та діаграматичність, на синтакксис пластичної мови, ніж на її граматику, на семантику її «лексичних одиниць», ніж на прагматику авторської інтенції.

В своєму класичному визначенні, — взаємозв'язок сюжетно орієнтованого зображення з описом візуальної події на рівні організації форми та її змісту — сутність поняття «Візуальний наратив» (ВН) залишається незмінною (Сонесон).

3. **Реалізація ВН на рівні форми та змісту ескізу.** В структурі візуального тексту реалізується у формі прихованої вербальності. Проявляє себе в структурі зображення у формі артикуляції тематичних та композиційних вузлів навколо візуальної події, про яку оповідається, також в ситуації фокалізації точки зору автора / персонажа; у монтажних та проєкційних механізмах розбудови ескізу в межах зображальної, графічної площини; виокремлено, утім питомо вирішується через темпоральну складову візуальної нарації, і, що також важливо, у наявності експліцитно реалізованої присутності природньої мови у написах та підписах, уведених в сам візуальний текст ескізу.

4. **Візуальний наратив в ескізі В. М. Гонтарова.** Специфіка гонтарового візуального наративу базується на пам'яті форми (монументалізм, переведений у станкову графічну форму) та стилю (Джото, Бойчук), зрежисованій і переведений в символічний світ власних візійно-казкових уявлень та культурних рефлексій. Тематична циклізація аркушів спричиняє загострення як темпоральної складової сюжетної будови, так і метанаративний їх характер: сама риска, що отримує в межах аркушу семіотичне напруження (то зливається з тлом, то зникає, то переходить у тонований рисунок), стає наочним втіленням не лише нарації, а й демонструє закон «граматичної сурядності» в повторюваності тональних площин, лінійних зламів та проєкційних арабесків графічної форми ескізу. Синтаксис перетворюється на семантику.

Висновок. «У Віктора Гонтарова мистецькі засоби сюжетних конструкцій, метафоричності і кольору не існують самі по собі, а являють синтез стану духовності людини і часу» (С. Сапеляк), що і є у повній мірі реалізацією принципу візуальної нарації в сучасному українському мистецтві і творчості В. М. Гонтарова одночасно. Непересічна присутність візуальної нарації, тим самим, є яскравим доказом присутності природньої мови в розбудові візуального тексту.

Список використаних джерел

1. Сапеляк С. (2009). Віктор Гонтаров в ескізі (незнаний) Anima Rerum, (5), 48–51.
2. Скляренко, Г. (2020). Текст та зображення в творчості українських художників другої половини ХХ століття: О. Соколов, В. Бахчанян, В. Барський. Мистецтвознавство України, (20), 87–95.

3. Baxandall, M. (1985). Patterns of Intention : On the Historical Explanation of Pictures. New Haven. Yale University Press.
4. Mitchell, W. J. T. (2015). Image science: iconology, visual culture, and media aesthetics. Chicago; London: The University of Chicago Press. 244 p.
5. Mitchell,W. J. T. (1994). Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press. 464 p.
6. Elkins, J. (ed.) (2009). Visual Literacy. New York: Routledge.
7. Elkins, J. (1997). Our Beautiful, Dry, and Distant Texts. Art History as Writing, UP,PA, Penn State Press.
8. Sonesson, G. (1988). Methods and Models in Pictorial Semiotics. Lund.

КОВАЛЬЧУК Олена Вадимівна
Провідний науковий співробітник відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, доцент
https://orcid.org/0000-0002-0170-0821

ТЕАТРАЛЬНИЙ КОСТЮМ В УКРАЇНСЬКОМУ СЦЕНОГРАФІЧНОМУ ПРОСТОРІ: ВІД СЦЕНИ ДО ПЕРФОРМАНСУ

До повного комплекту творів професійного художника театру входить розробка проекту сценографічного простору (макет, ескізи), відпрацювання образних характеристик костюмів (ескізи), створення програмки вистави та її афіша. Проекти провідних художників сцени завжди презентують певну рівновагу між образним рішенням простору та костюмованим героєм у ньому.

Втім, дослідження ескізної спадщини українських сценографів, переконливо свідчить про посилену змістовно-ігрову, режисерсько-психологічну функцію театрального костюму, його здатність бути повноцінним презентантом образу спектаклю. Незалежно від стильових уподобань найвідоміші представники української сцени: Василь Кричевський, Микола Бурачек, Матвій Драк, Вадим Меллер, Олександр Хвостенка-Хвостов, Федір Ніород та ін. фіксували у костюмованих образах героїв п'єси власні напрацювання образно-ігрових нюансів сценічної постановки. Не дарма творчість Анатолія Петрицького 1920-х років було презентовано не сценографією, а костюмами у альбомному виданні «Анатоль Петрицький. Театральні строї» (1929). Характеризуючи роботи митця, В. Хмурий фіксував вміння митця «іронізувати гримами, строями й навіть конструкціями на тлі романтичного моря барв» [1, с. 13].

Неможливо розділити сценографію і костюм у творчих проектах художника львівської опери Євгена Лисика. Ескізна експресія його героїв — знакова презентація сутності просторово-образної партитури його вистав, бо в них «калатала жива енергія дієвого імпульсу, сила творчої думки їхнього автора» [2, с. 29]. (Мал.1).



Мал. 1. Є. Лисик. Костюм до балету «Тіль Уленшпігель» Є. Глєбова. 1976

Театральний костюм у творчості Марії Левитської — величезний пласт драматично-образних нюансів, втілених не лише на сцені Київського оперного театру, а й у перформативних практиках виставкових проектів авторки. Художниця посвячена у тонкощі еволюції та побутування костюму у часопросторі. Її костюмовані рішення «це окремий, естетичний і художній напрям. <…> який вражає мірою скрупульозності пошуку характеру в костюмі. Це рідкісна на сьогодні риса. Риса справжнього художника, вкрай вимогливого до себе» [3, с. 6].



Мал 2. О. Богатирьова. «Отелло» В. Шекспіра. Ескіз Костюма. 2001

З 1980-х років в українському театральному просторі активно заявляють про себе сценографи, у творчості яких спеціалізація костюмографа стає провідною. Це — Наталя Рудюк, чиї роботи у творчих контактах із Данилом Лідером, Ярославом Ніродом, Сергієм Маслобойщиковим та ін. стають визначними подіями у театрально-мистецькому житті країни. Це — Олена Богатирьова, авторка костюмів, які «могли визначати або навіть міняти хід вистави. <….> вона завжди прагнула, щоб змінити цей хід у більш талановитий, фантазійно-багатий бік» [4, с. 228]. (Мал. 2).

Це — Людмила Нагорна з її неосяжними знаннями українського фольклору та етнографії. «В її костюмах, — відзначали критики, — передано особливості крою, вишивки, прикрас тих регіонів, де відбувається дія. Важливіша сама театральна зіркість майстрині, адже в кожній сукні, спідниці, сорочці чи головному уборі відбивається ще й характер і манера поводження персонажа» [4, с. 274]. (Мал. 3).



Мал.3. Л. Нагорна. «Запорожуць за Дунаєм» С. Гулока-Артемовського. Костюм та ескіз костюму. 2023

Поступово в українському сценографічному просторі складуться творчі дуети (сценограф/костюмограф), серед яких творчість Сергія та Наталі Ридванецьких з Черкас — явище неординарне. Органіка їхніх вистав відпрацьована до найменших дрібниць. Він — образно-дієвий каркас образного задуму, вона — інтелектуально-витончена гра силуетів, рухів, кольорів. (Мал. 4).



Мал. 4. Н. Ридванецька. Костюми до вистави «Носороги» Е. Йонеска. 2022

Не менш плідним є київський творчий дует Олексія Вакарчука (сценографія) та Катерини Корнійчук (костюм), чий сценічний та виставковий проект «Весь Шекспір за один вечір» привернув увагу публіки на виставці «UASctnography 2022. Форум сценографії під час війни. Театр в укритті. Больові дотики», що відбувся на базі ІПСМ НАМУ (листопад 2022). Там же із великим успіхом пройшла презентація перформансу «Бриніслава Ніжинська: танець-реконструкція» Богдана Поліщука та інсталяція О. Поліщук до театрально-музичної вистави «Вертеп. Необарокова містерія».

В останні роки значно активувалися процеси видання книжок, присвячених історії українського театрального костюму. На львівському квадрієнале сценографії (жовтень 2021) паралельно із презентацією театральних ескізів художників 1920-х років (палац Потоцьких), демонстрацією костюмованих проектів молодих українських художників, пройшла презентація альбому «Український театральний костюм XX–XXI століть. Ескізи». Видавнича традиція була подовжена альбомом «Український театральний костюм XX–XXI століть. Ідентичність, контекст, ландшафт» (2024), виданого по матеріалам однойменної виставки, яка експонувалась в Україні та Польщі і викликала широкий глядацький розголос, ще раз підтвердивши позачасову цінність українського костюмованого контенту.

Висновки.

Аналіз процесів розвитку української сценографії свідчить, про те, що театральний костюм є важливою та невід'ємною частиною сценічного образу. Посилена психологізація та ігровий компонент робить костюмовані проекти практично самостійним презентантом авторської ідеї. Це дозволяє художнику ізолювати їх від загально-сценічного задуму, зробити самостійним презентантом авторської ідеї на будь-яку тему. Широкий розвиток костюмовано-перформативних практик, учасниками якого є практично всі представники сучасної української сценографічної групи, констатують факт активації нового формату сценографічного мислення. Подібний досвід наближає Україну до Європи, вписуючи талановиту когорту художників її театру у європейські стандарти, нову мову європейського пластичного мислення.

Список літератури:

1. Анатолій Петрицький. Театральні строї / Хмурий В. [Передмова] — Х.: Державне видавництво України, 1929. — 85 с.
2. Український театральний костюм XX–XXI століть. Ескізи. — Упоряд.: О. Ковальчук, Л. Волошина, Т. Руденко, Б. Поліщук. — Львів/Київ/Харків. Видавець О. Савчук. — 2021. — 127 с.
3. Музи і музика мого театру / Марія Левитська; передм. А. Солов'яненка, М. Резниковича. — К.: Либідь, 2016. — 24 с.
4. Сценографія. Пошуки власної естетики. 1920–2020. — Упоряд.: А. Александрович-Дочевський; текст О. Ковальчук. — К.: ВД «Антиквар», 2019. — 304 с.: іл.

КОРНІЄНКО Неллі Миколаївна
Засновник і генеральний директор Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України
https://orcid.org/0000-0002-6894-6308

БУНТ *ІНШОГО* ТЕАТРОЗНАВСТВА. КИЇВСЬКА ШКОЛА

1. Уже понад сто років українське (і не тільки) театрознавство в якості головного методологічного підходу (методології) використовує описовий, наративний принципи та його змістові варіації та принцип накопичення великих масивів текстів, зокрема, архівних, які мали б ледь не вичерпати всі «свідчення» і «свідоцтва» перебування театру в українському світі.

Це було виправдано на етапі, коли йшло становлення цієї сфери знань. Відкриття архівів, підняття на поверхню — в широкий обіг — даних преси 1910–30-х рр., відсутність професіоналів-науковців і театральних критиків, загальний стан постколоніального суспільства та інші політичні та соціальні чинники обумовлювали саме такий етап становлення нашого театрознавства. Але йшли десятиліття, справа майже не зрушувалась. Окремі сталкери чи дон кіхоти погоди не робили, хоча серед них і були істині першопроходці. Щоправда, одиниці.

2. Криза театрознавства та ентропійні явища з'являли себе вже на етапі кінця 1970-х років, після короткого прориву кінця 1960-х — початку 1970-х. Далі — як по зачарованому колу рухались сотні дисертацій та монографій, в останнє десятиліття навіть відверто паранаукових, компілятивних та інших із сумнівними чеснотами, більше того — збільшилась кількість безсоромного плагіату і подібних наукових «одкровень». На жаль, рецидиви цього нині супроводжують і нашу НАМУ — на превеликий жаль, за попустительства окремих її керівників, і тут не може слугувати виправданням непрофесіоналізм керівника-митця у питаннях суто наукових… Гадаю, це скоро зміниться — адже ці «науковці» вже нанесли велику шкоду гуманітарному науковому процесу, а головне — репутації академії у науковому товаристві.

3. Цьому є багато причин. Але не в останню чергу явище це завдячує і тим лінійним методологіям, які продовжували творити свої експансії в консервативні пенати науки про театр.

Ми неодноразово піднімали це питання на всіх теоретичних, методологічних та практичних локаціях. Вперше — ще в середині 1970-х років…

З часу створення Центру Курбаса і особливо з початку видання нашого наукового вісника «Курбасівські читання» (2006) науковці Центру продемонстрували нові методологічні підходи, на базі яких і було видано першу в незалежній Україні «Історію українського театру XX століття», яка відіграла роль підручника для профільних вишів, а далі, заохочуючи коректні ризики і виходи «за межі», — наші науковці продемонстрували енергійні, переважно локальні, але прориви у суміжні методології, адаптувавши їх до нашого предмета і об'єкта (синергетика, тоталлогія, новітні психологічні та психоаналітичні ресурси, знання з філософій та практик Сходу тощо). Більше того, в пошуках нових одкровень ми ризикнули зайти на територію дуже близької до художньої культури зони — простору фізики, зокрема, квантової — адже ми, і наш, і світовий театр живемо в періоді квантового переходу, у передчас можливого квантового стрибка… Науковець як і його предмет не можуть не реагувати на такі тектонічні зрушення в суспільствах і на планеті в цілому…

4. Хочу запропонувати короткі тези до того театрознавства, яке ми, поки що, номінально визначили як ***інше,*** менш коректно ***— нове.*** Точніше — до ***Київської школи театрознавства.***

(Щоправда, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМУ Валерій Гайдабура вже давно назвав школою наші пошуки *іншого)*.

Центр Леся Курбаса, стратегічним напрямком якого є фундаментальна наука, на нашу думку, вже заклав серйозні підвалини нового театрознавства, і процес цей триває. Тезово — його відмінності:

а). Скасування переважної ставки на масиви описових текстів, що переважно фіксували події театральної діяльності і події життя — контексти (соціальний, ідеологічний, політичний, іноді — соціопсихологічний тощо). Фіксація потрібна — але це перший, «цокольний» поверх, сучасному театрознавству тісно у підвальних приміщеннях Історії. Треба зводити інші, вертикальні, нелінійні.

б). Головна, фундаментальна відмінність — театрознавство *інших* вимірів не погоджується з переважно відображальними функціями, якими його нагородив описовий, наративний, інфантильний дискурс, по суті домінуючий ціле століття, з окремими проривами художніх смислів, на чому ми вже наголошували. Нове театрознавство бачить у театрі, який є сегментом художньої культури, — передовсім СУБ'ЄКТА, спроможного *діагностувати і прогнозувати суспільство, страхувати в ньому розриви і травми, запускати функції релаксу, включати евристичну функцію* тощо. Суб'єкт завжди спроможний стати автором власного проєкту, що і довів європейський театр від останньої третини XX ст. до 2020-х рр.

в). Другою сутнісною хибою століття, яка призвела до втрати художніх смислів і картин світу, стала орієнтація на вивчення театру «замкнено автономно», що за сучасних обставин є ознакою його втрати. Адже театр за останні десятиліття зайшов на інші території — кіно, живопису, музики, актуального мистецтва, фотографії і под. Як і останні, які так само ініціювали свою експансію на території театру. Театр власне сам нині виштовхує — зокрема, у ніші театральної критики або навіть театральної журналістики — тих з дослідників, які підходять до нього з архаїчними ключами минулого.

Тільки *в контексті всієї художньої культури і ширше — позакультури* він відповідає вам власною аутентичною сучасною мовою. *Методологія за таких умов має включати в себе всі можливості методологій суміжних мистецтв та суміжних гуманітарних та природничих наук.*

Зараз етап чергового в Історії «приручення», «взаємопривласнення», взаємопроникнення художнього і природничого, гуманітарного і природничого.

5. Така висока суб'єктність художньої культури і театру зокрема примушує погодитись з твердженням, що сучасне театрознавство не відповідає стратегічним цілям культури і суспільств, бо втратило свою конструктивну місію. Про це треба сказати тверезо і нещадно. Ми наполягаємо на тому, що його ***креативний ресурс нині лежить в сфері самоорганізуючих, саморегулятивних нелінійних відкритих систем, спроможних до саморозвитку***.

Саме ці потенційності і виявив власне європейський театр зазначеного періоду, випередивши всі види сучасного театрознавства і підказавши йому шлях.

Театрознавство має стати сегментом ***синергетики художньої культури*** — парадокс! — ***поки що неіснуючої.*** Центр і тут виступив сталкером, ініціювавши цей новий напрям в гуманітаристиці.

Інший шлях — будувати власне сам новий напрям на базі вже напрацьованих, зокрема нами, зон майбутньої синергетики художньої культури.

Можна віднайти і третій шлях — наші багаторічні теоретичні напрацювання мають стати самостійною базою *іншого* театрознавства, виокремивши в ньому вищезазначений креативний ресурс самоорганізації і саморозвитку. Театр сьогодні треба вивчати як ***Авторський проєкт історії.***

6. І ще про надважливе у цьому контексті.

Сучасна гуманітарна наука не в змозі задовольнитися й існуючими методологіями класичного або некласичного періодів — цим «ключам» не піддаються новочасні процеси в художній культурі, складні, непередбачувані, переважно «ймовірнісні», які остаточно, тектонічними рухами зсунули плити-смисли попередньої епохи. Адже постнекласичний період — він же передквантовий і квантовий — з'явив себе у світі на початку 2010-х років (дехто вказує навіть точнішу дату його початку — 2012–2013 рр.).

Художня культура, що як суб'єкт володіє, зокрема, діагностикою суспільств, про що йшлося вище, — поставила на порядок денний серію радикальних змін у всіх шарах їх життєдіяльності. І підхід до власне художньої культури ускладнив мистецтвознавцям «стосунки» з нею. Не вдаючись у деталі, скажу лише, що нині нам конче потрібен *апарат математиків і фізиків* і щільна співпраця з ними. Ми давно на цьому наполягаємо — з самого початку заснування Центру Леся Курбаса (1995–1996), намагалися навіть ввести цих фахівців у штатний розпис… Не можна. До сьогодні. Так втрачається, можливо, ще одне століття.

Вчергове в історії науки теорія з'явила потребу у щільнішому, нового типу діалозі гуманітарних і природничих наук.

Тому ще однією прикметою новітнього мистецтвознавства, яку поділяє і на яку спиратиметься Київська школа театрознавства, — це суголосність з законами і методами природничих наук і співпраця з «природничниками» на засадах взаємопроникнення цінностей двох типів методологій і теорій — гуманітарних і природничих. Адже світ — єдиний. І наука невипадково розробляє «Теорію всього».

Український театр у поки що невеликих своїх проривах (роботи нового покоління режисури) відчуває ці процеси, але на заваді стають «підприємницькі» підходи і критерії державних театрів (ці театри вільно обрали для себе нішу підприємництва, театри — це підприємства), управлінські системи держави і політика у гуманітарній сфері. Точніше, політика — як синдром нерозуміння ресурсу і власних стратегій гуманітарної сфери, яка поволі висуває свою суб'єктність у стратегічні зони еволюції.

Недооцінка цього процесу загрожує гальмуванням діяльності всіх систем життєзабезпечення держави і суспільства — адже останні гостро потребують *трансформації,* яка можлива лише і виключно на засадах культури і гуманітарних потенційностей.

7. І останнє. Теза на майбутнє. Упереджувальна. Вона теж не може не заторкнути мистецтвознавства і культурології. Хоча торкається всього. Вона давно чекала на дослідницьку увагу.

Про що йдеться? Про і донині чи не найсуперечливішу позицію вчених передовсім Історичних наук. А саме: дослідницьку позицію «що було б, якби…» як неможливу, ледь не дикунську (мовою першоджерела «этого не может быть, потому что не может быть никогда»). Високочолі, що обстоюють «чистоту» незрозумілої навіть багатьом з них істини, узурпують на неї право, підозрюю — на всі часи. Не вдаючись до повної аргументації (про неї — у новій монографії автора «Театр майбутнього — траєкторія кванту. Порядок, відкритий для випадковості. Театрознавство *інших* вимірів»), скажу: ***тільки така історія — назвіть її як хочете: умовного напряму, альтернативна чи якось ще — зараз потрібна***, вона убезпечить щонайменше від двох проблем. Від проблеми неефективності історичного руху — це важливо для будь-якої країни, суспільства, нації, людини; від проблеми «збою» в русі етичних цінностей національних і світових культур і цивілізацій.

Безумовно, це вимагає — знову ж таки — полілогу гуманітаріїв і природничників — математиків, фізиків, які спроможні на тисячах, сотнях тисяч моделей довести ефективність одних моделей і відкинути токсичність чи навіть ентропійність інших.

Дбати про майбутнє треба вже сьогодні.

КОТЛЯР Євген Олександрович
Завідувач кафедри монументального мистецтва ХДАДМ, кандидат мистецтвознавства, професор
https://orcid.org/0000-0001-7698-418X

ОБРАЗИ СИНАГОГ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД ЕТНОГРАФІЗМУ ДО ПОШУКІВ ВІЗУАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО КОДУ

До Першої світової війни зображення синагог вписувалися в жанрову структуру архітектурних пейзажів. Ще з початку з XIX ст. художники та мандрівники, які захоплювалися старовиною на території всієї Східної Європи, охоче малювали єврейські божниці як історичну частину краєвиду. Окремою тенденцією, на кшталт творчості Наполеона Орди (1807–1883) стало цілеспрямоване включення старих синагог до панорамних композицій ведут, що надавали романтичним пейзажам мультикультурного розмаїття та екзотичності.

У середині — другій половині XIX ст. в картинах християнських митців Тадеуша Попеля (1863–1913), Олександра Ріццоні (1836–1902) і, особливо, єврейських живописців Соломона Харта (1806–1881), Ісідора Кауфмана (1853–1921), Мауріція Готтліба (1856–1859) та ін. синагога стає місцем дійства й маркером ідентифікації єврейського кварталу, який передає атмосферу єврейської повсякденності, велич та урочистість синагогальних свят і ритуалів. Художники яскраво розкривають у просторі синагоги естетику молитви, костюмованість персонажів, психологічний фон і типаж.

Стилістика реалістичного мистецтва на той час не дозволяла виходити за межі побутопису та етнографізму, що згодом нова генерація єврейських митців критично оцінювала як «єврейське пересувництво».

Інша зацікавленість синагогами як пам'ятками виникає в експедиційному русі кінця XIX — першої третини XX ст., під час якого професійні художники та архітектори в натурних замальовках і архітектурній графіці фіксують споруди та деталі синагог як документальних об'єктів для подальшого вивчення та музеєфікації. Найяскравішим прикладом є творчість Георгія Лукомського (1884–1952), історика, мистецтвознавця, художника, поціновувача старовини та автора великої монографії про європейські синагоги (George Loukomsky, *Jewish Art in European Synagogues*. London, 1947), який цілеспрямовано працював у цьому напрямі, створив кілька десятків натурних малюнків синагог, а також сотні малюнків й пастелей на основі старих світлин з акцентом на Східну Європу. Завдяки йому з'явилася ціла мода на колекціонування зображень синагог, що підсилилося на тлі руйнівних наслідків Голокосту. Особливий художній стиль Лукомського поєднував пластику модерну та фольклоризацію образів старовинних будівель, що прикрашало оригінал та створювало враження «чуйного переживання старовини», чарівності давнини та шляхетності форм. Інакше працювали молоді одеські архітектори Ушер Хітер (1899–1967) та Елюкім Мальц (1898–1973), які ще за часів студентства середини 1920-х — 30-х рр. мандрували колишніми єврейськими містечками смуги осілості, детально замальовували синагоги (як і інші пам'ятки) для єврейського музею в Одесі.

Початок минулого століття, потрясіння Першої світової та революції посилили культурну кризу та дали потужний поштовх модернізму й авангарду. Саме у цей час єврейські митці стали свідками руйнації традиційного єврейського світу, безперервних лих і погромів, що дало їм змогу використати нову мову модерну і кубофутуризму, експресіонізму, лубка та інших стильових напрямів нової епохи, щоб закарбувати драматизм цього часу. В їхніх

творах образи синагог почали змінюватися, деформуватися, виражати емоційно-психологічний стан жаху і краху, досягли найвищого, апокаліптичного градуса.

Ми бачимо це на прикладах митців, які увійшли до створеної у 1918–1919 рр. Художньої секції єврейської культурно-просвітницької установи «Культур-Ліга» — Абрама Маневича (1881–1942), Ель Лисицького (1890–1941) та Ісахара-Бер Рибака (1897–1935). Практично всі вони до виходу у велике мистецтво пройшли традиційне єврейське виховання й навчання у *хедері*, починаючи свій творчий шлях у єврейському художньому ремеслі, що обслуговувало потреби громади. Новий час модернізму дозволив їм вкласти в образи синагог нові сенси, а також свої особисті трагічні контексти, пов'язані з війною та погромами і, водночас, з колективним і власним єврейським досвідом.

Подібно своїм попередникам, вони починали з натурних замальовок та вивчення об'єктів єврейської старовини. У юні роки Лисицький та Рибак мандрують містечками смуги осілості білоруського Подніпров'я та Литви (1916) з метою вивчення єврейських пам'яток, архітектури та розпису старовинних синагог. Обидва митці, як і їхні колеги прагнули «звернутися до народу», досліджувати пластику та поетику єврейського народного мистецтва, як і загалом топос єврейського містечка — *штетлу* для розуміння глибинних основ єврейської традиції та випрацювання на цих засадах свого національного стилю. Ця тема широко лунала в ті роки в єврейських мистецьких колах. Саме це долучає їх до важливого етнографічного матеріалу, що пізніше переосмислюється у руслі європейського модернізму й єврейського досвіду. У роки важких поневірянь і погромів громадянської війни, по ходу наростання напруги на «єврейській» вулиці, їхня модерністська міфопоетика трансформується в апокаліптичне світовідчуття. І центром цього єврейського агонізуючого Всесвіту стає синагога, яка поєднує в собі численні біблійні, літературні та містичні концепти юдаїзму та єврейської духовної традиції із пластикою модернізму.

Наприклад, у роботі Маневича «Гетто» (1919), художник трактує *штетл* як знелюднену і скам'янілу сейсмічну структуру на тлі вогняного заходу сонця. Дерев'яна синагога з високим дахом в самому серці містечка, що в минулому була центром єврейського життя, в роботі тепер символізує руйнування та неживість. Козел, поширений у єврейській культурі біблійний символ спокутної жертви, тут стає уособленням жертовності єврейського народу як «цапа-відбувайла» у післяреволюційній агонії держави та боротьбі за владу. Кубофутуристичний образ синагоги Лисицького, що розпадається і горить, в ілюстраціях 1918–1919 років до поеми Мані Лейба «Інгл-Цингл-Хват» («Лихий хлопець») і пасхальної пісні «Хад-Гад'я» («Козочка») допомагає передати відторгнення старого світу молоддю, а в іншому випадку стати новою візуальною ідіомою погромів. У своїй серії акварелей до теми погромів в Україні 1918 року Рибак також використовує широкий арсенал мистецьких засобів та глибоких єврейських образів та ідіом, що сягають середньовіччя, таких як образи вічного вигнанця Агасфера («Вічного жида»), єврейської релігійної самопожертви заради прославлення імені Всевишнього (*Кидуш га-Шем*) тощо.

Саме в цей трагічний період межі 1910-х — 1920-х років, коли єврейський народ у вогні погромів та радянської перебудови світу перероджується з традиційного укладу в нову соціальну спільноту, образ синагоги стає найсильнішим засобом пластичного вираження цих драматичних випробувань.

Висновки. Якщо в християнському мистецтві образ синагог залишається простим етнографічним мотивом, то в єврейському мистецькому середовищі він згодом стає глибоким й живим культурним кодом та візуальною ідіомою з різними конотаціями. За дуже короткий термін, з межі XIX–XX ст. до кінця 1910-х років, під час яких єврейство колишньої Російської імперії зазнало великих соціальних потрясінь, і які прийшлися на радикальні зміни

в мистецької парадигмі, підхід до зображення синагог докорінно змінюється. Авангардне крило молодих єврейських митців відмовляються від міметичного підходу на користь інструменталізації цього мотиву як засобу виразу глибоких духовних, соціальних, історико-культурних, національних й міфопоетичних тем, де синагога розділяє з євреями їхню сучасну долю, корелюючи зі всією товщею єврейської традиції. Мистці використовують різні візуальні ідіоми та стилі модернізму (кубофутурізм, експресіонізм, лубок і ін.) для більш глибокого символічного й емоційного вирішення теми, що стала репрезентацією єврейського колапсу.

КОЧЕРЖУК Денис Васильович
Аспірант ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України
https://orcid.org/0000-0002-9280-7973

УКРАЇНСЬКИЙ ЗВУКОЗАПИС ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ: ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В ОСУЧАСНЕНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ

Музичне життя української культури та мистецтва початку 90-х рр. XX ст. було представлене дослідниками як прояв «небезпечних енергетичних сполук техногенного характеру НТР[1]». І це відбувалося не лише через ефективні меседжі митців та інтенсифікацію їхніх акцій, а й через засоби поширення індустрії шоу-бізнесу між дистриб'юторськими практиками. З'являється радикально новий вид мистецтва (*електронно-технічна музика в поєднанні з усіма стилями та жанрами — від фолку до року*), нові виконавці (*аматори та професіонали з консерваторською освітою*), осучаснені простори в індустрії менеджменту та креативної культурології (продюсерські центри, творчі студії, звукозаписні будівлі, аудіо-кімнати). Зокрема, український звукозапис оновив технічні процеси, що відповідають за творчу природу фестивального руху і популяризацію корпоративних музичних установ, які беруть під свій професійний контроль вітчизняних артистів. Втім, сформувавши принципово нові засади культурних тенденцій шоу-бізнесової діяльності, завдяки технічному спорядженню (*персональні комп'ютери, ноутбуки, телефонні пристрої тощо*), запозичених із Заходу, значну частину індустрії шоу-бізнесу перебирають на себе комерційні студії звукозапису, які розробили різні рівні виконавських методів у створенні мультимедійних матеріалів. В зв'язку з цим, формується нова базова структура — малі, середні та великі аудіостудії, розраховані на всі рівні творчої та мистецької практик. Всі процедурні рішення більше не закріплюються за державними установами, які забезпечували медіакультурний простір країни, а розподіляються між приватизованими об'єктами інформатизації суспільства. Відбувається трансформація нового виду мистецтва як «медіакультурний простір». За рахунок поданої уніфікації інформаційно-суспільних стратегій виконання аудіовізуальної сфери, було прийнято законодавство, яке гарантує всім видам мистецтва та журналістиці належну державну підтримку (грантові моделі). Однак, значна частка медіа контексту українського мистецтва залишається малодослідженою. Це пов'язано з тим, що експертні групи здебільшого прагнули здійснити поверхневий опис мультимедійної продукції, тобто мінімізувати інформаційний аналіз програмування, у векторній моделі, придатній лише для творення інформатизації суспільства.

Сучасна етика мультимедійних корпорації, що відповідають за розповсюдження звукозапису, враховують ті стратегічні планування, відколи більшість слухачів сприймає музику в цифрових (штучно-імплементованих) семплах, що позиціонується в межах інтерференції «живого співу та/або гри на музичних інструментах» до штучного (інтелектуального) моделювання. Таким чином, певні зміни та перипетії сучасної стратегії аудіокультури покладає на звукорежисерів значну відповідальність за формування естетичних уподобань і поглядів населення окремої території або держави. Варто констатувати, що виявлення розвитку звукозаписувальної техніки, попри її величезний штучно-інтелектуальний потенціал, є лише новим етапом еволюції музичного інструментарію XXI ст., що не замінює культурні традиції,

[1] НТР – науково технічна революція

творчість і талант композиторів, музикантів, виконавців та технічних інженерів. Аудіоредактори записують, відтворюють, обробляють і міксують творчі сегменти мультимедійного контенту за допомогою автоматичних фіксаційних засобів і комп'ютерного обладнання.

Підсумовувавши попередні (*власні*) практичні досліди, варто конструктивізувати проблему звукозапису для новотворчої ролі XXI століття в тому, що аудіокультури стала важливим напрямком музикознавства та цифрової проєктної діяльності, яка дозволила краще опанувати та уніфікувати НТР між політичними, економічними та державно-правовими критеріями, паралельно естетизував вплив технологій мультимедіа на громадянське суспільство.

КУЗЬМЕНКО Євгеній Олександрович
Аспірант ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України
https://orcid.org/0009-0008-9493-5160

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА УКРАЇНИ: ДО ПРОБЛЕМИ ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНОГО ВИМІРУ ВТРАТ 2022–2024 РОКІВ

Україна — одна з найбагатших держав Європи та світу на пам'ятки культурної спадщини. У кожній з областей маємо низку об'єктів, що занесені до реєстру пам'яток національного значення. Вони важливі не тільки для національної історії, а й для світової. Тому частина з них внесена до Списку всесвітньої спадщини «ЮНЕСКО»: собор св. Софії та Києво-Печерська лавра в Києві, які є одними з найбільших християнських святинь у світовому вимірі, ансамблі історичних центрів Львова та Одеси, геодезична дуга Струве, резиденція митрополитів Буковини та Далмації в Чернівцях, а також дерев'яні церкви Карпатського регіону України та Польщі, і Херсонес Таврійський разом із його хорою, тобто сільськогосподарською округою, в окупованому 2014 р. Російською Федерацією Криму. Окрім цього низка пам'яток національного значення перебуває в Попередньому списку всесвітньої спадщини «ЮНЕСКО», зокрема «Держпром» або «Будинок державної промисловості» у м. Харкові, — одна з найбільших споруд у стилі конструктивізм, перший радянський хмарочос. Водночас величезна кількість об'єктів культурної спадщини в Україні визнана пам'ятками місцевого значення, але при цьому гостро стоїть проблема виявлення та взяття на облік тих об'єктів, що мають історичну, мистецьку та ін. цінність, але досі їм не присвоєно пам'яткоохоронного статусу. У цьому контексті передусім варто згадати мозаїки радянської доби, які нині часто руйнують, свідомо та несвідомо.

Повномасштабна російська військова експансія 24 лютого 2022 року докорінно змінило життя кожного українця. З перших днів війни Росія обстрілює цивільну інфраструктуру, зокрема житлові будинки, школи, лікарні, заклади культури та пам'ятки культурної спадщини. За понад два роки війни, станом на 4 листопада 2024 р., агресор пошкодив або знищив 1179 об'єктів культурної спадщини, зокрема було завдано неодноразових ударів по ансамблям історичних центрів Львова, Одеси та Харкова, відбулася забудова території Херсонеса Таврійського тощо. Це є грубим порушенням міжнародного права, Женевських та Гаазької конвенцій. Унаслідок означеної небезпеки, «ЮНЕСКО» занесла частину згаданих об'єктів до Списку всесвітньої спадщини, що перебуває під загрозою.

Проблематика культурної спадщини України під час російської експансіоністської війни була предметом вивчення багатьох науковців, проте незважаючи на це, питання інтердисциплінарного виміру втрат не набуло належного висвітлення в спеціальній науковій літературі.

Мета дослідження полягає в комплексному розгляді втрат культурної спадщини України 2022–2024 рр., в інтердисциплінарному вимірі.

Об'єкти культурної спадщини зазвичай мають комплексний характер. Їхнє дослідження завжди інтердисциплінарне, тобто до нього залучають фахівців з різноманітних наук і галузей знань. Відповідно руйнування, які російські обстріли завдали пам'яткам культури найбільш плідно та єдиноможливо вивчати крізь призму інтердисциплінарності.

Теоретико-методологічне осмислення завданих втрат здійснюється передусім в межах предметного поля філософії, філософії науки, філософії культури, філософії мистецтва, філософії архітектури, етики й естетики, але й також культурології (теорія та історія

культури тощо), мистецтвознавства, культурної антропології. Водночас означена проблематика є важливою в контексті історичної науки, цікавить істориків.

У практичному вимірі пошкодження культурної спадщини ключове для спеціалістів у галузі пам'яткоохоронної справи, реставрації, архітектури будівель і споруд, будівельних конструкцій, архітектурного та будівельного проектування, дизайну та інтер'єру, матеріалознавства, світлотехніки, джерел світла й електротеплопостачання, теоретичної та прикладної механіки, вентиляційних систем, містобудування загалом, а також інформаційних технологій, комп'ютерної графіки.

Отже, проблематика інтердисциплінарного виміру втрат культурної спадщини України 2022–2024 рр. наразі є актуальною та потребує подальшого теоретичного й практичного осмислення, оскільки тільки крізь призму інтердисциплінарності, співпраці спеціалістів з різних галузей знань можливе повноцінне відновлення пошкоджених та зруйнованих пам'яток.

КУЛІНІЧ Олена Володимирівна
Аспірантка НАКККіМ
https://orcid.org/0009-0005-5900-8597

ІСТОРИЧНІ ЕПОХИ РОЗВИТКУ АРАБСЬКОЇ МУЗИКИ

Поняття арабської музики нерозривно пов'язане з релігією іслам. З часів розповсюдження ісламу сприйняття музичного мистецтва здійснюється через призму релігії, крім того, арабське музичне мистецтво досягає найвищого розвитку в період Золотого віку ісламу. Однак, невірно вважати, що до появи ісламського віровчення арабської музичної культури не існувало.

Витоки арабської музики можна прослідкувати від Стародавніх цивілізацій Єгипту та Месопотамії. Музика відігравала значну роль у публічному та духовному житті, була частиною релігійних, державних та воєнних церемоній, королівського полювання. Один з перших занотованих музичних творів — Гімн Ніккаль — знайдений на території сучасної Сирії близько 14 ст. до н. е., підтверджено існування у 18 ст. до н. е. діатонічної системи настроювання інструментів [2].

Період з I до VII ст. н. е. мусульмани називають «джахілія» або «дні невігластва», розуміючи під цим незнання одкровень Пророка Мохаммеда. Однак, доісламський період не був примітивною та нецивілізованою епохою. Два важливих міста — Мекка та Медина, були процвітаючими торговими центрами, розташованими на караванних дорогах. За династій Сассанідів, Лакхмідів, Гасанідів доісламська культура досягла найвищого розквіту, зокрема, набули більшої досконалості інструменти та музика [3]. В цей період чітко вирізняються два музичні напрями:

1) Музика бедуїнів-кочівників, яка зазвичай описується як проста та відносно примітивна. Основними жанрами бедуїнських пісень були *huda* (пісні погонича верблюдів) та *nasb* (пісні молодого вершника або жіночі похоронні пісні).

2) Музика *qayanat* (жінок-рабинь, які співали, танцювали та грали на музичних інструментах), що вважалася віртуозною та екстраординарною. Пісні *qayanat* поділялися на дві категорії в залежності від поетичних форм вираження: *sihad* — пісні на серйозні теми гідності, слави, гордості, та *hazaj* — прості пісні на розвагу публіки [5].

З приходом Пророка Мохаммеда (кінець VI — початок VII ст. н. е.) в арабському світі розпочалася нова ера — ера ісламу. Зародившись на Аравійському півострові, релігія отримала широке розповсюдження у Євразії та Північній Африці в період раннього Середньовіччя. Ісламське віровчення дозволило арабам об'єднатися та створити впливову високорозвинену цивілізацію. Період VIII–XIII ст. називають Золотим віком ісламу. В цей час виникла одна з найвпливовіших та найбільших держав світу — Арабський халіфат, наука, економіка та культура, в т. ч. музична, досягли найвищого розквіту. У вказаний період сформувалася т. зв. рання арабська класична школа [5], музика та музиканти займали почесне місце в суспільстві, з'явилися перші музикознавчі наукові роботи та відкрилися музичні школи, кристалізувалися правила та закономірності традиційної арабської музики. Окремо слід згадати епоху мавританської Іспанії, що також називають Андалузькою епохою (приблизно VIII–XV ст.). Регіон Андалусії був одним із основних місць культурного контакту та обміну на Середземномор'ї, який мав глибокий вплив на середньовічну музику в Європі та в арабо-ісламському світі [4].

Наступний період з XIII до XIX ст. вважається добою занепаду. Вторгнення та завоювання арабських територій монголами та турками спричинило величезні політико-

економічні зміни, що призвели до духовного, соціального та культурного спаду. Література, наука та мистецтво зазнали в цей період повного застою [5]. Але, попри загальнокультурну панарабську кризу, музика відігравала важливу роль в приватному та суспільному житті арабського народу [2].

З початку XIX ст. арабська культура після тривалого періоду занепаду відчула новий виток розвитку. Науковці називають цей період *«nahda»* — «культурне пробудження», «відродження» (Leo Plenckers, Habib Hassan Touma та ін.). Окупація більшої частини арабських територій європейськими колоніальними арміями зумовила радикальні зміни у всіх сферах життя арабів. Європейський вплив розповсюдився в т. ч. і на інтелектуальні, освітні та мистецькі галузі. Разом з тим, слід відзначити парадокс цього часу — з одного боку, вплив Європи призводить до модернізації та вестернізації музичного мистецтва та культури, в цілому, а з іншого — сприяє процесу культурного пробудження арабів та зародженню національної ідентичності.

Глобалізаційні процеси, урбанізація та вплив Заходу — найбільш характерні риси, що позначилися на розвитку арабської музичної культури в XX ст. Поява нових технологій (фонограф, радіо, кіно, телебачення), розповсюдження західних музичних інструментів та музичних форм, адаптація західної моделі нотації та ладо-тональної системи, з одного боку, зумовили небувалий музичний розвиток та появу інновацій, що досягло свого піку у 1930-60 рр. під назвою «Золотий період арабської музики» [1]. З іншого боку, фундаментальні зміни в змістовному та соціальному аспектах музичного життя арабів спричинили процес відчуження від арабської «аутентичної музичної мови» [5].

Новітній період бере свій початок у 70-ті рр. XX ст., коли глобалізаційні процеси в арабському світі призвели до т. зв «інтернаціоналізації» музики [2]. Вплив західних музичних тенденцій, технологічний розвиток запису, редагування, зберігання та розповсюдження музики, поява мультимедійних пристроїв, музичне навчання на основі західної музики тощо спричинили принципові зміни в арабському музичному мистецтві. Арабські музиканти все частіше використовують електронні інструменти, сучасне аранжування, поєднують арабські жанри із західними (поп, рок, реп, хіп-хоп, джаз тощо), мелодія та зміст пісень стають простішими.

Отже, підсумовуючи вищесказане, можемо окреслити такі основні історичні епохи в історії арабської музики:

- *епоха Стародавніх цивілізацій (до I ст. н. е.);*
- *доісламський період або «джахілія» (I–VII ст. н. е.);*
- *Золотий вік ісламу (VIII–XIII ст.) та Андалузька епоха (VIII–XV ст.);*
- *період занепаду (XIII–XIX ст.);*
- *культурне відродження (XIX ст.);*
- *новий період розвитку арабської музики (початок XX століття — 1960-ті рр.);*
- *новітній період (1970-ті рр. XX ст. — до сьогодні).*

Список використаних джерел

1. Farraj, J., Shumays S. A. (2019). Inside Arabic Music: Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century. Oxford University Press. 480 p. [in English].
2. Plenckers, Leo. (2021). Arab music: a survey of its history and its modern practice. Archaeopress Publishing Ltd. 212 p. [in English].
3. Shiloah, Amnon. (1995). Music in the World of Islam: a socio-cultural study. Wayne State University Press. 243 p. [in English].

4. Reynolds, Dwight. (2021). The Musical Heritage of Al-Andalus. Oxford. 272 p. [in English].
5. Touma, Habib Hassan. (1996). The music of the Arabs / translated from Arabic by Laurie Schwartz. Portland, Ore : Amadeus Press. 238 p. [in English].

КУРБАНОВ Георгій Олександрович
Викладач КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, доктор мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-4913-5104

ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА КОРДОНІВ ОНТОЛОГІЇ ФАНТАСТИЧНОГО КІНО І АНІМАЦІЇ В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ

Анімаційний кінематограф, розширюючи межі свого застосування, привертає увагу дослідників з різних галузей науки (історії, педагогіки, соціології, мистецтвознавства, філософії). Але за наявності безлічі напрямів вивчення анімації відсутні її комплексні дослідження. У цій роботі анімаційний кінематограф розглядається як об'єкт комплексного гуманітарного дослідження, одну із сторін якого складає філософський аспект.

Варто виділити два види анімації — феноменально онтологізовану та феноменально деонтологізовану, ґрунтуючись на тому, що анімоване зображення можна отримати як за допомогою технічного засобу фіксації так і без нього. і без нього. При цьому онтологію анімованого зображення можна поділити на дві частини, одна з яких пов'язана з отриманням деякого специфічного матеріалу, друга пов'язана з перекладом даного матеріалу в форму, доступну для сприйняття з використанням того чи іншого технічного засобу.

Перша частина деонтологізованого анімованого зображення являє собою цикл, в якому трансформується вихідний матеріал у послідовність площинних образотворчих структур (не менше трьох площинних образотворчих структур), що переходить у форму анімаційної тривалості без демонстраційного апарату або з використанням трансляційного чи проекційного апарату. Перша частина онтологізованого анімованого зображення відрізняється від деонтологізованого зображення тим, що тут створення анімаційної тривалості проходить у два етапи: процес трансформації вихідного матеріалу в образотворчу структуру та процес автоматичної фіксації даної структури з перетворенням її на послідовність площинних образотворчих структур. Друга частина онтології деонтологізованого та онтологізованого анімованого зображення може бути представлена у трьох варіантах. У першому варіанті демонстраційний апарат, що є елементом ситуаційного континууму, що трансформує сам себе, тому продуктом даної трансформації буде умовно екранна форма анімаційної тривалості. Другий варіант пов'язаний з наявністю трансляційного апарату, де транслюється анімаційна тривалість трансформує його як елемент ситуаційного континууму, створюючи продукт трансляції — екранну форму анімаційної тривалості. У третьому варіанті проектована анімаційна тривалість трансформує проекційним апаратом незалежну від нього ситуацію, що самореалізується. Продуктом даного процесу є екранна форма анімаційної тривалості як елемент ситуаційного континууму. Велике значення у зв'язку з цим варто надати естетичному компоненту, звернувши увагу на важливість краси та видовищності аніматографа, що дає можливість для більш глибокого вивчення аніме, в тому числі й у порівнянні з українською, європейською та американською традицією. Близьким до соціально-психологічного підходу є соціально-філософський. С. Неп'єр [] у руслі соціально-філософських завдань свого дослідження простежує розвиток японського аніме від появи фільму «Акіра» (1988) до роботи Хаяо Міядзакі «Принцеса Мононоке» (1997). Автор зазначає належність аніме в Японії до масової культури, тоді як у США — субкультурі. При цьому аніме сприймається як культурна форма, що спирається на попередні високі культурні традиції (кабуки, японські гравюри, традиції світового кіно та фотографії), що піднімає

проблеми, відомі з літературних та кінематографічних праць, що впливає на широке коло глядачів. Пояснюючи свій інтерес до японської анімації, С. Неп'єр виділяє кілька причин вивчення аніме. Перша причина полягає в тому, що для цікавляться японською культурою аніме є захоплюючою сучасну японську художню форму з власною наративною та візуальної естетики. Суть другий полягає в тому, що аніме з його величезним обсягом тематичного матеріалу відображає сучасне японське суспільство, пропонуючи безліч ідей щодо вирішення значних проблем. Крім того, важливим є той факт, що аніме також є глобальним комерційним та культурним явищем. Ще одна важлива причина дослідження аніме — це його відмінність від домінуючої американської культури, що проявляється як у способі оповідання, так і у жанрах, що використовуються і візуальних стилів. Можна сказати, що

С. Неп'єр, аргументуючи причини дослідження аніме, заклала основу вивчення японської анімації з різних точок зору, акцентуючи увагу на трьох її виразних властивостях: апокаліптиці, фестивальності (карнавальності) та елегічності. Запропоновані їй підходи можна використовувати для вивчення не лише даних виразних властивостей аніме.

Історико-філософський ракурс розглядає Ш. Йошіокі, [] він пов'язаний з дослідженням творчості японського аніматора Хаяо Міяздакі та розглядом «духу Японії» у його роботах. На думку дослідника, фантазія Міядзакі є не лише засобом для критики суспільства, а й інструментом для злиття минулого та сьогодення. Тому Йошіока розглядає вплив історичних подій та спогадів на творчість японський аніматор. На його думку, історичні періоди Тайсе (1912–1926) та Сева (1926–1989) цікаві для Міядзакі тому, що сам Міядзакі є свідком подій періоду Сева та спостерігачем архітектурних об'єктів періоду Тайсе. Використовуючи власні спогади та уподобання, Міядзакі створює анімаційні світи, в яких змішує минуле, сьогодення та майбутнє, фантастику та реальність. І мета Міядзакі як аніматора полягає у порятунку минулого, оскільки у ньому серце духу Японії.

Такий історико-філософський підхід до анімації та до аніми зокрема дозволяє розглядати аніматограф комплексніше, включаючи не тільки його технічні особливості та культурологічне значення, а й відбиток історичних і національних особливостей, наприклад, духу Японії в творчості Хаяо Міядзакі

Таким чином, анімація є складним феноменом, що має певною символікою та несучим у собі кілька рівнів смислів, що дозволяє їй впливати на розвиток культури, людини та суспільства загалом.

Джерела та література

1. Алфьорова З. І. Міфологія «манги» й аніме у фільмах про віртуальну реальність / З. І. Алфьорова // Вісник Харківської державної академії культури. Харків, Вип. 15. С. 21 — Бібліогр.: 15 назв.
2. Йонедзава Йошіхіро. Всесвітній феномен аніме: минуле та майбутнє.
3. Nipponia Journal. Вип. 27. С. 4–7.
4. Лариса Мильченко. Лариса Татарінова. Особливості сприйняття візуальної книги. Комікси. Манга. Графічний роман.
5. Вісник Книжкової палати. № 12. С. 10–15.
6. Napeir S. J. Anime from Akira to Princess Mononoke. Experiencing Contemporary Japanese Animation. N. Y.: PALGRAVE, 321 p.
7. Yoshioka S. Heart of Japaneseness. History and Nostalgia in Hayao Miyazaki's Spirited Away // Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime / ed. by M. W. MacWilliams. USA, C. 256–273.

References

1. Alforova Z. I. Mifolohiia "manhy" y anime u filmakh pro virtualnu realnist / Z. I. Alforova // Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury. Kharkiv, 2004. Vyp. 15. C. 21–29.—Bibliohr.: 15 nazv.
2. Yonedzava Yoshikhiro. Vsesvitnii fenomen anime: mynule ta maibutnie.
3. Nipponia Journal. 2003. Vyp. 27. C. 4–7.
4. Larysa Mylchenko. Larysa Tatarinova. Osoblyvosti spryiniattia vizualnoi knyhy. Komiksy. Manha. Hrafichnyi roman.
5. Visnyk Knyzhkovoi palaty. 2020. № 12. S. 10–15.
6. Napeir S. J. Anime from Akira to Princess Mononoke. Experiencing Contemporary Japanese Animation. N. Y.: PALGRAVE, 2001. 321 p.
7. Yoshioka S. Heart of Japaneseness. History and Nostalgia in Hayao Miyazaki's Spirited Away // Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime / ed. by M. W. MacWilliams. USA, 2015. C. 256–273.

ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна
Головний науковий співробітник відділу новітніх методів дослідження ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМ України
https://orcid.org/0000-0001-5934-2943

ХУДОЖНІ МУЗЕЇ КИЄВА: МЕТАМОРФОЗИ У РЕАЛІЯХ ВІЙНИ

Впродовж періоду широкомасштабної війни перед музеями України постали болючі питання існування як такого. Перш за все — глобальна загроза виникла над збереженням колекцій та навіть музейних приміщень. Повне знищення Національного літературно-меморіального музею Г. С. Сковороди, де дивом збереглося лише скульптурне зображення великого філософа, руйнація Маріупольського художнього музею імені А. І. Куїнджі, тотальне пограбування експозицій Херсонського обласного краєзнавчого музею та Херсонського обласного художнього музею імені Олексія Шовкуненко, падіння ракети біля Одеського національного художнього музею, біля Національного музею «Київська картинна галерея» та Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків — ці та інші події виявили жахливі наміри ворога знищити музейні осередки як культурне надбання України. Ремонтування розбитих вікон, рам, вичищення приміщень від уламків скла — ці символічні дії позбавлення від сліду присутності ворога провели численні музеї, в різних куточках України — у Харкові, Одесі, Чернігові, Києві.

У ситуації нових болючих викликів художні музеї Києва мали перш за все знайти нові форми для головної функції — збереження своїх колекцій. Від лютого 2022 року всі постійні музейні експозиції були демонтовані. Робота музейників переключилася на пакування та евакуацію експонатів. Те, що мало залишитися у музейних фондосховищах, теж ретельно запаковувалося й фіксувалося. Тисячі й тисячі експонатів мали пройти через опікування.

У спорожнілих експозиційних залах виявили згоду бути представленими художники, сучасники нашого буремного часу. Камерні виставки та концептуальні проєкти увійшли до залів першого поверху Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, до виставкової частини залів Національного художнього музею України. Найбільш широко розгорнув виставково-проєктну діяльність Національний музей «Київська картинна галерея». У різних просторах експозиційно-виставкових залів тут могли одночасно бути представленими 4 проєкти, кожний з них мав свій виокремлений простір, завдячуючи плануванню приміщення. За підтримки колекціонерів та приватних галерей у цьому музеї відбулися й ретроспективні виставки, присвячені представленню закарпатської школи живопису, а також творчості відомого народного художника України, майстра київської школи Сергія Шишко.

Таким чином класичні художні музеї Києва вийшли на новий формат виконання соціально-культурної функції. Вони залишаються місцем зустрічей і обговорень, сприяючи культурному обміну, вони підтримують спільноту людей, що цікавляться мистецтвом. Крім того музеї пропонують освітні програми, кураторські екскурсії, дискусії навколо питань з історії мистецтва України, що відбувається значно активніше, ніж у довоєнний час, ніби компенсуючи недоступність для відвідувачів споглядання творів постійних музейних експозицій. У цій невід'ємній для музейної практики освітній складовій з'явилася нова акцентуація: скоротилася дистанція між відвідувачем і музейним співробітником через відчуття спільних переживань подій війни, загострилося усвідомлення вразливості людини та її мистецьких уподобань, відчуття індивідуального досвіду доповнилося досвідом спільних випробувань.

Завдячуючи підтримці України країнами Європи роль зарубіжних музейних виставок набула широкого резонансу. Тому при відсутності знакових музейних творів у Києві, ці виставки «працюють» на образ мистецтва і ширше — культури України, за її межами. Так виставка українського модернізму «В епіцентрі бурі» вже третій рік подорожує європейськими музеями, побувавши у Мадриді, Кельні, Брюсселі, Відні, Лондоні, Братиславі.

Парадоксальним у ситуації війни й постійної загрози для виживання країни та нації є те, що у Києві створюються нові музеї, кілька музеїв одночасно заявляють про своє існування: «UMCA» — Український музей сучасного мистецтва, Музей Авангарду, Музей новітнього мистецтва. Музей авангарду створюється у співпраці з Музеєм історії міста Києва як його філія, на його виставково-експозиційних та фондових можливостях, співпрацює з колекціонерами та художниками, спирається на дослідницьку роботу когорти мистецтвознавців, більшість з яких є співробітниками Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. Музей Авангарду представив вже дві виставки і спеціалізований номер журналу «Антиквар», присвячений цілком цьому музею, його концепції, обгрунтуванню парадигми «трьох хвиль авангарду», крім того активно готує об'ємне наукове видання, колективну монографію.

Музей новітнього мистецтва заявив про себе на початку листопада, представивши свою першу виставку у міській галереї «Лавра». На відміну від нього UMCA — Ukrainian Museum of Contemporary Art, має вже більш довгу історію існування, від періоду дискусій, обговорень проєкту до широкомасштабної війни в Україні. У 2022 році цей музей представив проєкт «Як ти?» на чотирьох поверхах Українського дому. У 2024 році відбувся резонансний проєкт «Кола Сільваші». Музей, який існував тільки у цифрових матеріалах, набув першу колекцію предметних творів художників. Український дім став місцем проявлення і соціалізації цього музею.

Простір Українського дому є виставковим за призначенням після ліквідації тут музею В. Леніна. За часи 2022–2024 років в Українському домі відбулися великі художні виставки, які за концепцією, підбором матеріалів, супровідною інформацією, дизайнерським оформленням виступають як повноцінні музейні проєкти, що збирають найбільшу глядацьку аудиторію.

ЛІСМАН Софія Анатоліївна
Бакалавр ХДАДМ
https://orcid.org/0009-0007-5393-9416

АУКЦІОННІ ДОМА В СИСТЕМІ ФОРМУВАННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО АРТ-РИНКУ ТА СУЧАСНОЇ ОБРАЗОТВОРЧОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація. Аукціонні дома, такі як: Sotheby's, Christie's, Bonhamsм, Phillips, Dorotheum, Kunsthaus Lempertz, Drouot, Stockholms Auktionsverk, Bukowskis наразі виконують ключову роль в еволюції арт-ринку та ширшої сфери сучасної візуальної культури в цілому. Сприяючи укладанню гучних угод і встановлюючи орієнтири для оцінки творів мистецтва, вони слугують центральними агентами в системі, що поєднує естетичні, культурні та фінансові міркування. У цій роботі досліджується, як аукціонні доми сприяють розвитку арт-ринку, формують сучасну візуальну культуру та адаптуються до цифрових трансформацій. Аналіз аукціонних домів висвітлює їхній вплив як на традиційні, так і на нові арт-ринки, а також обговорює наслідки їхньої зростаючої ролі в цифрових продажах.

Концепція мистецтва як фінансового активу не є новою, проте масштаб і вплив аукціонних домів сьогодні є безпрецедентними. Як зазначає у своїй публікації «Сила мистецького флексингу» (2024) англійська мистецтвознавиця Е.-А. Аргун: «Економічний аспект мистецтва тепер є центральним у його сприйнятті та оцінці, що призводить як до захоплення, так і до критики зосередженості арт-ринку на багатстві та ексклюзивності» [1]. З іншого ж погляду, польська мистецтвознавиця А. Майнка-Павловська у своєму дослідженні «Історія арт-ринку: від меценатів до онлайн-продажів» (2020) підкреслює думку про те, що: «Сучасні аукціонні доми забезпечують зв'язок між мистецтвом, фінансами та культурною значущістю, створюючи динамічний простір, який переосмислює право власності на мистецтво та його оцінку» [2]. З огляду на це, важливим зараз є дослідити, як аукціонні дома визначають культурний і фінансовий статус сучасного мистецтва, водночас ставлячи під сумнів, як ці практики впливають на самоцінність мистецтва.

Зважаючи на думку Е.-А. Аргун, слід розглядати мистецтво зараз як високоцінний актив, через що арт-дилери, галеристи, арт-менеджери, колекціонери найперше оцінюють його інвестиційний потенціал. Проте, попри цю тенденцію, багато колекціонерів все ще цінують мистецтво за його культурну цінність. Така комерціалізація мистецтва спонукає до ширшого дискурсу про подвійну роль мистецтва як фінансового товару та культурного артефакту. Аукціонні доми роблять свій внесок у цей дискурс, диктуючи тенденції та оцінки і при цьому вони працюють у межах глобалізованої мережі, яка зберігає культурну та історичну цінність мистецтва.

Ця думка доповнюється і розширюється тезою Т. Шнайдера: «Сьогодні аукціонні доми не лише продають мистецтво, а й впливають на його суспільну цінність та культурну актуальність, що ще більше посилюється завдяки цифровому прогресу, який полегшує ширший доступ до ринку» у тексті «Прощавай, мистецький світ, здрастуй, арт-індустрія: як радикально трансформувався арт-ринок за останні 30 років» (2019) [3]. Така позиція відображає перехід усієї візуальної культури до гібридної моделі, у якій музейні/галерейні установи та аукціонні доми перетинаються у своїх ролях, тим самим змінюючи відносини між митцями, покупцями та посередниками. Тобто, розвиток онлайн-культури (поява NFT, віртуальної реальності, модернізація веб-сайтів та соціальних мереж арт-установ) розширив привабливість мистецтва, проте культурні еліти залишаються важливим інструментом у формуванні мистецьких тенденцій. Ця складна динаміка підкреслює символічну та економічну владу

аукціонних домів у світі мистецтва, оскільки вони створюють простір, де перетинаються культурний престиж і фінансова привілея.

Висновок. Аукціонні доми мають вирішальне значення у формуванні як арт-ринку, так і сучасної візуальної культури, встановлюючи стандарти оцінки, визначаючи тенденції та адаптуючись до цифрових змін. Вони впливають на те, як сприймають, купують і продають мистецтво, позиціонуючи його як вигідну інвестицію та культурний символ. Хоча їхній економічний вплив часто критикують, аукціонні доми водночас сприяють демократизації мистецтва, надаючи можливість глобальній аудиторії брати участь в оцінці творчості. Однак їхня роль у підтримці елітарності та формуванні культурних стандартів потребує ретельного вивчення, особливо з огляду на те, що вони продовжують розвиватися в цифровому просторі. Завдяки цим трансформаціям аукціонні доми, ймовірно, залишатимуться в центрі дискусій про культурну цінність мистецтва та його фінансову складову.

Список використаних джерел

1. Argun E.-A. The Power of Art Flexing, 2024. URL: https://www.myartbroker.com/collecting/articles/the-power-of-art-flexing (дата звернення: 28.10.2024)
2. Mainka-Pawłowska A. The Brief History of the Art Market: From Patrons to Online Sales, 2020. URL: https://contemporarylynx.co.uk/the-brief-history-of-the-art-market-from-patrons-to-online-sales (дата звернення: 30.10.2024)
3. Schneider T. Goodbye Art World, Hello Art Industry: How the Art Market Has Transformed-Radically-Over the Past 30 Years, 2019. URL: https://news.artnet.com/market/how-the-art-world-became-the-art-industry-1710228 (дата звернення: 28.10.2024)

ЛОГАЧОВА Белла Вікторівна
Старша викладачка ХДАДМ, доктор філософії
https://orcid.org/0000-0002-0856-9942

МАПІНГ В ХАРКІВСЬКОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Для харківських художників, чий доробок було створено між українськими революціями 2004 р. (Помаранчевою) та 2014 (Революцією Гідності), поступово важливим стає застосування художньо-технологічних виразних засобів, розширення культурних меж задля вироблення національного незалежного мистецтва та проявів візуальної активності. В першу чергу відбувається залучення відеотехнологій в синтезі з цифровими мистецтвами, трансформація технологічних умов створення художніх форм, що позначилось на характері візуальності, більш широкої комунікації з глядачем з демонстрацією нових мистецьких паттернів. Відео- й медіатехнології охарактеризували 2010-і роки в художньому інструментарії «конструювання» бачення у сучасному українському мистецтві — як інтерактивні. Відтак, в майбутніх відеопрактиках харківських митців виявилось тяжіння молодого покоління до синтезу різних медіумів: залучення об'ємно-пластичних інсталяцій, матеріальних об'єктів, саунд-арту, відеоарту, енвайроменту і, звісно, масштабних відеоперформансів — мапінг.

Одним з перших масштабних аудіовізуальних проєктів з використанням мапінгу харківськими художниками стала робота відомої української художниці Ірини Ільїнської. Авторка, яка працює з монументальним живописом, інсталяцією, в 2017 році створила видовищний мультимедіа проєкт «Спів» у жанрової формі — відеомапінг, тривалістю 7 хв. Присвячений пам'яті Василя Сліпака, видатного українського оперного співака, соліста Паризької національної опери, волонтера, учасника бойових дій, який загинув того ж року в зоні АТО на Сході України, робота стала свідомою авторською концепцією у пошуках національної самоідентифікації та нових медіаформ у харківському візуальному мистецтві. Проєкт «Спів» **—** це архітектурний відеомапінг, що проєктувався на фасад будівлі річкового вокзалу у Києві під час мультимедійного фестивалю «Kyiv Lights Festival 2017–3D MAPPING CONTEST» (2017 р.). Художня частина потребувала складної технічної підтримки, тому візуальний проєкт було виконано в співпраці з медіахудожником Ярославом Костенко (Київ). На базі «DizArt Studio», завдяки програмуванню команди дизайнерів, олійний живопис за однойменною назвою «Спів» мисткині Ірині Ільїнської було перетворено на мапінг-проєкцію. Монументальний диптих на великому полотні, написаний під час мінливих подій в Україні, пов'язаних з окупацією Донбасу й Криму у 2014 р., засобами цифрового мистецтва, від статичного живопису було трансформовано у масштабну динамічну картину, яка відображала рухомий традиційний український килим. В основі звукового ряду лежала музична обробка Karlheinz Essl — Mozart-Lamento (2015–2017), саунд-дизайн BeCaDi (Dmytro Svitov) з додаванням природного співу солов'я, звуків війни, пострілів та фрагментів оперних арій співака Василя Сліпака з кульмінацією світанку у живописній текстурі. Драматичні події підсилювались сценарною розробкою І. Ільїнської, яка складалась з двох частин диптиха, що контрастували зображеннями мирного життя, квіткового саду, співу птахів та цифрового програмування з анімацією мілітаристичних елементів й додаванням авторських саундтреків. Трагічні візуальні образи в структурах архітектурної будівлі, що знаходиться посеред природної локації на мальовничій набережній річки Дніпро, створювало особливий дизайн медіасередовища, рухомих візуальних об'єктів в просторі та часі, ефектів світла, кольору, ритму, тіней, які надали глядачу тотального занурення у візуальну картину. В традиціях харківського акціонізму візуальні рефлексії травматичного досвіду війни художники відтворили за допомогою рухомого

зображення, що має найбільший вплив на глядача, з його імерсивним характером заглиблення, чим і скористались митці. Відбулась руйнація візуального наративу й появи нової образотворчої секвенції, де автор «розчиняє» у проєкціях власний твір завдяки динаміці рухомого зображення, що забезпечує художнику спілкування з глядачем засобами візуальності та самоусвідомлення у нових сенсах, як це ми й бачимо у масштабних художніх формах відеоарту — мапінг.

Наступний масштабний мультимедійний проєкт, під час якого на харківській арт-сцені відбулось залучення художніх практик в синтезі з цифровими технологіями у формі мапінг, стала виставка — «Відчуття безпеки» в YermilovCentre (2024 р.). Посеред галереї у інстальованому «Великому екрані» відбулись медіатрансляції всіх подій та акцій «Мостів солідарності», з'єднуючи Харків зі всім Світом, як жест підтримки прифронтовому місту. Важливим в рамках інтернаціонального проєкту стало проведення «Моста солідарності» у формі мапінгу. Видовищну відеоінсталяцію було показано на фасаді замку в Карлсрує (Німеччина). В основі мапінгу окремим блоком виступили оцифровані малюнки дітей харківської арт-студії «Aza Nizi Maza» (засновник і керівник Микола Коломієць), які продемонстрували дитячі рефлексії, стійкість та незламність в роботах, створених у метрополітені під час бомбардувань Харкова у 2022 р. На фасаді замку в Карлсрує крім блоку малюнків «Aza Nizi Maza», також було представлено роботи знаних українських художників Жанни Кадирової (Київ) і творчої групи «Fantastic Little Splash» (Дніпро). Ці значущі художні події разом об'єднали світову спільноту з Харковом, мистецька ініціатива й технічна підтримка в Карлсрує стала можливою завдяки підтримці партнерів — Goethe-Institut Ukraine & Das Nuernberger Haus in Charkiw.

Автор робить висновок, що в харківських відеопрактиках важливою складовою є художні рухи й створення паралельних мистецьких програм та сучасних виставкових проєктів з використанням синтезу художніх практик і цифрових технологій, а саме мапінг. У своїх репрезентативних формах він підсилюється концептуальністю напрямку відеоарт, надаючи різноманітні можливості синтезу мистецтв та показує візуальну активність художнього середовища. Зазначеним харківським художникам у мистецьких колабораціях вдалось створити проєкти-рефлексії на травматичний історичний досвід за допомогою мапінгу, перетворивши цей медіум у потужну форму спротиву. Відеопроєкція у міське середовище, видовищний візуальний паттерн, що в синтезі з архітектурними формами та об'ємними спорудами виконує роль сучасного мультимедійного екрану, трансформуючи реальний простір, який заступала віртуальна реальність, може вимальовуватись як майбутня художня стратегія.

ЛУК'ЯНЕНКО В'ячеслав Вікторович
Аспірант НМАУ ім. П. І. Чайковського
https://orcid.org/0000-0002-6519-1253

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА І ПАМ'ЯТЬ У КОНТЕКСТІ ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНОГО ПІДХОДУ

Протягом останніх двох десятиліть підходи до розуміння культурної спадщини значно змінилися: від зосередження на пам'ятках та музейних колекціях до охоплення складної системи значень, цінностей, асоціацій і пов'язаних понять. У результаті цієї концептуальної еволюції культурна спадщина перестала сприйматися як власність або об'єкт і почала оцінюватися як процес, проходячи через декілька проміжних та часто одночасних етапів розуміння, таких як місце, продукт, проєкт і перформанс. Ми перебуваємо на етапі, коли необхідно знову й повною мірою звернутися до складних теоретичних аспектів культурної спадщини та її багатогранних наслідків.

У підході до цієї багатої теоретичної еволюції різні аспекти визначення, динаміки та функцій культурної спадщини були виокремлені із загального уявлення про це поняття. Не дивно, що завдяки різноманіттю способів сприйняття спадщини її дедалі частіше трактують як комплексне утворення, що включає матеріальні та нематеріальні форми: репрезентації та прагнення, матеріальні об'єкти й емоції, цінності та інтерпретації, символи та наративи. Одним із ключових компонентів цього комплексу є пам'ять: без поняття пам'яті та всього, що вона включає про час і наратив, неперервність і зміни, індивідуальні й колективні ідентифікації, спадщина зводилась би лише до «старих речей». Через центральне значення пам'яті для спадщини зв'язок між цими двома поняттями є постійною темою в наукових статтях присвячених темі спадщини, хоча часто приймається за даність, що їхній зв'язок є досить «щільним».

Крім того, поки дослідники спадщини рухаються до все більш витончених розумінь цього поняття, також розширюється й розуміння пам'яті у різних аспектах. Адже, поки в галузі дослідження спадщини формувалися її теоретичні та методологічні основи процес, на який значно вплинули ідеї про колективну пам'ять і місця пам'яті, паралельно розвивалися дві інші сфери: пам'ять стала предметом вивчення в гуманітарних та соціальних науках, а практичні дослідження проводяться в галузі когнітивної психології та нейронаук.

Деякі автори прямо розглядали питання пам'яті в контексті спадщини [1; 2; 4; 5] але зазвичай ця пара вважалася самоочевидною. Це припущення частково виникає через те, що пам'ять здається настільки невід'ємною від нашого сприйняття минулого й інтерпретації його залишків, а частково через ролі двох інших понять — ідентичності та політики, — які не лише мають значення окремо у пам'яті та спадщині, але й особливо важливі для їх взаємозв'язку.

Сучасна галузь досліджень пам'яті об'єднує багато дисциплін, кожна з яких використовує термін «пам'ять» для позначення дещо відмінних аспектів цього явища, додаючи власні асоціації та теоретичні підходи. Літературознавство, соціологія, психоаналіз, політологія, історія культури, теологія, антропологія та археологія — всі застосовують цей термін, але не завжди мають на увазі одне й те саме. Таке багатство міждисциплінарного обміну знаннями супроводжується ризиком: висновки суміжних дисциплін можуть сприйматися без ретельної оцінки того, чи дійсно за спільною термінологією стоять спільні значення, або чи ці слова використовуються для позначення різних феноменів. Це не означає, що міждисциплінарні дослідження не повинні проводитися, але терміни, запозичені з різних галузей,

мають бути чітко визначені з урахуванням тлумачень, відхилень або адаптацій. Наприклад, при згадці деяких видів пам'яті з тих 256, які ідентифікував Тулвінг [6] — таких як іконічна, просторова або пам'ять відтворення, — варто уточнювати, яке саме значення вкладається в термін: чи то згідно з когнітивною нейронаукою, яка спирається на конкретну теоретичну та емпіричну базу, чи як адаптований термін для вивчення динаміки, спостережуваної у сфері культурної спадщини.

Дослідження зв'язку між культурною спадщиною та пам'яттю — а також тісно пов'язаною з ними ідентичністю — неминуче піднімає питання значимості [3]. Адже, хоча спадщина та пам'ять пов'язані з індивідуальною саморефлексією особистості, вони також інтегрують її в суспільство через постійно розширювану й переосмислювану мережу взаємозв'язків між собою та світом. Як відчутний прояв форми пам'яті, культурна спадщина безперервно рухається: від того, що безпосередньо успадковано від власної сім'ї, до слідів існування спільноти. Питання масштабу є важливим у взаємозв'язку спадщини й пам'яті. Колективний підхід спрямований до соціології, соціальної психології, історії, культурології та, на сьогодні, досліджень пам'яті. Індивідуальний підхід традиційно веде до когнітивної психології, психоаналізу та нейронауки, що можуть пролити світло на механізми пам'яті. Проте ці два підходи не обов'язково повинні бути абсолютно розділені; об'єднання дисциплін може відкрити нові перспективи.

Слід згадати про тісний зв'язок між спадщиною і пам'яттю, зосереджуючись на трьох аспектах: перший стосується обговорення того, як застосовувалися й часом помилково використовувалися поняття колективної пам'яті та місць пам'яті, а також метафори, використані в цьому процесі. Другий аспект стосується становлення досліджень пам'яті: наводиться короткий огляд їх основ і цілей, а також оцінка того, чим ця галузь відрізняється від, перетинається з і сприяє дослідженню спадщини. Третій аспект об'єднує теоретичний та емпіричний внесок досліджень пам'яті для кращого розуміння культурної спадщини і пропонує напрямки для подальших досліджень.

Список літератури:

1. Benton, Tim (ed.) (2010) *Understanding Heritage and Memory*. Manchester University Press, Manchester.
2. Elsner, Jas (2003) "Iconoclasm and the preservation of memory." In *Monuments and Memory, Made and Unmade*, edited by R. Nelson & M. Olin. University of Chicago Press, Chicago: 209–32.
3. Isar, Yudhishthir R., Dacia Viejo-Rose and Helmut Anheier (2011) "Introduction." In *Cultures and Globalization: Heritage, Memory and Identity*, edited by Y. R. Isar, H. K. Anheier and D. Viejo-Rose. Sage, London: 1–18.
4. Jong, Ferdinand de and Mike Rowlands (2007) *Reclaiming Heritage: Alternative imaginaries of memory in West Africa*. CA: Left Coast Press, Walnut Creek.
5. Lowenthal, David (1996) *Possessed by the Past: The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Free Press, New York.
6. Tulving, Endel (2007) "Are there 256 Kinds of Memory?" In *The Foundations of Remembering: Essays in Honor of Henry L. Roediger*, Edited by J. S. Nairne. Psychology Press, New York: 40–52.

ЛЮТКО Наталія Віталіївна
Доцент ХНУ, кандидат політичних наук, доцент
https://orcid.org/0000-0002-8792-5035

ДІАЛОГ ЯК ФОРМА ВЗАЄМОДІЇ КУЛЬТУР

Діалог є невід'ємною частиною історії нашої цивілізації. Без нього неможливо уявити жодну сферу людської діяльності. У XX ст. пожвавлення інтегративних процесів призвело до формування концепцій діалогу культур як окремого наукового напряму. Діалог є ключовим елементом побудови взаєморозуміння між людьми. Передусім відзначимо, що діалог як феномен культури і форма комунікації — достатньо багатогранне явище, яке трактується як розмова, переговори, вільний обмін думками між двома особами; як функціональний різновид мови; як спосіб зображення характерів персонажів і розвитку сюжету літературного твору, як спосіб існування особистості тощо (Козак, 2013, с. 107). Ґрунтуючись на філософській концепції діалогу культур, можна визначили діалог культур як міжкультурну взаємодію, засновану на рівноправ'ї та повноцінному взаєморозумінні суб'єктів діалогу культур, які є носіями певних культурних рис, сформованих під впливом рідної культури та її соціального і культурного контексту(Радул & Радул, 2022, с. 88) .

Сучасна людина і культура перебувають у стані пошуку універсальних цінностей, які, з одного боку, виражають єдність інтересів людства, а з іншого — відображають його духовну неповторність і самобутність. Тому сьогодні все частіше звертаються до діалогу як універсального герменевтичного ключа в розуміння сутності буття людини і культури. Діалог культур постає як найяскравіша форма спілкування культур і як результат взаємного спілкування культур. Спілкування в рамках суб'єктно-об'єктних відносин можна назвати взаємодією, яку характеризують як загальну форму зв'язку явищ, що здійснюється в їхній взаємній зміні. Деякі дослідники виокремлюють партнерську взаємодію — діалог, коли не відбувається нав'язування, а здійснюється взаємодія двох і більше культур.

Суб'єкт діалогу культур — це перш за все культурна особистість, яка знає рідну мову та рідну культуру, іншомовну культуру, приймає та транслює цінності рідної та іншомовної культури. Суб'єкт діалогу культур поєднує в собі любов, прагнення до миру, терпимість та доброзичливість до людей, незалежно від національності, віросповідання, усвідомлює свою роль у співпраці та взаєморозуміння між народами. Головним досягненням суб'єкта діалогу культур є загальнолюдська культура та загальнолюдські цінності, здатність брати участь у реалізації ефективного міжкультурного діалогу, гідно представляючи власну країну на світовому рівні (Радул & Радул, 2022, с. 88). Можливість діалогу можна відзначити тільки тоді, коли суб'єкт починає усвідомлювати й виокремлювати свою індивідуальність, свою самоідентифікацію через зв'язок з іншими, через свою зумовленість іншими.

В останній період, у зв'язку з розвитком сучасних форм комунікації, діалог став більш суперечливим, що відображає конфлікт між двома тенденціями. З одного боку, у зв'язку з інтенсивним розвитком комунікаційних процесів, культура кожного народу, визначаючи його духовну неповторність, водночас стає надбанням усього людства. Діалог, здійснюваний у різних формах, забезпечує все більше взаєморозуміння між народами, допомагає розкрити їхню духовну неповторність. З іншого боку, культурні відмінності народів, нездатність до культурного взаєморозуміння і діалогу останнім часом стають однією з з провідних причин міжетнічних конфліктів.

У сучасному суспільстві існує гостра потреба в культурному культурного плюралізму у вирішенні глобальних проблем сучасності. Розгляд світу крізь призму сталого

європоцентричного сприйняття не може відповідати духу часу. Стає очевидним, що діалог між цивілізаціями, з їх культурним майбутнім, етнічними, соціальними особливостями буде необхідним, а теза про єдність світової цивілізації єдності світової цивілізації не буде здаватися хибною концепцією.

Відомо, що процес міжкультурного діалогу значною мірою пов'язаний із засвоєнням не лише загальнолюдських, але й етнічних цінностей в їх єдності та різноманітності. Однак будь-яке обмеження і «замикання» лише в межах власної етнічної групи сприяє тому, що інші культурні установки та цінності здаються чужими неприродними та незрозумілими. У цьому контексті важливо усунути обмеження та однобічність у сприйнятті культури окремого етносу, прагнути до глибшого осягнення культурних цінностей, тим самим відкриваючи тим самим шлях до культурного взаєморозуміння та взаємозбагачення. Культура міжетнічної взаємодії передбачає інтенсифікацію процесу міжкультурного діалогу, поглиблене пізнання особливостей того чи іншого етносу. Проблема оптимізації культурного діалогу сьогодні як ніколи актуальна для модернізації України.

Сучасні культурологи визначають три основні характеристики діалогу культур: структуру, рівні і принципи. Під структурою діалогу розуміють ті змістовні напрями і конкретні форми взаємного обміну, за допомогою яких він здійснюється (господарсько-економічні, державно-політичні, художні, релігійні, побутові, змішані). Серед рівнів діалогу культур виділяють етнічний, національний, цивілізаційний. Основним принципом діалогу культур є семантичний (смисловий) принцип, який передбачає виведення діалогу на рівень взаємопроникнення смислових структур у культурі (Радул & Радул, 2022, с. 88).

Результатом діалогу двох культур можуть бути такі варіанти: 1) злиття двох культур в одну загальну; 2) коли при діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються, а кожна зберігає свою єдність і цілісність, але при цьому вони взаємно збагачуються; 3) коли діалог веде до розуміння різних істотних принципів, коли чим більше розмежування, тим краще, але розмежування доброзичливого.

Аналізуючи дані підходи, можна виділити такі умови, які ведуть до результативності діалогу: подолання егоцентризму кожної із сторін; визнання іншої сторони діалогу як рівноправного партнера; прояв толерантності та бажання почути і зрозуміти партнера; прояв сумніву щодо принципів власної позиції; визнання за партнером права мати іншу картину світу й інший сенс буття; розгляд досвіду іншої сторони як знання, що розширює горизонт власного буття.

Висновки

Таким чином, суперечливі процеси, що відбуваються в сучасному суспільстві, створюють підґрунтя для глибокого і ґрунтовного дослідження ролі міжкультурного діалогу в сучасному світі. Діалог культур, з одного боку, забезпечує вільний розвиток і функціонування всіх культур, а з іншого, сприяє процесу їх взаємодії, взаємовпливу і взаємозбагачення (Мельник, 2018, с. 230).

Список використаних джерел

1. Козак, А. В. (2013). Міжкультурна комунікація у контексті діалогу культур. Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер. : Філологічні науки : зб. наук. пр. / Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка. — Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка,, (Вип. 118), 106–110.

2. Мельник, В. П. (2018). Діалог культур як форма міжкультурної взаємодії. Українство: динаміка сенсів і вимірів національного буття: матеріали Всеукр. наук. конф., м. Кривий Ріг, 9 лист. 2018 р. Кривий Ріг : ДЮІ МВС України, 229–232.
3. Радул, С. Г., & Радул, І. Г. (2022). Концептуальні основи діалогу культур в європейському освітньому просторі. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5 : Педагогічні науки: реалії та перспективи., (Вип. Спец.вип.(2).), 87–
http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_5_2022_Spets

МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович
учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України, доктор архітектури, доцент, член-кореспондент НАМ України

ПОВОЄННА ВІДБУДОВА: УРБАНІЗАЦІЯ ЧИ ДЕЗУРБАНІЗАЦІЯ?

Колосальні руйнування, спричинені військовою агресію, актуалізують питання повоєнної відбудови. Масштаби катастрофи безальтернативно вимагають стратегічного підходу на рівні держави як такої, адже в умовах, коли потрібно швидко відновити або звести наново сотні будинків, цілі квартали або навіть міста, лише глобальна консолідація та оперативна концентрація ресурсів дає необхідний потенціал. Відповідно, означена стратегія перш за все має базуватися на певних ключових принципах, одним з яких є урбанізація /дезурбранізація.

Загалом, ще до початку війни, Україна відчувала брак стратегічного бачення розбудови. Державна політика на практиці жодним чином не регулювала відповідний аспект, що призвело до дещо хаотичної, галопуючої урбанізації декількох найбільших мегаполісів, передусім столиці, з одночасним поступовим обезлюдненням численних сіл та малих містечок. Передусім це торкнулося промислових монопоселень Сходу та Півдня України, що створило депресивний соціальний клімат, який у свою чергу дозволив зовнішнім ворогам провадити політичну агітацію та маніпулятивно розповсюджувати сепаратистські настрої в означених регіонах. Що ще раз підводить нас до необхідності розробки продуманої багаторічної стратегії розвитку та відбудови як елементу соціального балансу і, як наслідок, державної безпеки.

Процес концентрації населення по великих містах загалом є природнім від часів індустріальної революції, що, однак не знижує негативних наслідків відповідної тенденції. Не маючи на меті повторювати численні дослідження за даною темою, коротко відмітимо, що з точки зору логістики, екології, економіки (особливо в умовах цифровізації постіндустріального суспільства та можливості працювати віддалено в сфері послуг) та, як не парадоксально, соціальних факторів (безпека, індекс щастя, добробут) великі міста створюють значно більше проблем, ніж малі.

Війна, що змусила мільйони осіб покинути рідні домівки та переїхати в інші області України та за кордон, як би цинічно це не звучало, створила небачені до того можливості кардинальної ревізії державної політики по розселенню, закладаючи у перспективі повоєнної відбудови можливості вирішення значних, накопичених від часів розпаду СРСР та переходу на ринкову економіку, проблем та дисбалансу в розвитку між містами та провінцією.

Історично, співмірні катастрофічні руйнування відбувалися лише у Другу світову війну, наслідки якої значно вплинули на розселення в країнах Європейського регіону, хоча й не однаково. В той час як в умовах командної економіки СРСР чітко прослідковувалась тенденція до масової індустріальної забудови передусім великих міст, що значно прискорило процеси урбанізації, в деяких західноєвропейських країнах відбувався зворотній процес, коли люди переїздили з поруйнованих промислових центрів в менші поселення в пошуках кращих умов, безпеки та спокою. Саме цей, другий, процес й отримав у подальших дослідженнях назву «дезурбанізація».

Важливо відмітити, що схожі тенденції ми можемо спостерігати й нині — попри первинні очікування, значна частина внутрішньо переміщених осіб (особливо люди похилого віку та сім'ї з малими дітьми) обрала для проживання не мегаполіси, як Київ чи Львів, а середні

(по українським міркам) або малі міста, як Полтава чи Золочів. Це пов'язано з багатьма чинниками від економічних до безпекових.

Створення житлового фонду та інфраструктури для тимчасово переміщених осіб закладає засади для майбутнього розвитку малих міст та поселень, дозволивши в перспективі боротися з галопуючою безконтрольною урбанізацією, рівномірніше розподіляти ресурси всередині країни, підтримувати сталий розвиток, безпеку (як, наприклад, роззосередження енергогенеруючих потужностей, мереж та споживачів, що стало ключовою стратегією під час війни). Також, на нашу думку, збалансований розвиток провінції сприятиме покращенню соціального і, як наслідок економічного та політичного клімату регіонів, зміцнюючи державу як в фінансовому, так і соціокультурному плані.

Тож, на нашу думку, одним з ключових принципів повоєнної відбудови України має стати державна стратегія, спрямована на дезурбанізацію та рівномірний, збалансований, сталий розвиток.

МАТОЛІЧ Ірина Яремівна
Завідувач кафедри дизайну ЗВО «Університет Короля Данила» кандидат мистецтвознавства, доцент
https://orcid.org/0000-0002-9728-7372

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ

Цифрові технології стали неодмінною частиною сучасного життя, і мистецтво не є винятком. Вони революціонізують підходи до створення, виконання та сприйняття мистецтва, відкриваючи нові можливості для творців і аудиторії.

Однією з основних сфер застосування є сам процес творення. Цифрові медіа, такі як комп'ютерна графіка, віртуальна реальність, анімація та інтерактивні інсталяції, дозволяють художникам втілювати свої ідеї в нових форматах.

Використання цифрових технологій значно розширює можливості художників і творців. Одним з найвідоміших використань цифрових технологій є створення ***комп'ютерної графіки***, яка охоплює не лише створення двовимірних та тривимірних зображень, але й анімацію, візуальні ефекти для фільмів, відеоігор та інтерактивних додатків. Це дає можливість художникам створювати унікальні візуальні світи, які раніше були неможливі або дуже складні для втілення [1, с. 56].

Віртуальна реальність (VR) та розширена реальність (AR) відкривають нові горизонти для мистецьких інсталяцій та перформансів. Художники можуть створювати інтерактивні простори, де глядачі мають змогу взаємодіяти з твором, переживаючи іммерсивні враження із використанням спеціальних пристроїв.

Цифрові технології дозволяють створювати ***мультимедійні інсталяції***, де поєднуються звук, відео, проекції та інтерактивні елементи. Це може включати проекції на архітектурні елементи, використання сенсорних датчиків для взаємодії з аудиторією та інші інноваційні підходи до створення мистецьких інсталяцій.

Цифрове мистецтво включає в себе широкий спектр творчих практик, які використовують комп'ютерні програми, алгоритми та інтернет-ресурси для створення і поширення творів мистецтва. Це може бути все, від графічного дизайну та цифрового живопису до мережевих інсталяцій та віртуальних колекцій [2, с. 253].

Цифрові технології також використовуються для створення ***роботизованих мистецьких інсталяцій та інтерактивних творів***, де рухи роботів або інші автоматизовані елементи взаємодіють з аудиторією або змінюються відповідно до зовнішніх впливів.

Ці технології не тільки змінюють способи створення мистецтва, але й сприяють розвитку нових форм виразності та взаємодії між мистецтвом і сучасним технологічним середовищем. Вони дозволяють художникам і творцям досліджувати нові можливості і виражати свої ідеї в унікальних інтерактивних форматах, що зміцнює актуальність цифрових технологій у сучасних мистецьких практиках [2, с. 254].

Наприклад, сучасні художники можуть створювати цифрові арт-об'єкти, які існують тільки у віртуальному просторі, або створювати мультидисциплінарні проєкти, де об'єднуються мистецтво, технології та наука.

Цифрові технології також змінюють способи сприйняття мистецтва аудиторією: від віртуальних виставок і онлайн-галерей до інтерактивних мистецьких інсталяцій і аплікацій для смартфонів — нові технології роблять мистецтво доступнішим і взаємодійним. Аудиторія може не лише спостерігати за твореннням, але й активно взаємодіяти з ним, що розширює можливості мистецького вираження та сприйняття.

До найвідоміших митців, які сьогодні активно використовують цифрові технології у своїй творчості належить мексиканський митець Рафаель Лоцано-Хеммер (Rafael Lozano-Hemmer), чия творчість включає в себе інтерактивні інсталяції і проєкти з використанням сучасних цифрових технологій [4].

Митець створює інсталяції, які активно взаємодіють з публікою. Він часто використовує сенсорні технології, аудіо- та відеофрагменти, щоб створити інтерактивне середовище, де рухи, звуки або інші параметри відповідають на присутність і дії глядачів. Особливістю творчості Рафаеля Лоцано-Хеммера є використання різних цифрових технологій, включаючи програмне забезпечення для відео- та звукової обробки, комп'ютерне програмування для створення інтерактивних алгоритмів, а також спеціалізоване обладнання для сенсорної взаємодії. Він часто співпрацює з інженерами, програмістами та іншими технічними спеціалістами для реалізації своїх інтерактивних проєктів. Це дозволяє митцю використовувати передові технології і матеріали для створення унікальних мистецьких інсталяцій.

Своїми роботами Рафаель Лоцано-Хеммер часто піднімає теми технологій, спільної взаємодії та відносин між індивідуумами і системами. Він запрошує глядачів до рефлексії на актуальні проблеми суспільства, вплив технологій на сучасне суспільство та індивідуальне буття тощо. Одним з крайніх творів Лоцано-Хеммера є перформанс «Агломерат пульсу» на Венеційській бієнале 2024 з використанням 100 записів серцебиття, які автор зберіг з виставки у Донецьку, а також детектора пульсу, який він присвятив долям донеччан, постраждалих через вторгнення РФ в Україну в 2014 році [3].

Рафаель Лоцано-Хеммер відомий не лише в Мексиці, а й отримав міжнародне визнання за свої інтерактивні інсталяції, що демонструє його вплив на сучасне мистецтво і технологічну культуру.

Отже, творчість Рафаеля Лоцано-Хеммера є відмінним прикладом того, як цифрові технології можуть бути інтегровані в мистецтво для створення інтерактивних і емоційно надихаючих мистецьких досвідів.

Таким чином, цифрові технології відкривають безмежні можливості для мистецьких практик, дозволяючи змінювати і розширювати межі творчості. Вони викликають нас не лише експериментувати з новими формами і виразами, а й задуматися над сутністю мистецтва в цифрову епоху.

Список використаних джерел:

1. Оленіна, О., Чирва, А. (2020). Художньо-науковий експеримент у системі сучасних мистецьких практик. Художня культура. Актуальні проблеми (16), 2020, 56–60.
2. Бенюк, О. Б. (2018). Мистецький експеримент в естетичному дискурсі. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (3), 252-256.
3. На Венеційському бієнале 2024, канадсько-мексиканський художник Рафаель Лозано-Хеммер провів перформанс «Агломерат пульсу» (2024). Retrieved from https://www.facebook.com/watch/?v=1140057710647122
4. Rafael Lozano-Hemmer (2020). Retrieved from https://lozano-hemmer.com/

МАТЯШ Сергій Вікторович
Доцент Інституту культури і креативних індустрій КНУТД, кандидат філософських наук
https://orcid.org/0000-0001-5848-1757

ОСОБЛИВОСТІ ПРОДЮСЕРСЬКОГО МЕНЕДЖМЕНТУ В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ПРАКТИК

Сучасний розвиток соціокультурної сфери не тільки висуває певні вимоги до управління цією креативною галуззю, але і вимагає значних зусиль у вивченні новітнього цифрового середовища, напрямів мультимедійного продюсування, що має відповідати змінам у сучасному гуманітарному просторі. У цьому контексті фахові компетенції менеджерів культурологічної сфери набувають нових якостей та визначень.

Аналіз показав, що виконання продюсерських функцій у сучасних творчих проектах вимагають, з одного боку, розуміння змін, які відбуваються в сучасному гуманітарному просторі, а з іншого — значної кількості нових фахових менеджерських вад. Відповідних якостей особистих, професійних та підприємницьких. Саме поєднання цих складових сприятиме підвищенню рівню продюсерського менеджменту культурологічних практик.

Рівень сучасного продюсерського менеджменту виступає своєрідним показником і водночас каталізатором гуманітарного розвитку суспільства.

Подальші дослідження головних трендів продюсерського менеджменту дозволяють як виявляти проблеми цієї діяльності, так і знаходити дієві напрями її методичного забезпечення, підготовки фахівців та можливого державного регулювання.

Сьогодні, коли мільярди людей живуть у мережевому просторі без кордонів, Олімпійські ігри та військові операції стають глобальним видовищем, і серіал, вироблений агрегатором і постачальником потокового мультимедійного контенту, дивляться по обидва боки океану в день початку нового сезону. Поєднання соціокультурного простору і людини, яка в ньому існує змінилося кардинально.

Цифровізація, мережевизація, індивідуалізація, інтенсифікація, інтернаціоналізація, трансмедійність створили нову комунікаційну структуру суспільства, призвели до фрагментації аудиторії, формування «безперервної» культури (non-stop culture) та глобалізованих ринків. *Мультимедійність* — десять років тому нове слово з області цифрових інновацій — нині не просто лише інструментарій, а й технологія, і спосіб організації контенту в широкому розумінні слова. Для «цифрового» покоління це вже звичний спосіб думати нелінійно і багатозначно. З творчої точки зору, зміна культурологічного медіасередовища і наше існування в ній («медіа скрізь») — це ще й перспектива стати самостійним продюсером / виробником творчого продукту / автором без редакції та видавця. Розуміння особливостей роботи з пошуковими системами та соціальними мережами відкриває такому універсалу перспективи для успішної бізнес-стратегії в сучасній мережевій економіці.

Сфера сучасних культурологічних практик, яка (в найзагальнішому вигляді) пов'язана з умінням придумати, розповісти, продюсувати «історію» і втілити її за допомогою новітніх технологій для будь-якої творчої індустрії (від порталу про смачну їжу до просування цифрової книги, від сценарію серіалу до віртуального музею та онлайн курсу) — це сфера активної інтеграції та синтезу медіаплатформ, менеджменту, творчості, форматів, способів оповідання, професій і бізнес-моделей. Ключовими словами тут стають мультимедіа, крос медіа, трансмедіа.

Змінилися умови життя людей, зокрема, активізація процесів урбанізації, призвели до того, що сталося руйнування кордонів між повсякденністю та святковим життям. Міська індустріальна культура, що активно розвивалася в XX столітті, завдяки збільшенню часу дозвілля, формувалася під впливом елітарної культури освіченого стану і народної культури сільського населення, що хлинув у міста. У результаті складного синтезу поступово склалася так звана масова культура, яка має великий розважальний потенціал. Виникли практично одночасно з нею нові технічні засоби масової комунікації, що відмінно підходять для її тиражування.

Для нас важлива наступна теза: масова культура пропонує глядачеві імітацію реальності, тобто своєрідну віртуальну реальність, що відрізняється життєподібністю, але живе за власними законами.

Саме тому продюсування сучасного культурологічного проекту вимагає додаткові завдання. Два з них нам здаються найважливішими. Перше –розробка нових форм комунікації з глядачем, який знову стає небезликим, масовим, а активним, що прагнуть об'єднуватися в спільноти за інтересами, і навіть брати участь у створенні творчого продукту (благо нові технології дозволяють робити це якісно при мінімальному рівні підготовки). Друге — пошук способів управління єдиним (*трансмедійним*) проектом, що розвивається на декількох різних платформах. Це спричиняє й нові творчі завдання, та інші алгоритми взаємодії у творчих колективах, і специфічні підходи до бізнес-складової проекту.

Саме поняття «*мультимедійність*» передбачає множинність та багатозадачність. Відносна простота оволодіння мультимедійними навичками за допомогою масових мультимедіа пристроїв та доступних програм(монтажу звуку і відео, відкриті глядацькі платформи, смартфони, камери GoPro, програми, типу Periscope, навіть дрони та ін.) і передбачає, що, як і авторство, продюсування контенту теж може стати масовим.

Оскільки основне завдання культурологічного проекту цифрової епохи — передача співпереживання, відчуттів і викликання емоцій, то залучення публіки в сюжет у момент споживання і, таким чином, визнання за публікою права на співтворчість — найважливіша відмінність нового продюсера, пов'язаного з цифровим середовищем, від продюсера традиційного. При цьому, продюсер може виступати і генератором контенту, і генератором замовлення, і джерелом фінансування.

Як правило, продюсери в цифрових середовищах — це все ж таки фахівці, які повинні володіти уявленнями про аудіовізуальну комунікацію, тому що всі мультимедіа зав'язані на картинці, звукові, текстові та додаткових графічних елементах візуалізації. А значить, — це все-таки людина, яка, принаймні, цікавиться аудіо-візуальним середовищем: від кіно до серіалу, від анімації до комп'ютерної гри. Це — людина, яка тяжіє до реалізації власної ідеї, володіє навичками маркетингу, яка розуміє ринок і може взаємодіяти з різними його суб'єктами: і з тими, хто може виступити замовниками, і з тими, хто розуміє про аудиторію, і з тими, хто надає платформу, канал. Тобто людина, здатна оцінити ризики, взяти на себе відповідальність, запустити проект і довести його до якогось результату. Людина з управлінськими та комунікаційними навичками. Іншими словами — це або традиційний продюсер, або амбітна людина, яка бажає їм стати.

МЕЛІХОВ Вадим Іванович
Викладач кафедри сучасної та бальної хореографії ХДАК, аспірант кафедри культурології
https://orcid.org/0000-0002-9144-7240

МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ЯК НОСІЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ: АНГЛО-АМЕРИКАНСЬКИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТИ

Повномасштабне російське збройне вторгнення в Україну показало значущість мистецьких практик у формуванні сенсів української національної культури. Сучасна хореографія спроможна бути простором для рефлексій митців, а також репрезентувати культурну пам'ять української нації. Втім, методологічний інструментарій для культурологічної рецепції сучасного хореографічного мистецтва все ще потребує виокремлення та артикуляції. Допоміжним для українського культурологічного дискурсу є американський досвід вивчення хореографічного мистецтва в річищі проблем культурології.

Культурологічна рецепція сучасної хореографії наявна в працях, зокрема, таких англомовних дослідників як Т. Бакленд, В. Бріджиншоу, Д. Десмонд, Дж. Морріс, А. Олбрайт. Тоді як український культурологічний контекст представлений розвідками В. Зінченко, І. Климчук, Н. Корисько, О. Чепалова, Л. Шестопал. За спільного предметного поля, шляхи напрацювання міждисциплінарного інструментарію зумовлюються різною динамікою англо-американської та української наукових парадигм. Тож, для концептуалізації власного методологічного інструментарію варто звернути увагу на дві академічні традиції в їх аспекті вивчення сучасної хореографії.

Зміст специфіки англо-американського культурологічного знання висвітлила Дж. Морріс у статті «Танцювальні студії / культурологічні студії» (Morris G, Summer 2009), вказавши на суперечливе поєднання соціально-політологічного прикладного спрямування культурології з засиллям текстової інтерпретації. На думку дослідниці, протягом 1960–1990 рр., культурологія у Великій Британії, а згодом і в США, пройшла шлях визнання академічною спільнотою та набула статусу теоретичного інструментарію з долучення суспільства до політичного процесу. Через це американська культурологія на початку 2000-х рр. мала підкреслено прикладний характер, але не мала власних теорій, адже спиралася на запозичені знання з інших галузей знань. Перспективою виходу з кризи Дж. Морріс вбачає звертання культурології до теорії танцю, адже вивчення хореографічного мистецтва здійснюється з опорою на філософію тіла, чим вказує на прив'язку до реальності.

Необхідно додати, що тематично культурологічне осмислення сучасної хореографії в англо-американському контексті здійснюється, корім мистецтвознавчої проблематики, за напрямами ідентичності, гендеру, інклюзивності, емансипованості глядача та соціального активізму.

Натомість українська культурологічна думка в питаннях вивчення мистецтва хореографії демонструє потребу в окремій візії сучасної хореографії як репрезентанта культурної пам'яті. Не менш значущою є необхідність в прописуванні теоретико-методологічного підґрунтя для такої рецепції. Із загального числа розвідок, присвячених теоретичним і практичним аспектам сучасної хореографії простежуються дві тенденції: тяжіння до історичного наративу та розрив між теоретичним знанням і практичною діяльністю.

Історико-культурна оптика вивчення хореографічного мистецтва, тим не менш, має стратегічне та евристичне значення для подальших культурологічних досліджень, адже зумовлена вивільненням українського гуманітарного знання від радянської та російської ідеології. Розрив між теоретичним знанням і його прикладним застосуванням так само є спадком ідеологічного контролю. Крім того поки що не реалізована потреба в посиленні освітніх компонентів, спрямованих на формування компетентностей із академічного письма та наукової дискусії в процесі підготовки майбутніх хореографів.

Безпосередньо культурологічне осмислення сучасної хореографії характеризується частим ототожненням культури та мистецтва, а також початковими стадіями залучення філософського дослідницького інструментарію та концепцій громадянської емансипованості учасників мистецького процесу. Варто наголосити на тому, що активна фаза війни від 24 лютого 2022 р. посилила артикуляцію станів сучасної хореографії як проблемних і показала творчі пошуки з відображення досвіду війни засобами художньої виразності.

У цілому українська культурологічна думка здійснює рецепцію сучасної хореографії поза констатацією кризи власного теоретичного знання й методологічного інструментарію. Варто наголосити на тому, що тематичне поле цих розвідок зумовлене тяжінням до ретроспективи, переосмисленням радянської спадщини та відновленням спадку репресованих митців. У вимірі культурної пам'яті простежується тематика формування національної ідентичності, історико-культурної детермінації та жанрових можливостей.

Однак, наведені розбіжності між англо-американською та українською культурологічними традиціями не заперечують спільних місць міждисциплінарності дослідницького інструментарію та соціальної природи танцю. Міждисциплінарність у випадку англо-американської академічної традиції зумовлена природою культурологічного знання. Тоді як міждисциплінарність українського контексту залежить від синкретизму хореографічного твору, на чому, зокрема, наголошувала Н. Корисько (Корисько, 2015). Соціальна природа танцю в обох варіантах зумовлена визнанням зв'язку танцю з іншими процесами та явищами суспільного життя. Тобто англо-американський та український варіанти інтерпретації сучасної хореографії визначають танець як феномен, що конструюється просторовм культури й спроможний зумовлювати динаміку культури в подальшому.

Як висновок, варто вказати на багатовекторність сучасної хореографії у її зв'язку з соціокультурним контекстом і спроможністю репрезентувати культурну пам'ять української нації. Така поліаспектність впливає на міждисциплінарність теоретико-методологічного інструментарію культурологічної рецепції сучасної хореографії.

Список використаних джерел

1. Корисько Н. М. (2015). Хореографія як контемпорарне мистецтво: культурологічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2015(2), 101–105.
2. Morris G. (Summer 2009). Dance Studies/Cultural Studies. *Dance Research Journal*, 2009 (Vol. 41, № 1), 82–100.

МІНЕНКО Катерина Петрівна
Аспірантка НМАУ ім. П. І. Чайковського
https://orcid.org/0009-0003-7704-3084

МЕТОД КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО КОМЕНТАРЯ У ДОСЛІДЖЕННІ ТВОРЧИХ БІОГРАФІЙ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ

Метод культурологічного коментаря вперше був розроблений та застосований у сфері музичної культурології Сергієм Тишко і є новітнім напрямком сучасної гуманітаристики, націленим на аналітичний коментар листів, матеріалів преси, мемуарів, музичних творів та інших свідчень митців. Розробляючи даний метод, науковець спирався, зокрема, на праці Умберто Еко, які присвячені досвіду повільного читання та зразкового читача [2]. Важливий висновок: вдумливе читання вербальних текстів музикантів сприяє пошуку нових зв'язків між творчістю та реальною біографією митця. Варто зазначити, що унікальність цього методу полягає в його універсальності, адже він може застосовуватись як до митців минулого, так і до сучасності.

Одним з важливих напрямків методу є вивчення культурологічних аспектів творчих біографій композиторів. За словами С. Тишко, її слід розглядати як «явище культури, як унікальний перетин зовнішніх та внутрішніх інтенцій, де художній результат стає органічним слідством культурних та життєвих подій» [1, с. 72]. Підкреслимо, що в такому випадку метод культурологічного коментаря сприяє вирішенню низки проблем та дозволяє «вписати явище творчої біографії в повноцінний історико-культурний контекст» [1, с. 72]. Таким чином, розглядаючи творчу біографію з численних точок зору, дослідження перетворюється на кшталт прогулянки по літературному лісу. В свою чергу, під час неї коментування дозволяє розширити розуміння історичних та культурних факторів, які складно розгледіти при першому знайомстві з музичним або літературним текстом.

Метод культурологічного коментаря застосовуємо при вивчені досвідів мандрівок композиторів XIX століття, які страждаючи різноманітними розладами нервового та фізіологічного характеру, відвідували міста і країни, де цілющий теплий клімат мав добре вплинути на їх здоров'я та на самопочуття.

Варто нагадати, що характерною особливістю митців епохи Романтизму була спрага до мандрівок, що безпосередньо впливало й на їхню творчість, наповнюючи її новими мотивами, жанрами тощо. До прикладу, в музичному доробку відомого німецького композитора Фелікса Мендельсона існує чимала кількість творів, в яких відчувається колорит та атмосфера закордонних міст, які він відвідував у різні періоди свого життя. Наведемо декілька з них: симфонія № 3, ля мінор, ор. 56 *(«Шотландська»)*, та симфонія № 4, ля мажор, ор. 90 *(«Італійська»)*. Власне, в четвертій частині Італійської симфонії композитор використав танцювальні мотиви тарантели та сальтарели. Підкреслимо, що географія подорожей композиторів охоплює безліч міст Європи, але саме Італія раніше від інших європейських країн стала місцем розташування розвинутих міст. Наведений приклад демонструє як працює метод коментаря у дослідженні творчості композиторів-романтиків, адже згаданий факт з творчої біографії композитора провокує подальшу необхідність звернення до текстових джерел, таких як листи, згадки сучасників тощо. Їх покроковий аналіз та коментування дозволяють віднаходити нові сенси як у біографії, так й у творчості композиторів.

Культурологічний підхід у вивченні творчих біографій митців також має на меті звернення до деяких аспектів їх повсякдення. У мандрівках композиторів-романтиків розглядаємо особливості оточуючого середовища, засоби транспортної комунікації, урбаністичний

аспект, кліматичні особливості тощо. Таким чином, комплексне дослідження мандрівок митців XIX століття, поглиблює розуміння їх повсякдення, а також творчого процесу. На це є декілька причин: по-перше, значну частину свого життя вони провели мандруючи з одного міста в інше. Про це свідчать їхні численні листи, примітки та згадки, які мають географічне уточнення майже кожного місця перебування. По-друге, особливості повсякдення композиторів змінювалися залежно від місця їх перебування. Не в останню чергу на це впливав клімат та звички місцевих жителів, адже композитори проводили у кожному місті тижні та навіть місяці; виключеннями є лише ті міста, в яких вони перебували проїздом. І тут дуже важливо зрозуміти, чи були кліматичні умови сприятливими, чи навпаки. Адже самопочуття та фізичний стан безпосередньо впливають на творчий потенціал композиторів, на його інтенсивність та продуктивність, тощо.

Висновки

Застосований метод розглядається як універсальний механізм аналізу взаємодії навколишнього середовища з внутрішнім станом митців, що через культурологічний погляд дозволяє розширити уявлення про творчу біографію композиторів-романтиків. Таким чином, залучаючи нові біографічні факти, зосереджуючи увагу на вивченні специфіки мислення композиторів та реакціях їх почуттів на подразники оточуючого середовища, суттєво поглиблюються наші знання стосовно музичних творів романтиків.

Список використаних джерел

1. Тишко С. В. Засоби транспортної комунікації: рефлексії музичної культури. (Про деякі аспекти дослідження творчих біографій музикантів) // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 30. Київ, С. 72–81.
2. Eco, U. (1998). *Six walks in the fictional woods.* Harvard University Press.

МІНЦЗЕ Гао
Аспірант ОНМА ім. А. В. Нежданової, кафедра теорії музика та композиції
1339162838@qq.com
https://orcid.org/0009-0007-5026-8338

ВІДТВОРЕННЯ ЕМОЦІЙНО-ОБРАЗНОГО, ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВОГО ТА ЖИТТЄВОГО КОНТЕКСТІВ У ПРОЦЕСІ ВИКОНАННЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Музично-поетичний текст — це явище вищого смислового порядку, що виникає в процесі взаємодії двох різних видів мистецтва. Він вбирає в себе не тільки семантичне навантаження поетичного тексту, а й значення музично-мовленнєвих лексем природно-конвенціональної та символічної (встановленої свідомо) природи. Таким чином, цей феномен можна віднести до одного з різновидів метатексту, де композитор, спираючись на поетичні рядки, створює їхню музичну інтерпретацію, свого роду «текст у тексті». У процесі створення музично-поетичних текстів найважливішу роль відіграє символ. Так, символ виступає своєрідним механізмом об'єднання різних культурно-часових пластів. У зв'язку з цим інтерес сучасних композиторів до цього типу втілення сенсу очевидний.

Емоційно-образна складова є одним із підтекстових шарів символу, укладеного композитором у музиці. Інакше кажучи, поряд із записаними в нотній графіці музичними думками, твір виявляє ще й прихований латентний шар, у якому композитори начебто кодують (але не інформацію як міру складності, як було повідомлено в деяких працях) певні комплекси естетичних настроїв, тобто те, що було й причиною створення певного музичного твору. Автор, моделюючи образ, «зашифровує» його за допомогою художньої мови, де під художньою мовою розуміють арсенал виразно-образотворчих засобів, потенційні можливості вираження, які на даному етапі розвитку має в своєму розпорядженні система мистецтва.

Висновки.

Емпатія виконавця здійснюється в процесі «розшифровки» авторської ідеї та створення відносно самостійного художнього образу. Наприклад, якщо у композитора художня ідея зазвичай зароджується під впливом позамузичних домінант, то в мистецтві виконавця відбувається протилежне: образи, що звучать, викликають до життя позамузичні асоціації. Тому завдання вокаліста-виконавця не тільки в тому, щоб відтворити музичний твір і оживити певну музичну структуру, а ще й у тому, щоб «зчитати» алгоритм самого музичного мислення композитора й на основі зміненого емоційного часово-смислового контексту створити свою власну емоційно-індивідуальну «Я-концепцію», яка спирається як на музичні, так і на позамузичні асоціації. Цей прихований і ніяк не позначений у знаках емоційний підтекст є таємним пластом твору і являє собою логічну структуру емоційних переживань. Розкриття латентної структури музичного твору і є в певному сенсі головним смислотворчим завданням вокаліста-виконавця.

НЕСТЕРЕНКО Андрій Олександрович
Викладач ХДАДМ, аспірант
https://orcid.org/0000-0001-9318-6622

«СТРАШНИЙ СУД» У НАСТІННИХ РОЗПИСАХ XVII—XVIII СТ. В ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКВАХ ЗАКАРПАТТЯ

Іконографія «Страшного суду» народжувалася з давніх часів. Настінні зображення, що відносилися до сюжету «Страшного суду», зустрічаються в IV ст. у фресковому живописі в катакомбах. Сформована композиція з'являється в VIII ст. у Візантії. В Україні найраніше зображення «Страшного суду» відоме у фресках XII ст. в Кирилівському монастирі Києва. У XVII ст. в українському церковному живописі композиція «Страшний суд» набуває популярності. В її основі — сюжет про Друге Пришестя Ісуса Христа на землю з місією, частиною якої є справедливий суд над усіма людьми. Сцени «Страшного суду» мали глибокий символічний зміст, змушували віруючих задумуватись над своїми вчинками. Наочно зображувалися страждання у пеклі для грішників та блаженний рай — для праведників.

В настінному сакральному живописі на Закарпатті композиція «Страшний суд» XVII ст. найкраще збереглася в дерев'яній церкві Успіння Пресвятої Богородиці в селі Новоселиця Виноградівського району. Фрагменти іконографічного сюжету «Страшний Суд» XVIII ст. залишилися в церкві Святої Параскеви в селі Олександрівка Хустського району. Частково сцени на цю тему можна побачити в церкві Святого Миколая (верхній) в селі Середньому Водяному Рахівського району.

«Страшний суд» в Новоселиці виконаний у наві на північній стіні за ієрархічним принципом у чотирьох регістрах, має наявність всіх основних елементів, притаманних даній іконографії. Автор залучає до сюжету реалістичні елементи із місцевого оточення, етнографічні деталі із побуту закарпатського народу. Стилістично розпис має барокові ознаки. В сценах «Страшного суду» в церкві Успіння Пресвятої Богородиці відобразилися характерні процеси, які відбувалися у сакральному мистецтві: поступовий відхід від символізму та метафоричності; вільна інтерпретація церковними художниками іконографічних канонів; залучення до сюжету реалістичних зображень із народного життя; барокова стилістика тощо.

В церкві Святої Параскеви в Олександрівці фрагменти «Страшного суду» залишились на стіні, що розділяє бабинець і наву. В. Залозецький зазначав, що композиція була розташована на всій поверхні стіни, сягаючи підлоги [1, с. 133]. Проте, автор не зміг зробити опис сюжету, бо він «цілий заставлений і заліплений образами, так що доступ до нього неможливий» [1, с. 133]. На сьогодні, «Страшний суд» практично знищений через «… пізніші розтісування балок та прорубування отворів у стіні, яка відділяє наву від бабинця» [3, с. 49]. Від композиції «Страшний суд» залишилось два верхніх регістра, які знаходяться у незадовільному стані.

В церкві Святого Миколая у Середньому Водяному (верхній) Рахівського району, найдавнішій серед потиської групи, «Страшний суд» змальований на стіні між бабинцем та навою, як і в церкві Святої Параскеви в Олександрівці. Проте, наприкінці XIX ст. в стіні були зроблені отвори, які зруйнували цілісність композиції [2, с. 356]. Згодом, у кінці XX ст., настінні розписи в церкві були перемальовані, вони втратили свою автентичність. В. Залозецький вказував на схожість іконографічних програм стінопису в церкві Святого Миколая у Середньому Водяному (верхній) із малюванням в церкві Святої Параскеви в Олександрівці, відмічаючи аналогічність сюжету «Страшний Суд» в обох храмах [1, с. 134].

Із збереженого, на сьогодні, можна встановити, що іконографічні схеми «Страшного суду» в настінних розписах в дерев'яних церквах в Середньому Водяному, Олександрівці та Новоселиці подібні між собою за композиційною будовою та розміщенням головних персонажей. Хоча, композиція «Страшний суд» в Новоселиці знаходиться у більш-менш задовільному стані, але необхідні роботи по її збереженню, як унікальної мистецької пам'ятки.

Висновки. Композиція «Страшний суд» у XVII — XVIII ст. в настінному малярстві в дерев'яних церквах Закарпаття стає поширеною, проте, на сьогодні, таких композицій залишилось мало. Серед них найкраще збережений «Страшний суд» в церкві Успіння Пресвятої Богородиці в селі Новоселиця, який можна вважати яскравим прикладом розвитку українського монументального живопису цього періоду.

Література:

1. Залозецький В. Малярство Закарпатської України (XIV — XIX). *Стара Україна.* Львів. VII–X. С. 131–139.
2. Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. К.: Мистецтво, 463 с.
3. Приймич М. Церковний живопис Закарпаття: станковий та монументальний живопис історичного Закарпаття до першої половини XX ст.: історико-мистецтвознавчі нариси. Ужгород: Карпати, 246 с.

ОЛЕКСІН Данило Сергійович
Студент НМАУ ім. П. І. Чайковського
https://orcid.org/0009-0000-8162-4234

ІМПЛІЦИТНИЙ КОНЦЕПТ МІФУ У ФІЛОСОФІЇ Ф. НІЦШЕ: СПРОБА ЕКСПЛІКАЦІЇ

Звернувшись до філософування Ф. Ніцше, ми виокремили чотири наскрізних поняття, які так чи інакше відсилають нас до міфу / міфічного / міфологічного; ці поняття: «аполонічне» та «діонісійське», «надлюдина» та «вічне повторення». Попередньо зазначимо, що у своїх рефлексіях ми розклали концепційне осмислення поняття міфу Ф. Ніцше на два локуси: *міф як засновок творчості* (у контексті діонісійського та аполонічного) та *міф як засновок становлення людини суб'єктом буття* (у контексті вічного повторення та надлюдини). Окрім того зауважмо, що Ф. Ніцше не пише про міф як теоретик міфу (філософ розмірковує над ним більшою мірою імпліцитно), тому у наших висновках про ніцшеанське розуміння міфу ми спиралися на наші власні узагальнення.

Почнемо наш аналіз з поняття вічного повторення, оскільки, як справедливо зауважує М. Сінельнікова, цей концепт є найменш увиразненим та відрефлексованим у філософії Ніцше [4, с. 38]. Очевидно, що вічне повторення являє собою атрибут міфічний, адже постулює вічну повторюваність речей та подій у світі, окрім того — єдність усіх речей та подій між собою; це нас відсилає до синкретизму як явища первісного, а отже — міфічного. Предметом рефлексії взагалі це явище qua явище постає у досократиків (у Геракліта, зокрема), а в становленні західноєвропейської справи думки виринає в А. Шопенгавера і Ф. Ніцше поняттям у концепціях «світу як волі та уявлення» і «надлюдини» відповідно. «Філософ-з-молотом» розглядав вічне повторення у двох аспектах: перший — онтологічний, — в якому всі об'єкти і суб'єкти у бутті повторюються нескінченну кількість разів, другий — космологічний, — який означає життя як вічне становлення самого себе без каузальності та телеології [4, с. 39]. Парадигма вічного повторення закономірно і логічно нівелює час як лінію, відкидаючи можливість існування минулого, теперішнього та майбутнього, натомість же пропонуючи час qua коло. Важливо виокремити: не річ як коло, не річ, яка повторюється, а самий час, який цю річ повторює вічну к-ть разів, зберігаючи її унікальність у своїй одиничності. Ця зауважа відсилає до синкретизму часу-простору-речей-переживань-відчувань, що теж виводить нас на дорогу міфу / міфічного. Однак і самий час втрачає своє значення плинності, залишаючи тільки буття як топос існування сутностей. У такому контексті буття *відбувається* тут-і-зараз, позбавляючи саме себе можливості привнесення «нового», з чого виходить, що всі сутності та всі їхні потенції наперед-вирішені, що теж відносить це поняття до міфічної категорії «долі» [1]. Отже, Ф. Ніцше, розмірковуючи над *концептом* вічного повторення, впритул підійшов до самого *явища* вічного повторення, повернувши властиві йому міфічні предикати типу «синкретичності», «долевості», «наперед-вирішеності».

Однак така закритість буття на самому собі і вічне становлення тільки його не означають, що суб'єкт існує без смислів, оскільки самий суб'єкт це буття і споглядає: «Для мене — як існувало би щось для мене без мене? Немає нічого поза нами! […] Мовити — це прекрасне безумство: мовлячи, танцює людина над усіма речами» [Ніцше / Заратустра]. Саме цими словами Заратустри прикметно відкрити аналіз поняття надлюдини. А. Ю. Сомов,

[1] У греків, приміром, це ананка, а у скандинавів — вірд, — невблаганні сутності, що вирішують долю.

втілюючи спробу об'єктивації усіх наявних і доступних міркувань щодо виокремленого поняття, констатує, що надлюдина постає сущим з «особливостями» всіх своїх предикатів, визначальним серед яких є воля до влади як влади над собою [5]. С. В. Калтишев розглядає надлюдину як такого суб'єкта, що він здатний до подолання деградації культури, власне, стану нігілізму, який означений невиправданістю платоно-християнського набору ціннісних установок [3]. Артикульовані думки резонуватимуть між собою особливо чітко, якщо ми візьмемо до уваги аполонічне та діонісійське. Надлюдина на цьому полотні виступає особливим суб'єктом культури, який долає неспроможність самої культури до становлення, а таке подолання можливе за умови пізнання буття через алетейю буття та *співпричетність* (споглядання) до самої онтології буття. Оскільки, за Ніцше, існування світу може бути виправданим тільки естетичним, остільки й становлення надлюдини можливе у надчуттєвому, яким виступає діонісійське начало [3]. Саме діонісійське начало зумовлює споглядання буття та світу такими, якими вони є, воно знімає ілюзію того, що споглядається — аполонічного; аполонічне артикулює себе на рівні «співмірності частин надлюдських створінь» та «прекрасної ілюзії марень» [1], що відсилає нас до «довершеного» — Бога та Істини. Останні ж ніяк не можуть бути над- чи просто чуттєвими явищами — у західноєвропейській традиції вони постають абсолютно інтелектуальним. Діонісійське артикулює себе як повернення до початкового стану *співпричетності* суб'єкта до буття напряму без опосередкування аполонічним та сократичним. У цьому контексті стає особливо чіткою та зрозумілою рецепція становлення надлюдини: Людина має «розчинити» себе серед діонісійського та аполонічного як феноменів культури на межі філософського та міфічного, тобто розчинити себе у міфі як вищій чуттєвості, яка дозволить бачити світ таким, яким він є. Підтвердження нашим міркуванням ми знаходимо у Калтишева: вчений наголошує, що методом подолання деградації культури є «вживлення» у міф, в якому висловлено «істину буття» [3]. Саме у цьому стані співпричетності суб'єкт споглядатиме світ поза межами доброго та злого, а саме *стан* до доброго та злого і є станом міфічним, в якому відсутні категорії гріха та гріховності.

Отже, ми артикулювали два локуси, в яких Ф. Ніцше розглядав *поняття* міфу — це «міф як засновок творчості» та «міф як засновок становлення людини суб'єктом буття». Експлікуємо, що філософ розуміє міф qua стратегію порятунку культури від стану нігілізму через істинну творчість, в якій постане справжній суб'єкт буття — надлюдина. У цьому контексті ніцшеанське розуміння *поняття* міфу ґрунтується на осмисленні міфу «рятівником» людськості в людині — її волі до пересилення зовнішнього (стану нігілізму) і, крізь це, відповідності стану внутрішньому — воланню екзистенції до екстатичності — діонісійськості.

Список використаних джерел

1. Nietzsche, F. W. The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music / translated by Ian Johnston. Vancouver Island University. Nanaimo. 85 p. URL: https://www.holybooks.com/wp-content/uploads/Nietzsche-The-Birth-of-Tragedy.pdf (last accessed: 13.03.2024).
2. Nietzsche, F. W. Thus Spake Zarathustra / translated by Thomas Common. URL: https://www.almutadaber.com/books/book1_10606.pdf (last accessed: 15.03.2024).
3. Калтишев, С. В. Проблема аналізу естетики Фрідріха Ніцше. *Луганськ: Філософія і політологія в контексті сучасної культури*, 2011. Вип. № 1 (1). С. 163–172.
4. Сінельнікова, М. Концепт вічного повторення у філософії Фрідріха Ніцше. *Львів: Філософські науки*, 2019. Вип. № 5 (2). С. 38–42.

5. Сомов, А. Ю. Ґенеза ідеї надлюдини в європейській філософії: концепція Фрідріха Ніцше. *Київ: Грані*, 2015. Вип. № 5 (121). С. 109–116.

ОСТРОВЕРХОВА Галина Вадимівна
Аспірантка НаУКМА
h.ostroverkhova@ukma.edu.ua
0009-0006-3613-554X

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН: ПОСТАНОВКА ПИТАННЯ

Розвиток і поширення застосування штучного інтелекту не лише створює нові галузі, змінює способи виконання звичних задач, але й чинить потужний соціокультурний вплив.

Охоплення науково-технічним прогресом сфер життя і питань, які до цього вважалися такими, що є полем застосування, виключно, людського інтелекту, ймовірно, призведе до структурних, процесних і ціннісних змін, які за своїми масштабами можуть перевершити всі, що нам відомі до сьогодні. Своєчасне дослідження і прогнозування цих процесів на основі екстраполяції, аналогій та вивчення «слабких сигналів» необхідне для підвищення адаптивності людства до змін, що тривають. Глибина впливу і перспективи розвитку технологій штучного інтелекту настільки масштабні, що вони можуть не обмежитись рамками технічного інструменту, а творити нові етичні, естетичні і соціальні значення.

На сьогодні ми маємо дослідження щодо розвитку штучного інтелекту в різних науках, однак питання щодо впливу на суспільні структури, комунікації та культурні цінності, які ставить перед людством цей розвиток, вивчені недостатньо.

Комплексний аналіз ролі штучного інтелекту у зміні суспільних структур і культурних цінностей, а також його впливу на соціальні комунікації в сучасному світі є важливим завданням найближчого майбутнього. Шлях до досягнення цієї мети необхідно складається з вирішення конкретних наукових завдань, прикладами яких можуть бути наступні:

1. Визначити концептуальні основи та структуру ключових термінів і категорій, пов'язаних із дослідженням штучного інтелекту як соціокультурного феномену.

2. Дослідити еволюцію розвитку технологій ШІ та запропонувати авторську періодизацію цього процесу.

3. Дослідити соціокультурний вплив розвитку штучного інтелекту та визначити провідні аспекти впливу цього впливу, зокрема, на культурні норми і цінності, за різних сценаріїв.

4. Дослідити значення творчості, інновацій та естетичної компетентності за нових умов.

5. Запропонувати систему принципів, напрямків і заходів задля підвищення соціокультурної адаптивності до впливів ШІ.

Дослідження в цій царині знаходиться на перетині декількох наукових дисциплін: культурології, мистецтвознавства, філософії (естетики, філософії науки, філософії культури), досліджень штучного інтелекту, економіки, історії, психології, соціології, антропології тощо. Така міждисциплінарність обумовлює необхідність залучення до проблематики фахівців різних галузей, а також використання специфічних методів дослідження.

Навіть проміжні результати досліджень штучного інтелекту як частини сучасного соціокультурного простору мають бути цінними для прогнозування різних рівнів, ефективної адаптації людей і інститутів до нових реалій, що є запорукою позитивної динаміки загального добробуту.

ОХРИМОВИЧ Вікторія Олександрівна
Аспірантка НАКККіМ
https://orcid.org/0009-0005-9654-1120

РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В КУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ: НОВІ МОЖЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ

Роль штучного інтелекту (далі — ШІ) у культурній комунікації стає дедалі вагомішою, охоплюючи такі ключові аспекти, як: переклад і багатомовна взаємодія з метою культурної адаптації контенту у відповідності до соціокультурної, аксіологічної, мовної специфіки цільової авдиторії; збереження і популяризація культурної спадщини; креативність і мистецьке самовираження (як аматорів, так і професіоналів); комунікація в Інтернет-середовищі.

ШІ-технології, такі як нейронні перекладачі, спрощують міжкультурну комунікацію, усуваючи мовні бар'єри, що сприяє розширенню доступу до культурних текстів, фільмів та інших медіа. ШІ використовується для адаптації інформації під культурні особливості різних аудиторій. Наприклад, системи ШІ аналізують соціокультурні контексти та пропонують відповідний тон, стиль або формати подання інформації. Крім того, наразі популярною тенденцією стають курси та майстер-класи, створені за допомогою діпфейку. Такій програмі потрібен тільки текст для комунікації з аудиторією. На основі промту, що задається користувачем, цифровий аватар змінює расу, стать, вік залежно від запиту авдиторії. Зазначені функції інструментів ШІ допомагають створити релевантний для користувачів імідж тьюторів, що відповідає попиту та значно спрощує і здешевлює виробництво міні-роликів для навчання.

Слід додати, що експерти й досі називають однією з найголовніших негативних рис у сприйнятті та опрацюванні інформації користувачами відсутність або брак людської взаємодії. Зокрема, «дослідження, проведені D'Mello та колегами (2014) показало, що студенти, які взаємодіяли з віртуальним наставником, що імітував людську емоційну поведінку, мали кращі результати навчання порівняно з тими, хто спілкувався з віртуальним наставником, позбавленим такої поведінки» (Baidoo-Anu, 2023; Owusu Ansah, 2023: 56).

Існує і т. з. зворотна взаємодія між ШІ та користувачами навчального контенту. Згідно звіту ЄС, основна ідея інтелектуальних систем навчання майбутнього полягає в тому, що здобувач освіти (учень, студент, аспірант) взаємодіє з адаптивними інтерфейсами, які персоналізують навчальний процес залежно від персоналії здобувача та його поточного рівня знань. Це стає можливим через те, що системи ШІ можуть обробляти складноструктуровані потоки інформації великого обсягу в режимі реального часу. Для ITC (Intelligent Tutoring Systems) наступного покоління це означає, що системи потребуватимуть користувацьких інтерфейсів (User Interfaces або скорочено — UI), які збиратимуть дані про поведінку здобувача освіти в режимі реального часу, а також акумулюватимуть історичні відомості, які можуть бути використані для моделювання його профілю. Таким чином, існує значний комерційний інтерес до впровадження різних видів сенсорних технологій і користувацьких інтерфейсів у навчальні авдиторії, а також до отримання доступу до даних з інших джерел, пов'язаних зі здобувачами освіти, таких як соціальні мережі та ігрові платформи (Tuomi, 2018: 26).

Розширення можливостей ШІ також спрямовується у площину збереження та популяризації національних культурних надбань. Зокрема, ШІ допомагає оцифровувати та зберігати культурні артефакти, створювати інтерактивні експозиції, віртуальні музеї та платформи для вивчення історії. До прикладу, в 2025 році у Лос-Анджелесі (США) відкриють перший в світі музей мистецтва штучного інтелекту — DATALAND. Музей використовуватиме ШІ-

технології та візуалізації, пропонуючи інтерактивні виставки, а також планує зберігати великі масиви природніх даних, створювати згенеровані ШІ мистецькі роботи та виступати як освітня онлайн-платформа.

Щодо культурно-мистецької складової зазначимо, що сьогодні ШІ застосовується для створення музики, літературних композицій, візуального мистецтва (і не тільки аматорами, але й митцям-професіоналами). Це сприяє появі нових форм творчого самовираження та інновацій, але водночас піднімає питання автентичності культурного продукту, авторських та цивільних прав.

Безсумнівно, все вищевказане пов'язано із питаннями комунікації в дигітальному просторі культури. У XXI столітті всі способи Інтернет-комунікації характеризуються відсутністю прив'язки до місця й часу, анонімністю, поліфонічністю, симультанністю, добровільністю встановлення контактів, багатоетапністю, швидкістю відповіді, про що неодноразово зазначали різні науковці у своїх дослідженнях. Однією із особливостей спілкування у мережі науковиця О. Бегерська називає «нерегламентованість поведінки <…> у зв'язку з відсутністю чітких та визначених правил поводження в мережі, учасники комунікації мають змогу спілкуватися неформально, ігнорувати повідомлення, видаляти контакти» (Бегерська, 2017: 19).

Така поведінка в соціальних мережах формує т. зв. «інформаційну бульбашку» або «фільтр-бульбашку» — ситуацію, коли алгоритми соціальних мереж та пошукових систем персоналізують контент для користувача на основі його попередніх дій, вподобань та пошукових запитів. У результаті людина опиняється у своєрідній «інформаційній бульбашці», де їй показується лише контент, який відповідає її поглядам, переконанням чи інтересам, ігноруючи альтернативні точки зору. Цей феномен знаходить своє відображення і в упередженості ШІ, про яку в 2024 році в своїх інтерв'ю згадує дослідниця соціальних змін Кейт Кроуфордм (Kate Crawford). Вона відзначає, що упередженість (як і сексизм, і дискримінація), притаманна ШІ через те, що машинні системи навчаються на основі даних, вибраних інженерами або старих даних, на основі яких машинний алгоритм будує майбутню модель світу.

У підсумках зазначимо, що міждисциплінарний культурологічний аналіз свідчить, що ШІ, попри значні переваги, створює потенційні ризики для когнітивного та соціокультурного здоров'я суспільства, змінюючи фундаментальні основи людської комунікації й культурного обміну. Найбільшими викликами сьогодення є етичні аспекти використання ШІ, особливо, в питаннях автентичності генерованого контенту, авторського та цивільного права, недопущення стереотипізації та дискримінації.

Список використаних джерел:

6. Бегерська, О. (2017). Особливості інтернет-комунікації. *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. 38, 17–20. URL: https://europub.co.uk/articles/-A-295889
7. Baidoo-Anu, D., Owusu Ansah, L. (2023). Education in the Era of Generative Artificial Intelligence (AI): Understanding the Potential Benefits of ChatGPT in Promoting Teaching and Learning. *Journal of AI*. 7(1), 52–62. URL: https://papers.ssrn.com/sol3/Papers.cfm?abstract_id=4337484
8. Tuomi, I. (2018). The Impact of Artificial Intelligence on Learning, Teaching, and Education. Policies for the future. *EUR 29442 EN, Publications Office of the European Union*, pp. 44. DOI:10.2760/12297

References:

1. Begerska, O. (2017). Osoblyvosti internet-komunikaciyi. *Problemy semantyky slova, rechennya ta tekstu.* 38, 17–20. URL: https://europub.co.uk/articles/-A-295889
2. Baidoo-Anu, D., Owusu Ansah, L. (2023). Education in the Era of Generative Artificial Intelligence (AI): Understanding the Potential Benefits of ChatGPT in Promoting Teaching and Learning. *Journal of AI*. 7(1), 52–62. URL: https://papers.ssrn.com/sol3/Papers.cfm?abstract_id=4337484
3. Tuomi, I. (2018). The Impact of Artificial Intelligence on Learning, Teaching, and Education. Policies for the future. *EUR 29442 EN, Publications Office of the European Union*, pp. 44. DOI:10.2760/12297

ПАНТЮХ Юлія Сергіївна
Магістр ХДАДМ
https://orcid.org/ 0009-0003-4511-786X

ОБРАЗ БЕРЕГІНІ В СТІНОПИСІ ГАЛІСІЇ (ІСПАНІЯ) ТА ГАЛИЧИНИ (УКРАЇНА)

Сучасна Галісія — автономна область на північному заході Піренейського півострову зі своєрідною історією і природою. В XI ст. Галісія була самостійним королівством, а в XII ст. стала частиною іспанської монархії. Географічно Галісія складається з лабіринтів гір, пагорбів, ярів, долин, річок з дуже звивистими обрисами. Певною мірою природа цієї іспанської області викликає асоціації з Галичиною як географічним регіоном України. Ще більше паралелей можна провести щодо історичного контексту. Тут, на землях сучасної Галичини, в XII ст. було створене могутнє Галицьке князівство, яке у цей же період об'єдналось з Волинським і стало надто важливим для розвитку нашої подальшої історії Галицько-Волинським князівством. Схожі процеси в Галісії, як частині Іспанії, і в Галичині, що після закінчення Першої світової війни у 1918 р. перебувала спочатку у складі Польщі, а з 1939 р. — СРСР. Ці процеси були пов'язані з відтоком чоловічого населення. Так, в Іспанії у зв'язку з репресіями диктатора Франсіско Франко у 1939–1975 рр. чимало представників чоловічої статі вимушені були емігрувати з країни, а відповідальність за збереження етносу, культурної ідентичності перекладалася на жінок, чий вплив у суспільному житті значно підвищився. Схоже простежувалось і в Галичині з її надзвичайно складною історією. Все це знаходило відображення в художній творчості, включаючи стінопис, зокрема мурали як продовження фрески, що, поширюючись світом, знайшли своє місце і на будівлях іспанської Галісії, і української Галичини. Спільним для них став образ Берегині із зверненням в обох випадках до міфології, хоча розуміння образу і характер його відтворення не співпадали і мали свої особливості.

Так, для галісійської міфології особливе значення має образ Марії Піти — національної героїні подій 1589 р., яка брала участь у захисті м. Корунья в Галісії від англійських загарбників. Пам'ять про неї у цьому місті закарбована у назві площі, пам'ятника та в муралах. На одному з них авторства художниці Лідії Сао (*іл. 1*), приуроченому до фестивалю VI Cromático Fest de Cambre у м. Корунья, де Марія Піта зображена у ніжній фіолетовій сукні верхом на коні зі списом в руці серед пилу на полі бою, але обличчя її демонструє повний спокій і впевненість. Цей твір викликає асоціації з картиною «Синій вершник» В. Кандинського, виконаною до його переходу на рейки абстракції.

У східнослов'янській міфології охоронцем українського етносу виступає Берегиня як втілення охоронного духу, материнства, жіноцтва. З початком війни Росії проти України у 2014 р., а особливо з вторгненням російського війська 24 лютого 2022 р. на землі суверенної Української держави, тема захисту батьківщини від іноземних загарбників набула особливого значення в українському мистецтві. Українські художники, зокрема в стінописі, представляють Україну в жіночому образі Берегині, а громадян — як її дітей. При цьому використовується національний костюм, прапор та його кольори. В якості характерного на землях Галичини можна навести мурал в Івано-Франківську, виконаний Романом Бончуком. На цьому стінописі зображена жінка в національному українському одязі, яка тримає в руках синьо-жовту стрічку та кольорову хустку і вінок на голові, осяяний сонцем, що символізує Боже благословення (*іл. 2*). У її поставі, рухах, виразі обличчя — розважливість та непорушний спокій.

Обидва стінописи присвячені темі боротьби із завойовниками, коли суспільство потребує захисту. І цю роль виконують вже не тільки воїни чоловічої статі, а й сильні духом жінки, що роблять свій внесок у спільну справу захисту батьківщини, свого етносу, своєї культурної спадщини. В обох випадках — хоч в Галісії, хоч в Галичині — корені такого підходу митці знаходять в національній міфології.



Іл. 1. Лідія Сао. Мурал «Марія Піта» на вул. Paseo dos Templarios, 10 у м. Корунья



Іл. 2. ***Роман Бончук. Мурал «Берегиня, Захисниця України» на вул. Хоткевича 54 у м. Івано-Франківськ***

ПАРХОМЕНКО Наталя Сергіївна
Магістр НМАУ ім. П. І. Чайковського
https://orcid.org/ 0009-0009-7338-962

ДРАМАТУРГІЧНЕ ПІДҐРУНТЯ ПЕРШОДЖЕРЕЛА ЛІБРЕТО ОПЕРИ С. МОНЮШКА «ГАЛЬКА» В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЙ ПОЛЬЩІ XVIII–XIX СТОЛІТЬ

Постановка проблеми. Тема любовного зв'язку між легковажним заможним паном та бідною наївною дівчиною досить популярна в мистецтві та увіковічена в багатьох творах, наприклад в операх: «Ріголетто» Дж. Верді, «Катерина» М. Аркаса за твором українського поета та художника Т. Шевченка, в балеті «Жизель» А. Адана. У польському музично-театральному мистецтві яскравим зразком цієї теми стала опера композитора С. Монюшка «Галька» за лібрето В. Вольського, написаного за мотивами власної поему «Гальшка» під впливом новели К. Вуйціцького «Горянка». Означена тема й досі залишається актуальною через розшарування суспільства в сучасних соціально-культурних реаліях, коли така ж доля спіткає молодих недосвідчених дівчат, звабленних хлопцями-мажорами із заможних родин.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Еволюційні видозміни драматургічного підґрунтя опери С. Монюшка «Галька» знайшли своє відображення у публікаціях переважно польських дослідників та митців. Новела К. Вуйціцького «Горянка» [5], створена за мотивами стародавніх польських Documents.countлегенд, надає уявлення про романтичні стосунки між паничем і наймичкою, які на тлі соціальної нерівності представників двох антагоністичних верств населення закінчилися трагедією обох закоханих. Переопрацюванню романтичної новели в поему із соціально-загостреною тематикою та загибеллю бідної дівчини, звабленої паничем, її подальшого переосмислення у першу редакцію лібрето опери, присвячені дослідження Б. Качинського [2], Я. Просняка [4] та О. Федотової [1]. Характеристика історичних подій у Польщі на початку XIX століття, аналогічних сюжету легенди та новели «Горянка» К. Вуйціцького, що спонукали звернення композитора С. Монюшка та лібретиста В. Вольського до створення опери «Галька», окреслена у поемі сина композитора Ч. Монюшка «Rok 1812» [3]. Аналітичною базою дослідження, що дозволила розглянути еволюційні видозміни сюжету, стали перша (віленська — 1848 рік) та друга (варшавська — 1858 рік) версії лібрето В. Вольського, написані до опери С. Монюшка «Галька» [6, 7].

Мета дослідження — визначити мотиваційний поштовх звернення до тематики звабления паничем сільської дівчини та її трагічного кінця в еволюційних видозмінах літературних творів та двох редакцій лібрето до опери С. Монюшка «Галька».

Виклад основного матеріалу дослідження. Казімеж Владислав Вуйціцький — відомий польський письменник, етнограф, видавник, редактор на журналіст. Будучи всебічно розвиненою людиною, але так і не отримавши вищої освіти, він активно займався вивченням етнографії та фольклору Польщі, здійснивши безліч експедицій у 1827–1830-х роках.

Достеменно невідомо, але існує здогад, що свою новелу «Горянка» („Góralka". Obraz dramatyczny z XVIII wieku) Вуйціцький задумав якраз під час однієї зі своїх експедицій, надихнувшись оповідками місцевих жителів про замок на гірських схилах та історію любовного зв'язку пана і наймички. Він пом'якшив проблематику легенди, подавши її у піднесено-романтичному ключі з незмінно трагічним кінцем.

У подальшому «Горянкою» зацікавився молодий поет, письменник, лібретист та перекладач Влодзімеж Вольський. Будучи по натурі своїй максималістом та революціонером, він

глибоко переймався долею простих польських селян, що спонукало його звернутися до цієї тематики. Взявши за основу новелу «Горянка» К. Вуйціцького, він повністю переробив її, залишивши в центрі лише тему ошуканої селянки, позбавив свій твір романтизму, розвернувши дію в реалістичний, соціально-побутовий ключ подій. Він перейменував романтично-баладних Ганну та Лютомира у Гальшку та Януша, додав ключового персонажа Йонтека в якості голосу правди. Поема визивала у нижнього прошарку суспільства співчуття та різке обурення аристократією, через що була заборонена тогочасною цензурою. Але Вольський не здавався і шукав інші шляхи до втілення свого твору.

Так, влітку 1846 року В. Вольський знайомиться з відомим польським композитором С. Монюшком. Монюшко — шляхтич від народження, був дуже близьким до простого люду. Тому, як і Вольський, він глибоко переймався подальшою долею народу. У тандемі з Вольським композитор нарешті знаходить достойну соціально-побутову тематику для свого твору. Разом вони трансформують заборонену поему «Гальшка» у лібрето, переносячи дію твору на схили Підгалля (сучасної Галичини), де на той момент (1846 р.) відбувалися найактивніші селянські повстання, водночас змінивши ім'я головної героїні на Гальку. Співтворці опери надають важливу соціальну роль «голосу народу» — хору, обирають ключові моменти драматургії поеми та втілюють її у твір, який став знаковим для польського оперного мистецтва. Від першочергової ідеї селянського повстання авторам прийшлося відмовитися задля самої лише можливості втілити твір і не бути при цьому заарештованими.

Прем'єра першої редакції опери відбулася на території Литви, в театрі міста Вільно (1848 рік). Вона пройшла із серйозними складнощами: композитор вклав у реалізацію вистави свої останні кошти, тому на сцені грали переважно актори-аматори. За відсутності будь-якого музично-театрального життя у місті Вільно деяких співаків композитор запрошував самостійно з Італії. Тому прийшлося переробити партію головного героя, бо не було співаків, здатних впоратися з нею у вокально-драматичному ключі. Незважаючи на перешкоди, вистава відбулася і мала значний успіх.

Монюшкові було недостатньо віленської сцени. Він хотів, аби цей твір почули його співвітчизники поляки. Композитор шукав можливості втілити його на сценах польських театрів. У 1858 році йому випав такий шанс — поступила пропозиція від Варшавської опери. Композитор одразу пристав на неї. Однак опера після проходження цензури була відправлена на доопрацювання. Монюшкові наполегливо пропонували змінити два акти опери на чотири і додати балетні сцени, адже шляхетний глядач звик до такої форми творів. Пом'якшити прийшлося і сам зміст опери, її лібрето: усі гострі політичні підтексти довелося зняти. Син С. Монюшка в подальшому згадував, що його батько плакав ночами від того, що під тиском обставин йому довелося так понівечити свій твір. У подальшому син композитора у своїй поемі «Rok 1812» яскраво опише соціально-бунтівні події початку XIX століття, спровоковані соціальною нерівністю і тиском панщини. Означенні події стали вимогою з боку влади до зміщення акцентів у лібрето опери із загостреного соціального конфлікту між бідними і багатими на романтизовані трагічні стосунки закоханих із різних верств суспільства. І хоча соціальна проблематика першоджерел лібрето: легенди — новели — поеми внаслідок цих змін втратила частково свою гостроту, тим не менш, саме відтоді опера здобула свою славу і широкий розголос.

Висновки. Одна з найбільших та позачасових проблем суспільства — трагізм нерівних стосунків між бідною дівчиною та паничем — блискуче втілилася в польській літературі та оперному мистецтві, ставши яскравим зразком національної опери країни. Через свою соціальну проблематику на тлі повстань вона була жорстко цензурована, пережила ряд видозмін від романтичного характеру до гострої соціально-побутової драми з бунтівним

контекстом. Пізніше вона втратила свою політичну спрямованість, але попри це зберегла свою ідею, пронесла її крізь століття, залишаючись актуальною і в реаліях сьогодення.

Список використаної літератури і джерел

1. Федотова О. О. Українська музично-театральна культура другої половини XIX — початку XX ст. в аспекті оперної творчості С. Монюшка (про лібрето опери — Н. П.). Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals. Riga, Latvia: "Baltija Publishing". P. 496–515.
2. Kaczyński B. „Wokoł libretta »Halki«", „Stanislaw Moniuzsko »Halka«", wyd. „Teater Wielki w Warzsawie", 1975, s. 21–24.
3. Moniuszko Czesław. Rok Poemat. [Електронний ресурс]. URL:https://napoleon.org.pl/index.php/biblioteka-empire-u/czytelnia/zrodla/196-czeslaw-moniuszko-rok-1812-poemat (дата звернення 20.10.2024).
4. Prosnak J. Stanisław Moniuszko. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Kraków.1968.
5. Wojcicki K. W. „Góralka", „Stanislaw Moniuzsko »Halka«", wyd. „Teater Wielki w Warzsawie", 1975, s. 18–19.
6. Wołski W. „Halka" libretto, wersija wileńska, [Електронний ресурс]. URL: https://web.archive.org/web/20100206211610/http://trubadur.pl/Indeks/bib/Halka_wilenska.html (дата звернення 20.10.2024).
7. Wołski W. „Halka" libretto, wersija warszawska, [Електронний ресурс]. URL: https://web.archive.org/web/20100305162536/http://trubadur.pl/Indeks/bib/Halka.html (дата звернення 20.10.2024).

ПИСАР Наталя Валеріївна
Старший лаборант ХДАК
https://orcid.org/0009-0000-8505-569X

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА МИСТЕЦТВО: ДРУЗІ, ЧИ ВОРОГИ?

Цифрові технології є невід'ємною частиною життя сучасної людини. Фактично кожна сфера нашої діяльності так чи інакше пов'язана з цифровими технологіями. Зокрема, сучасні митці використовують новітні технології для привернення більшої уваги до своїх творів. Наприклад, наразі можна пройтись по намальованій на картині вулиці чи почути спів фантастичної пташки, якої не існує в природі. Цифрові технології виводять світ мистецтва на інший рівень і дозволяють робити те, про що раніше можна було прочитати лише у фантастичних творах.

Серед основних нововведень, які принесли цифрові технології у мистецтво, можна назвати:

1. Можливість занурення у твори мистецтва в буквальному розумінні за допомогою віртуальної чи доповненої реальності.

2. Інклюзивність — тобто кожна людина, незалежно від соціального статусу, раси, статі, віку та фізичних можливостей, за наявності таланту, художніх навичок та вмінь, може поділитися своїми творами з широким загалом.

3. Мобільність, тобто можливість переглядання творів мистецтва в будь-якому місці світу, а інколи — навіть не виходячи з дому. Подібна тенденція особливо поширилась за часів пандемії Covid-19.

4. Розширення творчих зв'язків та междисциплінарний підхід до творчого процесу, тобто залучення широкого кола митців з різних сфер діяльності до співпраці.

5. Використання технологій і практик, неможливих в реальному світі.

6. Виникнення нового віртуального пласту нематеріального мистецтва (цифрові інсталяції, ігрова індустрія, інтернет-мистецтво тощо).

Усе це можна віднести до позитивної сторони впливу цифрових технологій на мистецтво. Але, якщо подивитися під іншим кутом, цей вплив може виявитись неоднозначним.

Цифрові технології, а саме — штучний інтелект, зараз часто використовують для генерації творів мистецтва чи зміни їх стилю. Бажаєте картину Ботічеллі «Народження Венери» у стилі аніме чи кіберпанк — будь ласка. Хочете послухати пісню Френка Сінатри у виконанні гурту Рамштайн — нема питань. Але чи можна назвати це мистецтвом? Персонаж Уілла Сміта у кінофільмі «Я, робот» задає питання: «Чи може робот створити шедевр?». Перш за все, потрібно розуміння, що саме є шедевром. Шедевр — це дещо унікальне, ексклюзивне, те, що не було створене раніше. На поточному етапі розвитку цифрових технологій штучний інтелект ще не в змозі створювати щось унікальне. Цифрові технології виступають лише додатковим інструментарієм в руках у митця. Але, чи можна назвати митцем того, хто за допомогою штучного інтелекту перефразовує те, що було створене раніше, чи просто задає алгоритм дії? Будь яка пересічна людина, навіть не володіючи якимись мистецькими навичками, за допомогою сучасних технологій може намалювати картину чи написати музику. Отже, можна сказати, що відбувається процес розмиття меж між митцем і не-митцем, творчість стає більш демократизованою та більш доступною. З одного боку, це непогано, але з іншого — мистецтво поступово втрачає свою ексклюзивність. Воно поступово стає товаром для масового споживача, що в свою чергу призводить до його знецінення та зменшення художньої вартості.

Важливим питанням також стає втрата авторського права. В наш час твори мистецтва можуть неконтрольовано копіюватись та поширюватись. Для збереження авторського права на цифровий контент наразі вводиться технологія NFT, тобто унікальних цифрових сертифікатів. Але, ця технологія має недоліки, серед яких можливість обходу технології цифрових підписів та ризики, пов'язані з шахрайством.

Поширення цифрових технологій також дозволяє анулювати авторське право, в разі внесення в оригінальний твір мистецтва змін у розмірі, достатньому для того, щоб він позбувся автентичності. Окрім того, сам штучний інтелект зможе підказати, які саме зміни і в якому обсязі можна внести та навіть сам їх внесе.

Також постає питання щодо твору, створеного за участю штучного інтелекту — авторським правом на нього має володіти людина-митець, яка скористалась програмою, сама програма чи розробник цієї програми? Наразі ці питання регулюються законодавством, але, з розвитком штучного інтелекту, можуть виникнути питання, що виходять за межі існуючих законів.

Існують нюанси також щодо партнерства людини та сучасних технологій при створенні нових творів мистецтва. Технології постійно розвиваються, поступово зменшуючи втручання людини у робочий процес. Там, де колись працювали люди, зараз задіяні роботи. В мистецтві так само, штучний інтелект все ефективніше може «допомагати» митцю. Щоправда, поки що лишаючись інструментарієм. Штучному інтелекту ще невідомі такі речі як натхнення. Він може створювати лише копії створеного людиною, перемішувати стилі та жанри, діяти згідно запрограмованих алгоритмів. Але, в процесі удосконалення розробники надають штучному інтелекту можливості для саморозвитку та самонавчання, що може призвести до чергового стрибка в розвитку цифрових систем та технологій. Не виключено, що роботизовані системи згодом зможуть створювати унікальні твори мистецтва, винайдуть нові жанри, напишуть твори, яких ще не було. Для цього, вони повинні мати уяву на рівні людини. Але, розвиток уяви тісно пов'язаний зі здобуттям самосвідомості машин, може призвести до появи у цифрових систем власних бажань та думок. Отже, з подальшим розвитком технологій, роль людини в процесі створення витвору мистецтва може бути зведена до мінімуму, а згодом, і зникнути зовсім.

Призначення творів мистецтва — дарувати естетичне задоволення, тобто обов'язковим є безпосередній споживач. Наразі — це людина. Але, якщо у цифрових мереж виникне самосвідомість, бажання та уява, вони зможуть самостійно продукувати твори мистецтва, спрямовані під смак та вподобання інших цифрових систем та штучних інтелектів. В такому разі така ланка, як людина-споживач стане зайвою.

Проблематику взаємодії цифрових технологій, їх вплив на людство та розвиток культури свого часу розглядали великі письменники, діячі культури та міжнародно визнані вчені. Айзек Азімов та Френк Герберт намагались розібрати нюанси співіснування штучного інтелекту та людини, а також результати їх взаємовпливу. До подібної тематики в подальшому звертались різноманітні діячі мистецтва — від Стівена Спілберга до Масамуне Сіро. Всесвітньо визнані вчені, такі, як Елізер Юдковскі, Білл Хіббард та багато інших — вивчають можливість створення і існування «Дружнього Штучного Інтелекту», який мав би позитивний вплив на культуру та людство.

Розвиток цифрових технологій це, безумовно, новий, потужний крок для розвитку людства. Адже, прогрес надає нам можливості, які було неможливо уявити навіть два покоління тому. Увесь світ і всі шедеври знаходяться буквально на відстані дотику пальця до екрану смартфону. Ми можемо в буквальному сенсі зануритись у нові світи, створені

художниками, почути неймовірні нові симфонії. Ми можемо навіть самі стати митцями і ділитись своїми ідеями з усім Всесвітом.

Але, розвиток технологій та поєднання цифрового інтелекту з мистецтвом може відкрити для нас Скриньку Пандори. Тому, взаємовплив цифрових технологій на мистецтво та мистецтва на технології потребує ретельного вивчення. Так само, як і їхнє поєднання та подальший взаємовплив на суспільство. Адже, невдовзі настануть часи, коли стане необхідним створення нових нормативів, законів та актів, які будуть регулювати взаємовідносини суспільства та цифрового світу. Також, буде необхідно детальне вивчення та регулювання впливу, який може справити розвиток цифрових технологій та штучного інтелекту на подальшу долю мистецтва та людства загалом.

ПИТЮКОВА Ірина
Магістр ХДАДМ
tel: +380664805947
https://orcid.org/0009-0002-1405-3800

ЕКОЛОГІЧНИЙ ПЛАКАТ В УКРАЇНІ ТА НІМЕЧЧИНІ КІНЦЯ XX СТ.

У візуальному мистецтві актуальність питань екології набуває особливої уваги у XX столітті та найбільш широко відображається у плакаті. Екологічний плакат об'єднує методи образотворчого мистецтва графіки та дизайну. Мистецький твір екологічної теми також відіграє важливу роль у формуванні екологічного мислення суспільства. Проте, важливо зазначити, що актуальні теми стосовно екології, підняті в громадськості, також вимагають від митця реагувати певним чином. Глобальні екологічні зміни сформували екологічний плакат сучасності. Він відіграє важливу роль в популяризації ідей збереження довкілля та є носієм графічної інформації для масової комунікації із суспільством.

Розвиток українського екологічного плакату можливо поділити на два періоди. Подією, що розмежувала розвиток екологічного плакату, стала аварія 1986 року на ЧАЕС. Відповідно, екологічний плакат поділився на загально-екологічний та плакат чорнобильської тематики. Художники рефлексували на дану подію у власній творчості, створюючи плакат із використанням детально підібраних образів, символів та містили у собі особисті переживання, переосмислення та оцінку події. В результаті спостерігається поява авторського екологічного плакату, першочергово чорнобильської тематики. Особливу увагу слід приділити роботам митця О. Векленка. Його роботи вирізняються з поміж інших новими композиційними підходами та суб'єктивною позицією автора. Сам автор брав участь у ліквідації наслідків аварії, тому досвід значною мірою вплинув на емоційно-змістове наповнення плаката. На відміну від попередніх зразків плаката, що переповідали загальновідомі контексти, плакати О. Векленка мають більший емоційний вплив на глядача та несуть у собі мету запобігання подібних глобальних катастроф.

До прикладу, художня мова в роботі «АЕСтетизація», виконана художником у 1989 році, головним чином базується на композиції станкової графіки. Формат роботи поділяється на три основних лінії: осьову лінію, що проходить через центральний об'єкт роботи, та двома паралельними лініями, лінією поверхні землі та написом «АЕСтетизація» у верхній частині роботи. Лінія в роботі є головною та формує загальний характер роботи. Округлені форми в архітектурних елементах дзвіниці Софійського собору урівноважується двома фактурно мальованими за допомогою штрихування хмарами. Дана робота є безпосередньою рефлексією автора на пережиті події трагедії на ЧАЕС, що пояснюється першими літерами назви «АЕС». Обраний художником впізнаваний обрис дзвіниці Софії, яка плавно трансформується в трубу пошкодженого четвертого реактора, передає глибокий сенс лише завдяки поєднанню двох впізнаваних образів.

Беручи до уваги розвиток у інших європейських країн, варто зазначити, що розвиток та поширення екологічної тематики в плакаті є не рівномірним та відрізняється в кожній країні. Порівнюючи стан відображення екологічних проблем та їх розуміння суспільством, можна зазначити, що рівень екокультури в Німеччині набагато вищий. Відповідно, поява екологічного плакату відбувається наприкінці 1970-х років, що супроводжувався численними плакатами.

Один з найбільш відоміших німецьких плакатистів Клаус Штек (Klaus Staeck) проводив виставки екологічного плаката у Львові та у Харкові в 2013 році. Плакатист використовував

конкретні візуальні засоби, загально зрозумілі символи, фотографію, поєднання яскравих, насичених кольорів, орієнтуючись у форматі в першу чергу на контраст. Творчий метод художника у підході до створення плаката вирізняється співзвучністю між автором та запитом суспільства до змін стосовно навколишнього середовища, де плакати, як інструмент діалогу, створені на високому художньому рівні.

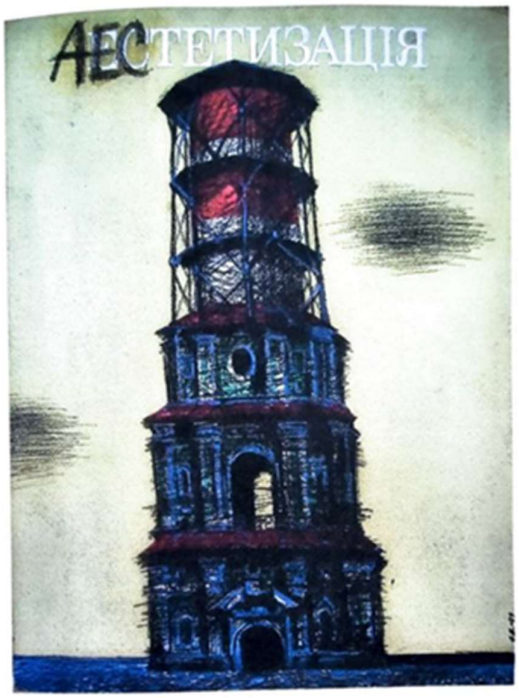
«Radioaktiv. Und ewig glüht die Heide» («Радіоактивний. І вічно світиться пустиш»), «Das Erste Gift» («Перша отрута»), «Hoechst Höher Hoch» («Вище вищого»), «Die Robben sind tot der nächste bitte» («Котики будуть мертвими»), «Ich bin der Geistige Führer in diesem unserem krisengeschüttelten Land» («Я є духовним лідером у цій нашій неспокійній країні»), «Neue Ernte» («Новий врожай»), «Der Grüne Punkt» («Зелений знак»).

На прикладі робіт Клауса Штека можна простежити взаємозв'язок між суспільним запитом на збереження природи та еко-активізмом разом із художнім переосмисленням митця. В результаті поєднання складових соціокультурного впливу та мистецтва реалізується авторський екологічний плакат. Художником використовуються естетично привабливі образи, як наприклад, дитина, морський котик, пейзаж, проте написом в плакаті або назвою додається новий контекст. Плакат «Radioaktiv. Und ewig glüht die Heide» 1977року («Радіоактивний. І вічно світиться пустиш») лише за наявності радіаційного знаку та відповідної назви можна інтерпретувати як екологічний мистецький твір. Плакат «Das Erste Gift» 1989 року («Перша отрута») містить зображення дитини і за рахунок цього несе в собі високе емоційне забарвлення. Також зображення дитини можна знайти в плакатних роботах О. Векленка, наприклад, «Завтра буде пізно!» (1992 р).

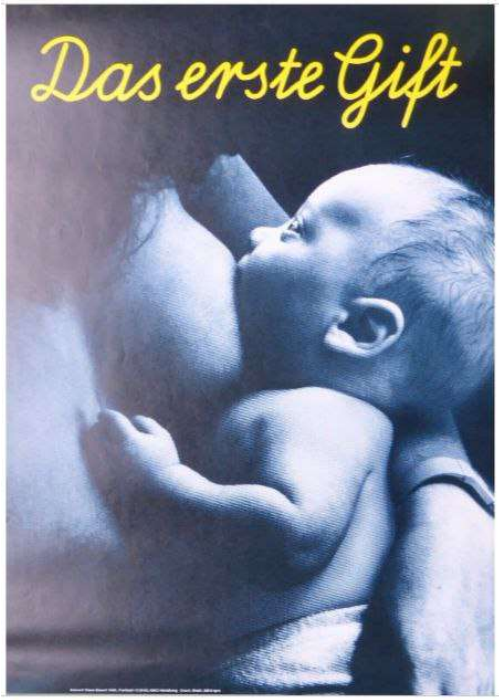
Розвиток екологічного мистецтва найбільш яскраво простежується в плакаті. Поширення екологічної теми у мистецтві Німеччини тісно пов'язане із підняттям у суспільстві проблем радіаційної небезпеки, тоді як в Україні із трагедією на ЧАЕС та наслідками радіаційного забруднення. Екологічний плакат є цілісним художньо-комунікативним явищем, що є одним із елементів формування екологічної культури та надає художнику нові можливості у формі графічного дизайну.



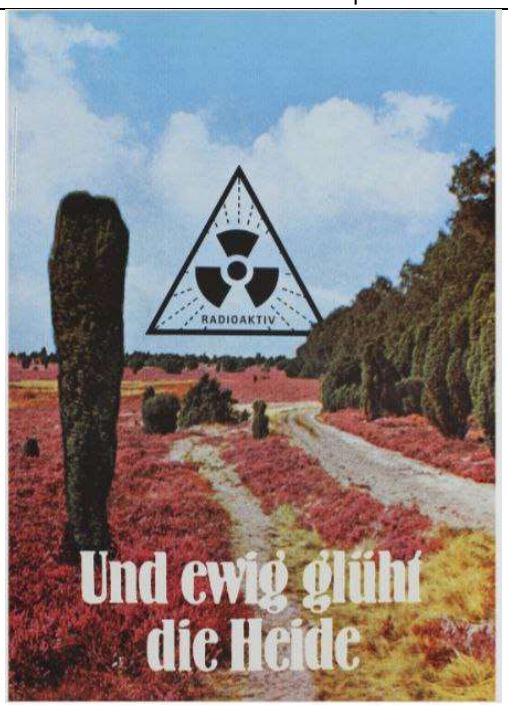
Векленко О. «Завтра буде пізно!», 1992 р.



Векленко О. «АЕСтетизація» Харків 1989 р.



Klaus Staeck «Das Erste Gift» («Перша отрута») 1989 р.



Klaus Staeck «Radioaktiv. Und ewig glüht die Heide» («Радіоактивний. І вічно світиться вересове поле») 1977 р.

ПІДСУХА Оксана Григорівна
Аспірантка ІПСМ НАМ України
https://orcid.org/0009-0002-2605-4069

МИСТЕЦЬ-ЕМІГРАНТ: МІЖ ВТРАТОЮ ДОМУ ТА МНОЖИННІСТЮ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

На тлі повномасштабної війни Росії проти України за межі батьківщини змушено виїхали сотні тисяч українських дітей, підлітків та молоді. Серед них є і мистці, що починають свій творчий шлях в еміграції. Їхній світогляд, культурна ідентичність та індивідуальний стиль формується, великою мірою, в соціокультурному та мовному вимірі країни перебування. На становлення цієї спільноти впливає також і глобалізоване буття сучасної західної людини. Водночас, зв'язок із українською культурною традицією у творчої молоді, яка мешкає за кордоном, не завжди міцний і сталий. Виникає питання чи вдасться представникам цієї спільноти сформувати українську культурну ідентичність в еміграції, чи буде вона домінувати серед інших «культурних пазлів» і за яких умов.

У цьому контексті важливо осмислити досвід мистців покоління ДіПі[1], які також стали на шлях вимушеної еміграції дітьми чи підлітками під час Другої світової війни. В інших історичних обставинах (у майже повній ізоляції третьої хвилі еміграції від материкової України, окупованої російсько-совецьким режимом), вони пройшли процес формування й трансформацій своєї культурно-мистецької ідентичності в різних культурних системах. **Метою дослідження є** простежити процес становлення культурної ідентичності та визначити її особливості у покоління української мистецької емігрантської молоді «епохи ДіПі».

Система виховання мистецької молоді в українському середовищі в еміграції (у ДіПі таборах, пізніше в країнах постійного перебування) передбачала формування національної культурної ідентичності.

Попри втрату дому, пряму загрозу для життя під час війни та непростий побут біженців у повоєнній Європі українська спільнота докладала багато зусиль, аби творчо обдаровані діти формувалися в лоні національної культури. Українські загальноосвітні школи, культурно-патріотичне виховання у Пласті, різноманітні хори, театральні гуртки та мистецькі студії, організовані старшим поколінням для дітей у таборах, стали грунтом для формування національної культурної ідентичності поза батьківщиною. Так, зокрема, в таборах ДіПі у Гейденау, Ашаффенбурзі та Мюнхені діяли численні образотворчі школи та студії для творчої молоді. Діти отримували професійні художні навички під керівництвом Вадима Доброліжа, Миколи Битинського, Людмили Морозової, Михайла Дзиндри та інших живописців та скульпторів. Вони знайомилися з українською народною культурою, національними культурно-мистецькими явищами, стилями та школами.

У країнах постійного перебування, зокрема у США та Канаді, куди українці переїхали наприкінці 1940-х — на початку 1950-х років, були створені інституції, у яких діти також могли отримати національну мистецьку освіту. Однією з найбільш відомих серед них була Українська мистецька студія у Філадельфії, де діти навчалися не лише азам професійного мистецтва, але й опановували народні ремесла. Зі студії вийшли художниці Христина Зелінська, Ніна Климовська, Роксоляна Лучаковська-Армстронгта інші. Свої здобутки молоді українські

[1] ДіПі (від Displaced persons, DP, переміщені особи). Йдеться про біженців та переміщених осіб, які перебували в таборах переважно на території Німеччини та Австрії по завершенню Другої світової війни й до початку 1950-х рр.. під опікою міжнародних організацій ЮНРРА та ІРО (Адміністрації допомоги і відбудови Об'єднаних Націй, Міжнародної організації у справах біженців).

мистці мали змогу представляти на виставках Молодіжного об'єднання чи Студентської секції ОМУА (Об'єднання Мистців Українців в Америці). У Нью-Йорку та десяти інших штатах США діяв Український музичний інститут, де молодь здобувала музичну освіту, що грунтувалася на національній традиції та українському репертуарі.

В еміграції українська творча молодь формувалася в лоні кількох культур й найчастіше ототожнювала себе з двома культурами — українською та країни проживання.

Творча молодь «епохи ДіПі» швидко адаптувалася в еміграції, легко долала мовні бар'єри. Вона менше сумувала за батьківщиною й прагнула якнайшвидше влитися в новий соціум. Паралельно з національним вихованням молоді мистці отримували належну освіту в місцевих школах та університетах, що дозволяло їм органічно увійти в місцеве мистецьке середовище. Так, зокрема, в Інституті Пратта в США, що у 1950-і роки спеціалізувався на різних напрямах дизайну, вчилися художники Маша Арчер, Володимир Бачинський, Аркадія Оленська-Петришин. На відміну від своїх ровесників в Україні, молоді українські емігранти виїздили на навчання до Європи, легко змінювали місце проживання, що розширювало їхній культурний світогляд та формувало мультикультурне мислення.

На початковому етапі професійного становлення це покоління часто прагнуло злитися з місцевою спільнотою, бути «як усі». У їхній творчості яскраво відбились тенденції, що домінували в країнах перебування. Із плином часу мистці-емігранти часто «перевинаходили» себе та глибше усвідомлювали своє коріння. Проживши понад 70 років поза батьківщиною, вони, переважно, відносять себе до двох культур — української та країни проживання. Деякі відвідували Україну після відновлення нею незалежності, встановили міцні культурні зв'язки, передавали твори в українські музеї. Абсолютна більшість була і залишається активними учасниками українського культурного життя в своїх країнах.

Висновки. Культурна ідентичність не є константою. В еміграції під впливом інших культур процес «переусвідомлення», зміни чи нашарувань культурних ідентичностей відбувається особливо динамічно, насамперед, коли йдеться про молоду генерацію. Запорукою формування національної культурно-мистецької ідентичності в еміграції є належне виховання та освіта, що впливають на світогляд та індивідуальний стиль. Мистці, які емігрують на етапі особистісного становлення, з часом найчастіше об'єднують у собі різні культурні традиції й демонструють множинність ідентичностей. Яка з ідентичностей стане провідною і чи буде така залишається питанням особистого вибору.

ПОЛТАВСЬКА Юлія Віталіївна
Науковий співробітник відділу мистецької науки і освіти НАМ України
https://orcid.org/0000-0002-1041-8078

СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ КЕРАМІКИ

Становлення професійної української школи кераміки є важливим аспектом розвитку національної культури, що відображає традиції, інновації та суспільні зміни. Особливо в зв'язку з ініціативою держави щодо збереження культурних осередків і традиційних народних промислів України.

Кераміка в Україні має давні корені, і її еволюція від народних ремесел до сучасного мистецтва свідчить про глибокий зв'язок між матеріальною культурою та художнім самовираженням. У даному тексті ми розглянемо основні етапи становлення професійної української школи кераміки, а також сучасні тенденції та виклики, з якими вона стикається.

Кераміка як вид мистецтва в Україні має тисячолітню історію, що бере свій початок ще в трипільській культурі. Традиційні українські керамічні вироби, такі як глиняні горщики, тарілки та інші побутові предмети, виконувалися народними майстрами і передавалися з покоління в покоління. Однак, з розвитком промисловості та зміною соціальних умов у XIX–XX століттях виникла необхідність у формуванні професійної школи кераміки.

На початку XX століття, зокрема в період Української Народної Республіки, кераміка починає набувати нових рис. Митці, такі як Григорій та Олександр Бурачки, розпочали експерименти з формою і стилем, запроваджуючи елементи модернізму та авангарду. Це стало підґрунтям для становлення професійної школи кераміки, яка відзначалася не лише технічними досягненнями, а й новими художніми концепціями, хоча керамічні «школи» існували і раніше, безпосередньо при осередках керамічних промислів.

У 30-х роках XX століття такою школою стало Київське училище прикладного мистецтва, що розташовувалося на території Києво-Печерської лаври (нині Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука). Саме тут були зібрані майстри з Центральної, Східної та Північної України.

Це училище стало у повоєнні роки Alma mater для видатних українських керамістів, народних художників України Олександра Миловзорова та Петра Печорного, родини Протор'євих та багатьох інших.

Фахові дисципліни в цей час викладають Дмитро Головко (народний художник України, член Міжнародної академії кераміки в Женеві, працював в навчальному закладі понад 20 років. В 1946 — майстром керамічного цеху, викладачем композиції, керівником технічної секції), Сергій Колос, який очолював секцію спеціальних дисциплін.

В училищі завжди відчувався дух традицій, які плекали народні майстри: Ф. Олексієнко — народний майстер-кераміст, який спеціалізувався на скульптурі малих форм; О. Грядунова, Д. Головко (керамічний відділ), П. Власенко (декоративний), Н. Вовк (текстильний), О. Кулик (вишивка), М. Холод та В. Климова (текстильний). Ткацьку майстерню очолював М. Хургін (викладач теорії переплетення, керамічну — А. Гальперін (викладач технології керамічних матеріалів).

В свою чергу, Петро Печорний став наставником для наступних поколінь студентів-керамістів. Важливим моментом стало те, що студенти отримували не лише теоретичні знання, а й практичний досвід у роботі з різними матеріалами, що дозволяло їм експериментувати з формами, текстурами та кольорами, як основи для подальшого розвитку професійної української школи кераміки.

Сьогодні професійна українська школа кераміки характеризується багатогранністю стилів і технік. Митці використовують сучасні технології, такі як 3D-друк, для створення нових форм та виробів. Водночас, збереження традиційних методів виготовлення кераміки залишається важливим аспектом навчання та творчої практики. Не менш важливою тенденцією є інтеграція кераміки в сучасний дизайн та архітектуру. Керамічні вироби стають не лише предметами побуту, а й елементами інтер'єру та екстер'єру, що свідчить про зростаючу роль кераміки в культурному і соціальному житті країни.

Професійна українська школа кераміки стикається з рядом викликів, таких як недостатнє фінансування, відсутність широкої популяризації керамічного мистецтва та конкуренція з масовим виробництвом. Однак, нові ініціативи, спрямовані на розвиток керамічного мистецтва, такі як участь у міжнародних виставках, створення керамічних кластерів та організація майстер-класів, сприяють підвищенню інтересу до кераміки та її ролі в сучасному мистецтві.

Становлення професійної української школи кераміки є складним і багатогранним процесом, що відображає взаємодію традиційних і сучасних тенденцій. Від народних ремесел до професійної освіти, кераміка в Україні продовжує еволюціонувати, формуючи нові художні концепції та сприяючи розвитку культурного середовища. Розуміння цих процесів є важливим для подальшого вдосконалення керамічного мистецтва та його інтеграції в сучасний соціокультурний контекст.

ПОНОМАРЕНКО Олена Юріївна
Доцент кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент
https://orcid.org/0000-0002-3726-489X

СУЧАСНІ ОПЕРНІ ПРОЄКТИ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ІТАЛІЇ

Аналіз сучасних методів функціонування оперних проєктів в італійському оперному житті є актуальним, він дає змогу визначати шляхи розвитку і подальшого осмислення нових управлінських і маркетингових підходів, які впливають на розвиток комунікації між оперним театром, містом і публікою, а також переймати цей досвід, важливий для музичного життя загалом і в Україні зокрема.

Проблема функціонування оперного мистецтва в сучасному соціокультурному просторі привертає увагу українських дослідників. Так, специфіку сучасної опери розглядає Л. Кияновська у статті «Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід» [1]. Італійському оперному театру і сучасним оперним фестивалям присвячена монографія М. Р. Черкашиної-Губаренко «Оперний театр у мінливому часопросторі», у якій оперний театр розглянуто в тісному зв'язку з міським культурним середовищем, наголошено, що оперний театр завжди посідав особливе місце в італійських містах, був їхнім художнім, духовним, моральним, навіть топографічним центром: «Оперні фестивалі стали неодмінним атрибутом літнього туристичного сезону в Європі. Вони відбуваються у великих музичних центрах і в маленьких курортних містечках, у стаціонарних приміщеннях і в оточенні мальовничої природи та старовинної архітектури, яка часто виконує роль природних декорацій» [3].

Розглядаючи оперне життя сучасної Італії, важливо проаналізувати не тільки його музичну складову, а й специфіку менеджерської і маркетингової стратегій. Питання, що стосуються втілення цих проєктів, розкрито в спеціальних дослідженнях з маркетингу культури, у яких автори поєднують теоретичні і практичні знання, спираючись переважно на власний досвід організації оперних подій. Серед них зазначимо працю італійських дослідників Сесілії Балестра (Cecilia Balestra) і Альфонсо Малагуті (Alfonso Malaguti) «Організація музики. Законодавство, виробництво, розповсюдження, управління в італійській системі» («Organizzare musica. Legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano»). Вони зазначають, що організація оперних проєктів — це скоординоване управління всіх, хто бере участь в організаційному процесі, щоб зацікавити публіку і залишити незабутні враження [4].

Сотий випуск оперного фестивалю «Арена ді Верона» («Arena di Verona») тривав протягом 16 червня — 9 вересня 2023 року. Відбулося 49 вистав, вісім оперних постановок: дві прем'єри — Дж. Верді: «Аїда» у постановці Стефано Пода (Stefano Poda) та «Ріголетто» у постановці Антоніо Альбанезе (Antonio Albanese), а також шість опер, які вже увійшли в історію фестивалю — «Севільський цирульник» Дж. Россіні і «Тоска» Дж. Пуччіні у постановці Хьюго де Ана (Hugo De Ana); «Набукко» Дж. Верді у постановці Джанфранко де Бозіо (Gianfranco De Bosio); «Кармен» Ж. Бізе, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні і «Травіата» Дж. Верді у постановці Франко Дзеффіреллі (Franco Zeffirelli). Це остання робота майстра, вона й завершувала ювілейний сезон фестивалю. Відбулися ще чотири гала-концерти і один симфонічний, а також три концерти провідних тенорів світу — Хуана Дієго Флорес (Juan Diego Flórez), який цього року дебютував на фестивалі, Пласідо Домінго (Plácido Domingo) і Йонаса Кауфманна (Jonas Kaufmann). Уперше на сцені «Арена ді Верона» виступили симфонічний оркестр і хор Театру Ла Скала під керуванням Ріккардо Шайї (Riccardo Chailly). Крім того

було показано балетне шоу «Роберто Болле та друзі» («Roberto Bolle and Friends»), традиційне і популярне для цього проєкту, починаючи з 2017 року.

Під час ювілейного фестивалю були показані дві фотовиставки, одну з них — «100 разів Каллас. Божественне та Верона» — організував Архів Томассолі (Archivio Tommasoli) під патронажем муніципалітету Верони. Експонувались фотоматеріали раннього веронського періоду творчості Каллас (до 100-річчя оперної співачки, а на виставці «Аїда 100» були представлені фотоматеріали, які документували нову постановку цієї опери.

Під час ювілейного оперного фестивалю «Арена ді Верона» 2023 року відбулася грандіозна прем'єра опери «Аїда», до якої протягом її 100-річної історії зверталися багато постановників. Італійський режисер-постановник Стефано Пода (Stefano Poda) вважає за краще самостійно проєктувати абсолютно всі елементи вистави — режисуру, сценографію, костюми, світло, хореографію. Режисура Поди за своїм смисловим навантаженням дуже складна — його оперні постановки скоріше можна вважати артінсталяціями, дія яких відбувається будь-де і будь-коли. Вони сповнені утаємниченого смислу і символів. Його бачення Аїди вводить у небачений світ, що перебуває між минулим і майбутнім, в якому людина [головний герой — О. П.], маючи владу, здатна все руйнувати і створювати, вести війну або шукати світ, щиро кохати.

Сцена фактично дематеріалізована, громіздкі декорації на сцені поступаються місцем світлу, відображенням і візуальним ефектам. Масивні світлові проєкції уворюють в повітрі структури завдяки постійному потоку білого диму, що заповнює сцену і небо над нею. Різні світлові ефекти за допомогою світлодіодів, лазерів увиразнюють лінію Арени. По центру досить сильно похиленої площини з темного напівпрозорого пластику розташована гігантська кисть руки, вона становить задній план для всієї сцени. Її виготовлено з металевих прутів (решіток), під час дії вона постійно рухається завдяки механічній анімації фаланг, відкривається і закривається. Рука — це символ могутності людини, здатної руйнувати чи творити, відроджувати цей світ, їй належить вирішувати, як застосовувати свої невичерпні можливості — для добра чи зла. Режисер не конкретизує історичних і географічних координат, прагнучи зосередитись на внутрішньому конфлікті, психологічних перипетіях головних героїв. У цій кришталевій Аїді все символічне: кожен рух, кожен об'єкт, кожна ідея і жест, здається, містять приховане, утаємничене значення, виникає відчуття, ніби сенсу зовсім і немає чи він прихований глибоко. Нова постановка «Аїди», відкрита для багатьох алюзій та інтерпретацій, стає вивіреною режисерською тактикою, що стає засобом активного залучення глядачів до діалогу, до нашого інтелекту, пошуку дискусії та художньо-асоціативної співпраці.

Висновки

Отже, сучасні оперні проєкти в музичному житті Італії вже протягом багатьох років організуються за певною моделлю, для якої характерно: по-перше — високий рівень художньої складової проєктів, які щороку підтверджують свій професійний статус у культурній сфері країни та за її межами; по-друге — організація музичного життя становить складну, багатопланову управлінську діяльність, яка працює на розвиток і збереження італійських проєктів у світовому музичному соціумі. Основна мета і провідний імідж оперних подій — зацікавити публіку, залучити глядача. У цьому контексті актуально звучать слова суперінтенданта оперного фестивалю «Арена ді Верона» Сесілії Газдіа (Cecilia Gasdia): «Сьогодні опера може бути доступною для кожного», щоб продемонструвати світу історичні й мистецькі пам'ятки італійських міст і зберегти для наступних поколінь оперні проєкти як національний культурний бренд.

Список використаної літератури і джерел

1. Кияновська, Л. (2010). Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 89. Київ.
2. Пономаренко, О. Ю. (2023). Організація музичного життя в сучасній Італії. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ. Вип. 3 (60). С. 57. — DOI: 10.31318/2414-052X.3(60).2023.296796 URL: http://chasopysnmau.com.ua/article/view/296796/290156
3. Черкашина-Губаренко, М. Р. (2015). Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків.
4. Balestra, C., e Malaguti, A. (2006). Organizzare musica. Legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano. Milano : Edizione Franco Angeli.

СИЖУЙ Хоу
Аспірантка НМАУ ім. П. І. Чайковського
https://orcid.org/0009-0002-3198-6661

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АЛЕАТОРНИХ СТРУКТУР В КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Алеаторна музика, що часто асоціюється з принципами випадковості та невизначеності, набула значного поширення в другій половині ХХ століття, коли композитори прагнули знайти нові способи переосмислення музичної виразності. Ця тенденція, особливо помітна в камерній музиці, відображає перехід від жорстких композиційних структур до прийняття непередбачуваності, що надає виконавцям можливість активно впливати на реалізацію музичного твору. У цьому дослідженні ми аналізуємо природу алеаторних структур у камерній музиці того періоду, розглядаючи їхні концептуальні засади, методи композиції та вплив на виконавство.

Походячи від латинського слова alea, що означає «гральна кістка», алеаторна музика включає елементи випадковості або прийняття рішень виконавцем у процесі композиції чи виконання твору (Pritchett, 1993). Це контрастує з детермінованою музикою, де кожен аспект точно нотований. Алеаторні техніки варіюються від простого вибору виконавцем, наприклад, динаміки або фразування, до складних структур, які вимагають прийняття рішень щодо порядку чи включення музичних матеріалів. Ці методи відображають філософський відхід від традиційних уявлень про авторство та контроль у музиці (Griffiths, 1978).

Камерна музика, завдяки своїй природній інтимності та гнучкості, стала ідеальним майданчиком для розвитку алеаторики — підходу, що поєднує композицію з елементами випадковості. Цей напрямок отримав значне поширення в середині ХХ століття завдяки новаторським роботам таких композиторів, як Джон Кейдж, П'єр Булез та Вітольд Лютославський.

Джон Кейдж експериментував з графічними партитурами та використанням випадкових дій. У його творі Concert for Piano and Orchestra (1957–1958) виконавцям надається значна свобода у виборі інтерпретації, що стимулює творчий процес у реальному часі. П'єр Булез розвинув концепцію «контрольованої випадковості». У творі Pli selon pli (1957–1962) Булез поєднує строгі структури з імпровізаційними розділами, створюючи багатошарові текстури. Вітольд Лютославський у своєму Струнному квартеті (1964) запровадив техніку «обмеженої алеаторики», яка дозволяє виконавцям узгоджувати музичні жести без суворої синхронізації, досягаючи при цьому ефекту плинної взаємодії звукових шарів.

Алеаторна музика ставить перед виконавцями виклики, змушуючи їх відмовлятися від традиційних підходів до інтерпретації партитури та брати на себе роль співтворців. Інтерпретація неоднозначних нотацій і прийняття рішень у реальному часі стають ключовими елементами, які визначають результат виконання твору. Це вимагає високого рівня розвитку комунікації в ансамблі, адже взаємодія між музикантами є критично важливою для збереження цілісності виконання у змінних умовах. Наприклад, у творах Вітольда Лютославського, таких як його Струнний квартет, важливу роль відіграють навички слухання та сигналізації, що забезпечують гармонійність колективної гри. Водночас виконавцям необхідно проявляти творче мислення та готовність до ризику, оскільки прийняття алеаторних елементів передбачає комфорт із непередбачуваністю та відкритість до експериментів. Так, у графічних партитурах Джона Кейджа виконавці отримують велику свободу для творчих рішень, що стимулює їхню креативність. Попри те, що композитори частково передають контроль над твором

виконавцям, розуміння естетичного задуму автора залишається важливим. Виконавці мають враховувати загальну ідею твору, щоб приймати обґрунтовані художні рішення, які відповідатимуть задуму композитора, забезпечуючи при цьому нові можливості для самовираження та творчої співпраці.

Алеаторні структури в камерній музиці відображають ширші художні зрушення XX століття, підкреслюючи теми непередбачуваності, децентралізації та демократизації творчої влади. Такі твори кидають виклик традиційній ієрархії між композитором і виконавцем, перетворюючи акт музикування на колаборативний і динамічний процес (Griffiths, 1978; Stucky, 1981).

Так, інтеграція алеаторних структур у камерну музику другої половини XX століття стала важливим етапом у розвитку музичної думки. Поєднуючи випадковість із художнім задумом, композитори розширили можливості виразності, сприяючи глибшій залученості виконавців і переосмисленню меж музичної інтерпретації. Як виконавці, так і слухачі продовжують досліджувати ці твори, вони залишаються свідченням тривалого діалогу між свободою та структурою в мистецтві музики.

Список літератури

1. Griffiths, P. (1978). Modern Music: The Avant-Garde Since George Braziller.
2. Pritchett, J. (1993). The Music of John Cage. (Music in the Twentieth Century) Cambridge University Press.
3. Stucky, S. (1981). Lutosławski and His Music. Cambridge University Press.

СОКОЛЮК Людмила Данилівна
Професор кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України
https://orcid.org/0000-0002-9564-8672

УКРАЇНСЬКА МОЗАЇКА ДР. ПОЛ. XX СТ.: ДО ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ

Протягом XX ст. український стінопис у своєму розвитку пройшов три періоди, пов'язані з різними етапами національно-визвольної боротьби українського народу за свою свободу і незалежність. Перший — це 1920-ті рр., коли радянська влада заради власного самозбереження погодилась з розгортанням українізації на українських теренах, що увійшли до складу її імперії, а в 1933–1937 рр. знищила українське національне відродження разом з його найвидатнішими представниками. Наступний етап — це шістдесятництво, що вдалось до відновлення національної ідеї. І третій період — здобуття Україною незалежності і продовження національно-визвольного руху після нападу рф на суверенну Українську державу 24 лютого 2022 р. Змінювались і види монументалістики. Якщо 1920-ті рр. характеризувались відродженням фрески, то у др. пол. XX ст. на зміну їй прийшла мозаїка, яка на межі XX і XXI ст. витісняється муралами.

Українська мозаїка 1960-х — 1980-х рр. — видатне явище нашої національної художньої культури. Авторами тогочасних мозаїчних панно були А. Горська, В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Пришедько, А. Рибачук, В. Мельниченко, І. Марчук, М. Стороженко, В. Перевальський, Б. Сойка, В. Патик, та інші видатні представники цієї мистецької галузі. І зараз на наших очах їхні мозаїчні панно, надзвичайно майстерно зроблені, осипаються, руйнуються, а часом просто знищуються. У кращому становищі знаходяться ті з них, що розташовані в інтер'єрах будівель, як, наприклад мозаїчні твори М. Стороженка та І. Марчука в Інституті теоретичної фізики в Києві або Б. Сойки на тему «Весна» в санаторії «Пролісок» в с. Моршин в Івано-Франківській обл. (іл. 1–2).

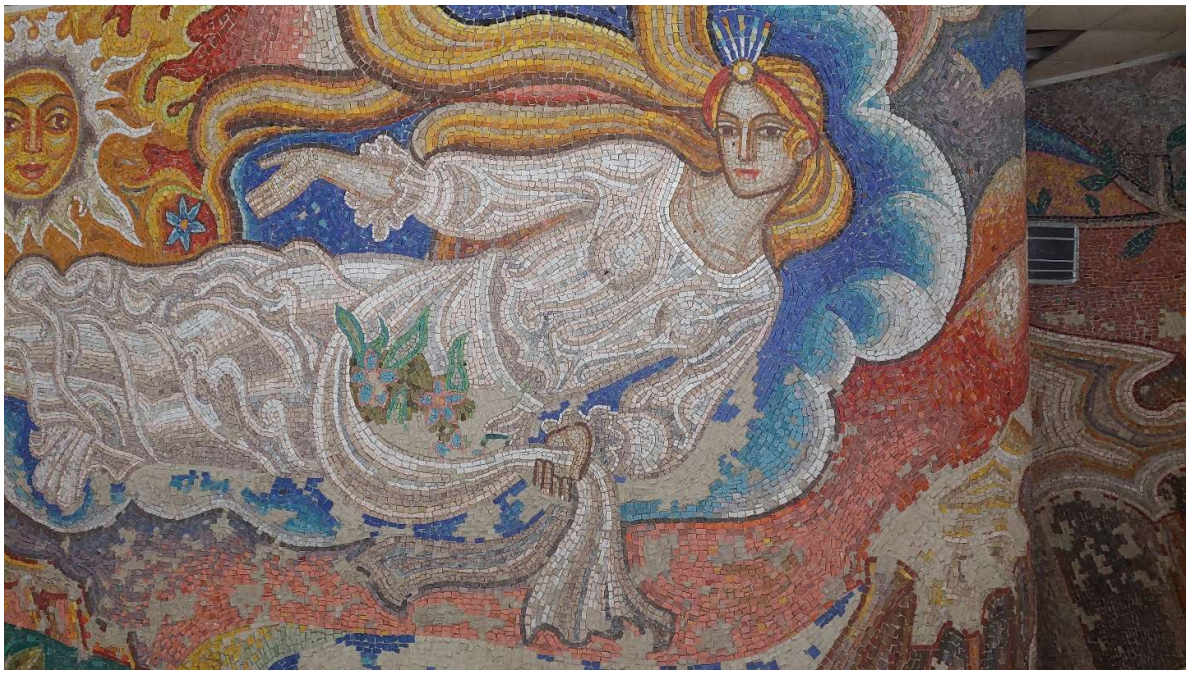
Утім, і розміщення всередині будівлі не завжди рятує мозаїчне панно від руйнування, особливо на окупованих російським військом територіях, як це сталося з мозаїчними панно «Дерево життя» і «Боривітер», виконаними А. Горською разом з її командо в ресторані «Україна» в Маріуполі, куди прилетіла російська ракета (іл. 3–4).

Однак, не лише через ворожі дії російських агресорів страждає наша культурна спадщина, бо і завдяки власним невігласам, які, придбавши у приватну власність будівлі з розміщеними в них мозаїками, знищують їх, як це сталося зі смальтовим панно Б. Сойки «Інформаційний простір» в приміщенні будинку «Союздрук» у Львові (іл. 5), або виконаним у техніці флорентійської мозаїки панно В. Патика «Море і риби» так само у Львові (іл. 6). Лише після розголосу громадськості і під її тиском нові господарі цих будівель вимушені були відновити знищені ними твори. Однак синтез мистецтв на будинку магазину «Море і риби» був порушений.

Часом непорозуміння щодо збереження нашої культурної спадщини виникають у зв'язку з прийняттям Закону про декомунізацію, спрямованого на позбавлення від наслідків комуністичної ідеології. Це, зокрема, стосується мозаїчного смальтового панно нагорі ескалаторної галереї станції «Історичний музей» Харківського метрополітену, Виконаний за проєктом харківських монументалістів І. Моргунова та О. Єрофеєвої у 1984 р., твір позбавлений офіційного пафосу і відзначається не лише високою культурою виконання, а і вражаючими декоративними якостями. Його колористична гама будується на поєднанні

тонів вохри та умбри, що викликає асоціації з позолотою. Однак проблема в тому, що в центрі композиції зображено герб Української РСР. Зараз він прикритий рекламним щитом. І. Моргунов вже відійшов у інший світ, а його дружина О. Єрофеєва намагається домовитись з керівництвом міста про внесення власних коректив, щоб зберегти для міста цю мистецьку пам'ятку, замінивши старий герб радянського періоду або ж на герб м. Харкова з його рогом достатку, або ж на герб сучасної України, що включає Тризуб, корені якого сягають княжої доби (іл. 7–8).

Як же вирішити проблему збереження мозаїчних панно др. пол. XX ст. в Україні? Безумовно, необхідні заходи законодавчого характеру. Утім, окрім заходів загальнодержавного рівня, необхідно підключити до роботи і місцеві органи, аби скласти реєстр творів, у даному випадку мозаїчного мистецтва, що є пам'ятками нашої культурної спадщини, звернувши особливу увагу на ті, що постраждали або через обстріли російських агресорів, або власних невігласів. Визначенням художньої цінності мають займатися, насамперед, фахівці. Так, зокрема, в Харківській державній академії дизайну і мистецтв на кафедрі реставрації та експертизи творів мистецтва працюють висококваліфіковані знавці цієї справи — реставратори А. О. Долуда та В. В. Шуліка. Те ж саме можна сказати і про кафедру монументального живопису, до складу якої входять проф. Є. О. Котляр і доц. М. Т. Радомський, які у своїй мистецько-педагогічній діяльності приділяють належну увагу проблемі реставрації творів монументального розпису. Якщо не вжити необхідних заходів сьогодні, то може скластись ситуація, що наші мозаїки будуть знищені, як і монументальні цикли, створені школою М. Бойчука.



Іл. 1. Б. Сойка. Мозаїчне панно «Весна» в санаторії «Пролісок» в с. Моршин, Івано-Франківська обл. Фрагмент. 1974. Смальта



Іл. 2. Б. Сойка. Мозаїчне панно «Весна» в санаторії «Пролісок» в с. Моршин, Івано-Франківська обл. Фрагмент. 1974. Смальта



Іл. 3. А. Горська, В. Зарецький, Г. Зубченко, Б. Плаксій, Г. Пришедько, В. Прахнін, Н. Світлична. Боривітер. Мозаїчне панно в ресторані «Україна» в Маріуполі. 1967. Смальта, скло, керамічна плитка, нержавіюча сталь, шлакоситал, фрагменти нержавіючих ложок



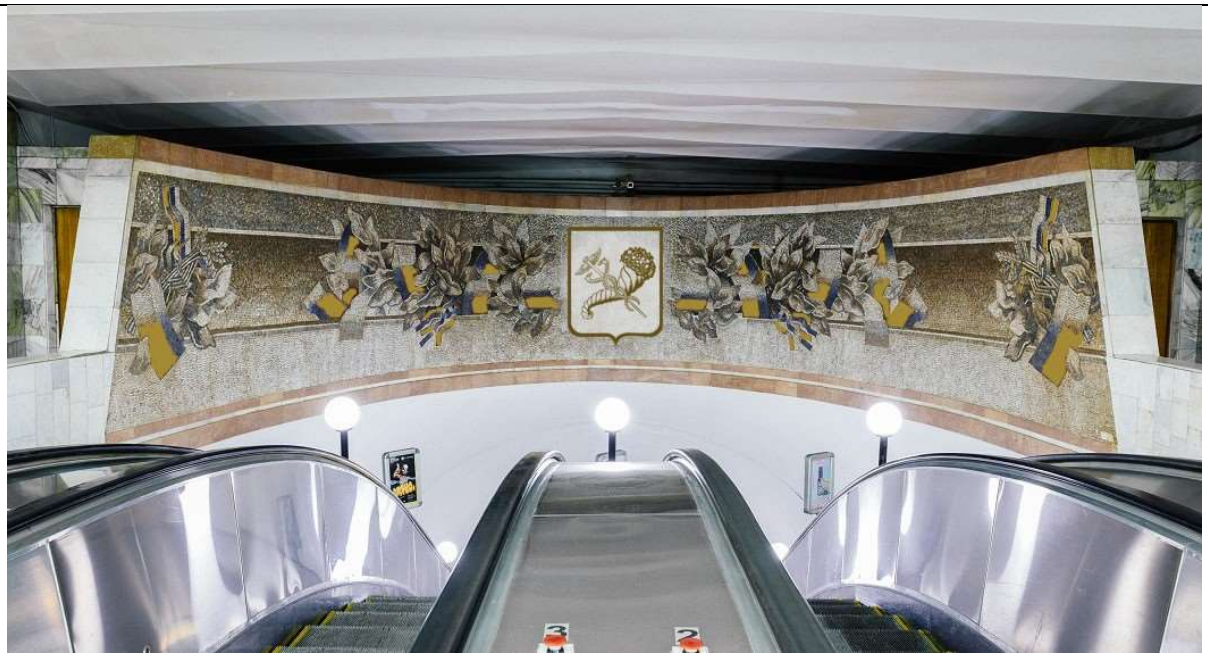
Іл. 4. А. Горська, В. Зарецький, Г. Зубченко, Б. Плаксій, Г. Пришедько, В. Прахнін, Н. Світлична. Боривітер. Мозаїчне панно в ресторані «Україна» в Маріуполі. 1967. Смальта, скло, керамічна плитка, нержавіюча сталь, шлакоситал, фрагменти нержавіючих ложок. Після російського обстрілу в 2022 р.



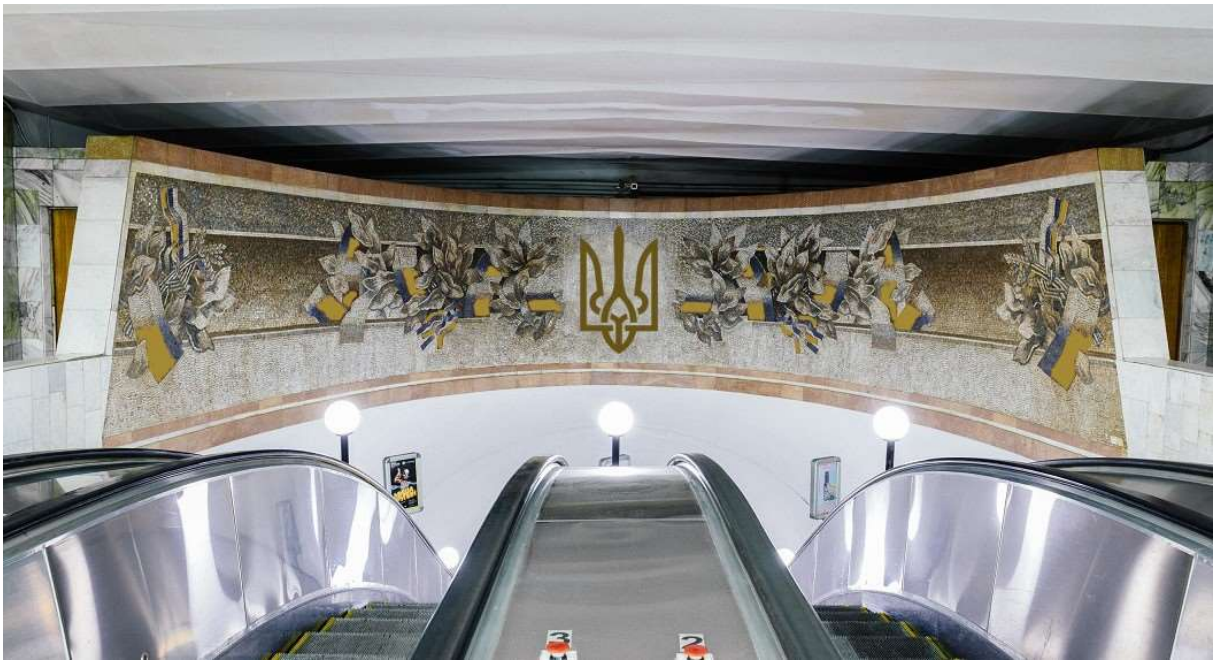
Іл. 5. Б. Сойка. Мозаїчне панно «Інформаційний простір» у вестибюлі «Союздруку» у Львові. 1984. Смальта



Іл. 6. В. Патик. Мозаїчне панно «Море і риби» на зовнішній стіні магазину «Океан» у Львові. 1987. Форентійська мозаїка



Іл. 7. І. Моргунов, О. Єрофеєва. Мозаїчне панно на станції «Історичний музей» Харківського метрополітену. 1984. Смальта. Пропозиція О. Єрофеєвої щодо заміни центральної частини



Іл. 8. І. Моргунов, О. Єрофеєва. Мозаїчне панно на станції «Історичний музей» Харківського метрополітену. 1984. Смальта. Пропозиція О. Єрофеєвої щодо заміни центральної частини

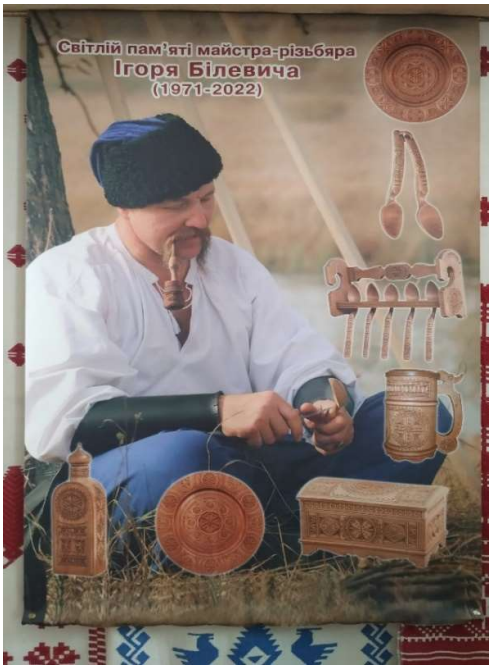
СОКОЛЮК Оксана Василівна
Аспірантка ХДАДМ
https://orcid.org/0000-0002-0081-056X

МИСТЕЦЬКИЙ ФРОНТ СУМЩИНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Під час російського вторгнення 24 лютого 2022 р. військ рф на територію суверенної Української держави Сумщина опинилась однієї з перших перед загрозою окупації. Утім, сумчани відразу вступили в бій з ворогом, а російські плани на бліцкриг провалилися. Свій мистецький фронт відкрили художники Сумщини. Дехто увійшов до лав ЗСУ, як Ігор Білевич (1971–2022, іл. 1). Заслужений майстер народної творчості, педагог, доцент Глухівського Національного педагогічного університету ім. О. Довженка з початком російського вторгнення добровольцем пішов на фронт і віддав життя за Україну. Він був талановитим майстром різьбярства на дереві. Таким, під час своєї роботи за фахом, він зображений на афіші, виставленій в залі Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького (іл. 2)



Іл. 1. Ігор Білевич. Фото



Іл. 2. Ігор Білевич за роботою.

Цей культурно-мистецький заклад, заснований ще в 1920 р. мистцем-педагогом, поетом і громадським діячем Никанором Онацьким (1875–1937, фізично знищеним більшовиками ще під час сталінських репресій, з початком російсько-української війни вимушений був сховати свою багату колекцію художніх творів, щоб їх не зміг загарбати ворог, і перейти до інших принципів спілкування з глядачем. Нові методи були спрямовані на влаштування тимчасових виставок художників Сумщини, де важливе місце відводилось темі російської агресії, патріотичного виховання дітей, проведенню різних заходів, спрямованих на підтримку ЗСУ тощо.

Під кутом воєнної реальності, що внесла кардинальні корективи в творчу діяльність майстрів пензля цього регіону. до Дня художника 6 жовтня 2022 р. в Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького відбувся вернісаж виставки «Мистецька Сумщина в палітрі часу». До експозиції увійшли твори Заслужених художників України І. Василевського й І. Швачунова, Народного художника України О. Чередниченка, а також таких талановитих майстрів, як П. Кишенюк, родина Ярових, І. Гапоченко та ін.

Одне з центральних місць в експозиції займає твір Ігоря Швачунова «Весна 1922», який привертає увагу монументальністю звучання: перед глядачем розгортається широчінь подій на лінії зіткнення (іл. 3). На передньому плані картини бачимо величезну бетонну брилу та протитанкові «їжаки», від яких вдалечінь тягнеться дорога з розмітками для руху, а на горизонті за висвітленими від вибухів будівлями полум'яніє червона заграва від обстрілів ворожої артилерії. У презентованих творах Ігоря Василевського прозвучала тема сакральності («Молитва», «Молитва за Україну»), така важлива в часи важких випробувань, коли молитва стає справжньою душевною відрадою. Як показує пейзажний твір Олександра Чередниченка «Осінь 2022» (іл. 4), природа наче перегукується з проявами негативу в суспільному житті. На цьому полотні відтворюється та пора року, коли все частішими стають осінні тумани, а на деревах і кущах в'яне листя, марніють квіти. Автор майстерно поєднує здобутки імпресіонізму з декоративністю, наділяючи твір теплом надії на перемогу добра. Власною художньою манерою відзначені пейзажі Заслуженого художника України Івана Гапоченка «Спогади. Пам'ять» та «Рожевий вечір», в яких колір набуває символічного значення, стверджуючи віру автора у свій народ, в його стійкість. Яскравими кольорами насичені і пейзажі Ганни Сергєєвої (з родини Ярових), що відтворюють віру в світле майбутнє України.



Іл. 3. І. Швачунов. Весна 2022. П., о.



Іл. 4. О. Чередниченко. Осінь. 2022. П., о.

Своє продовження тема війни на цій виставці знайшла у живописних і скульптурних творах реставратора Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького, яким є Петро Кишенюк. Майстер із сучасним професійним мисленням, який кілька років провів у Польщі і США, знайомлячись з новими мистецькими пошуками, демонстрував такі живописні полотна, як «Відкрите небо», «Бесіда шизофреника із сатаною», «Маріуполь», в яких відобразив власні переживання у зв'язку з російською агресією. Сповнені стразу обличчя дітей, які або ж схопилися руками за голову, або ж кричать від переляку, бачимо на картині П. Кишенюка «Відкрите небо» (іл. 5). У скульптурній композиції, присвяченій загиблим під завалами, автор звернувся до суто символічних принципів, маючи намір зобразити стовбур дуба, від котрого відходять гілки як символ незламності свого народу. Каркас було зроблено з бетону, а гілочки наживлювались з підручних матеріалів будівельного характеру. Завершувалася композиція витягнутою вгору рукою людини, що опинилась під завалами і кликала на допомогу (іл. 6).



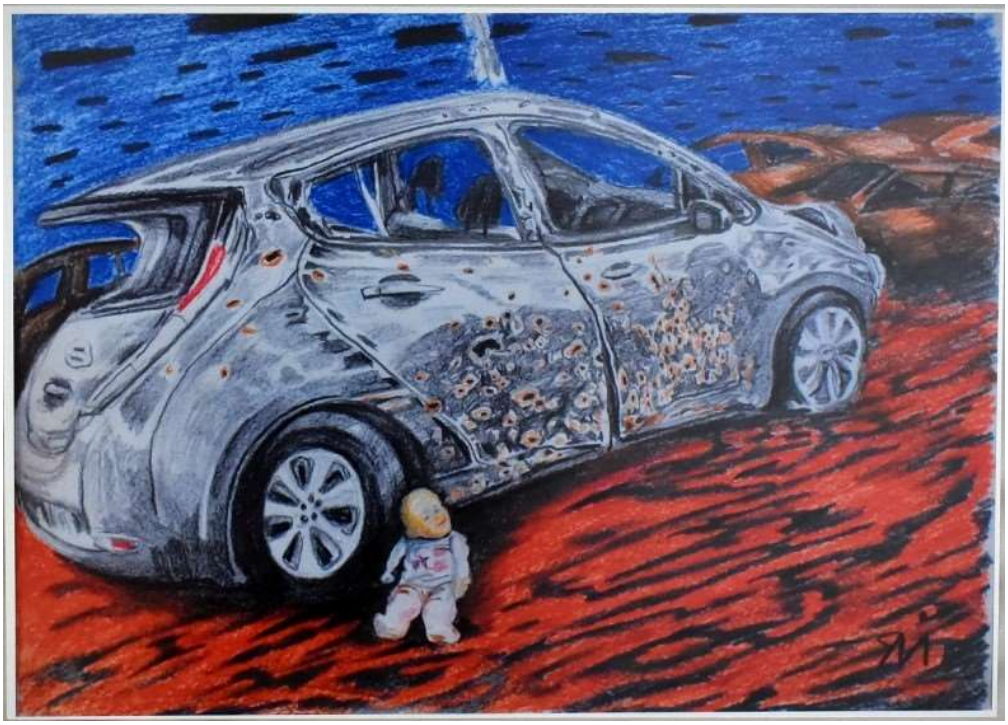
Іл. 5. П. Кишенюк. Відкрите небо. П., о.



Іл. 6. П. Кишенюк. Скульптурна композиція. Автор. техніка

1 серпня 2023 р. у Сумській міській галереї відкрилась виставка «500 днів війни» сумчанина Іллі Ярового (представника талановитої мистецької родини Ярових), який російське вторгнення зустрів у Бучі, де на той час мешкав із сім'єю і потрапив в окупацію. Тут він на власні очі побачив і відчув, які страждання для цивільного населення ніс із собою «рускій мір», а свої відчуття і спогади відтворив у графічній серії, понад п'ять десятків якої було представлено на виставці. Одним з прикладів звірств окупантів на Київщини відтворено І. Яровим в картині «Лялька на Ірпінському мості» (іл. 7), де зображено понівечене після обстрілів авто з іграшкою загиблої дитини біля нього, а увесь шляхопровід червоний від пролитої крові. Вся серія виконана в різноманітних авторських техніках. Своєю особливою прозорістю привертає увагу картина «Водне Розп'яття» (іл. 8), на якій бачимо поясне зображення жінки, яка з усіх сил намагається врятувати дитину, піднявши її високо над собою, коли їх заливає водна стихія. В цьому творі закарбовано злочин російських військових, коли 6 червня 2023 р. вони підірвали

греблю Каховської ГЕС, що призвело до масштабного затоплення місцевості. Розв'язана рф війна продовжується, а мистці Сумщини залишаються на своєму мистецькому фронті.



Іл. 7. І. Яровий. На Ірпінському мості. Автор. техніка



Іл. 8. І. Яровий. Водне Розп'яття. Автор. техніка

СУВОРОВА Ірина Олександрівна
Творча аспірантка НМАУ ім. П. І. Чайковського
https://orcid.org/0009-0008-7365-2946

РЕЖИСЕРСЬКЕ МОДЕЛЮВАННЯ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ А. РУДНИЦЬКОГО «АННА ЯРОСЛАВНА — КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ» В УМОВАХ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ

Постановка проблеми… Проблеми самоідентичності та усвідомлення своєї національної самобутності на тлі соціокультурних викликів сьогодення привертають увагу українців всього світу до історичних витоків нашої держави. Це спонукає вимогливість глядача до сучасної репертуарної політики музичних театрів України. Звернення до історичних опер викликає зацікавленість публіки до знакових творів музичної культури ХХ століття. Одним із таких зразків стала опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції», написана представником української діаспори в Америці, що зазнала два формати свого втілення: концертно-сценічний у Карнегі-Холі, та театральний — в Національній опері України у рамках міжнародного американо-франко-українського проекту. Культуротворчі процеси, що відбувались в українській діаспорі Америки часів створення і прем'єри опери (1965–1967) суттєво відрізнялись від її сценічного прочитання в Україні (1995) на початку незалежності держави. Сучасна парадигма художньої культури України змінила підходи до трактування твору, що вплинуло на специфіку експериментального моделювання оперної вистави у режисерському задумі автора дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій… Окреслення знакових аспектів концептуального бачення вистави в умовах сьогодення потребує необхідності з'ясування вихідних підстав для її сучасної реалізації. Перспективні напрямки розвитку музичного театру в умовах інтеграційних процесів початку третього тисячоліття розглянула М. Черкашина-Губаренко [8]. Вектори розвитку музичного театру України на тлі соціокультурних викликів сьогодення проаналізувала Л. Канюка [2]. Розширення функціоналу режисури в сучасному театрі та метод аналізу твору-оригіналу дослідив О. Клековкін [3, 4]. Основні принципи роботи над оперною виставою у співдружності режисера та диригента визначив А. Солов'яненко [7]. Шляхи подолання проблем сценічного утілення оперних вистав у різних локаціях та роль диригента в цьому процесі схарактеризував С. Голубничий [1]. Сучасні підходи до сценографічного вирішення оперної вистави окреслила О. Ковальчук [5]. Видозміни рольової функції хору в оперній виставі з'ясувала Н. Михайлова [6].

Мета дослідження — визначити основні компоненти експериментальної моделі оперної вистави А. Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції» в контексті культуротворчих процесів ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження… У соціокультурній парадигмі сьогодення з перетворенням художнього твору на мистецький продукт оперна вистава на історичну тематику має два основних способи реалізації : історично-достовірний, відповідно до часів що окреслені в сюжеті, та постмодерновий з перенесенням подій у сучасність, часто-густо всупереч композиторському задуму оригіналу. Вибір способу інтерпретації потребує проведення фундаментального та кропіткого ідейно-тематичного аналізу твору задля створення концептуального бачення вистави, її узгодження з усіма членами постановочної групи: диригентом, хормейстером, сценографом, за необхідності — балетмейстером. Завдяки цій співпраці, співставленню теми, проблеми, ідеї, конфлікту твору-оригіналу

та режисерському задуму формується концептуальний образ вистави не лише у словесній, але й у матеріальній формі.

Застосування сучасних цифрових технологій у вигляді застосування 3D екрану, різних видів віртуальної реальності, голограми, їх синтезування дозволяють створення динамічної сценографії. При задумі і реалізації вистави в сьогоднішніх реаліях українських театрів режисер спирається на їх технологічні і мистецькі можливості. Тому із перспективних світових сценографічних засобів постановник обирає ті, які доступні до втілення його оперного проєкту.

Стосовно «Анни Ярославни» дослідником — автором вистави мізансценування представлене в асиметричній формі для першої дії опери, що символізує безлад державного устрою середньовічної Франції. Друга дія, що презентує події у Київській Русі, використовує принципи побудови глибинних за перспективою та круговими за кінетикою мізансценами. Хор в опері відіграє окрему роль. Спираючись на досвід античного театру, хор постає повноцінною дійовою особою, що доповнює розвиток драматургії сюжету. Третя дія, що повертає глядача у Францію, відтворена горизонтальними мізансценами, на тлі яких у фіналі всі дійові особи святкують тріумф укладення шлюбу Анни Ярославни та Генріха І. Завдяки династичному шлюбу Анна Ярославна сприяла упорядкуванню державного устрою в країні та збагаченню традицій завдяки асиміляції французької і київської культур. Концептуальне бачення твору-оригіналу має знайти дотичні рішення між усіма членами постановочної групи задля створення масштабного формату оперної вистави.

Висновки… Сучасний глядач відкритий до пізнавальних форм власної історії та прагне до набуття й осмислення «історичної пам'яті» національної державності. Оперний театр повинен стати головним орієнтиром у руслі осягнення знакових історичних подій та видатних постатей в художньо-мистецькому аспекті, активно застосовуючи своє функціональне призначення у формуванні світоглядних та громадянських позицій, гармонійного виховання сучасного глядача. Ретельне опрацювання ідейно-тематичного аналізу твору-оригіналу, його співставлення з режисерським задумом, узгодження концептуального бачення оперної вистави з усіма членами постановочної групи стає запорукою її успішного сценічного втілення, але лише вимогливий та інформаційно обізнаний глядач може вирішити її подальше «сценічне життя».

Список використаної літератури і джерел

1. Голубничий С. Специфічність підходів диригента у нетипових умовах утілення оперних вистав// Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2023. № 1(58). С. 129–140.
2. Канюка Л. С. Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві// Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 1. С. 148–153.
3. Клековкін О. Архітектоніка/ композиція вистави. Режисерський метод /техніка обробки// Клековкін О. Режисерська система: Горизонтальний аналіз: монографія. Київ, 2023. С. 252–254.
4. Клековкін О. Функція режисури// Клековкін О. Режисерська система: Горизонтальний аналіз: монографія. Київ, 2023. С. 218–222.
5. Ковальчук О. Драматургія сценографічної образності Марії Левицької у просторі музичного театру// Сценографічна практика у просторі XX століття: київські реалії. Київ: Фенікс, 2019. С. 224–240.

6. Михайлова Н. М. Трансформація рольової функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини XX–початку XXI століть): автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. 17.00.03 — музичне мистецтво/Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2011. 12 с.
7. Солов'яненко А. Взаємодія режисера й диригента у процесі вирішення оперної вистави// Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2009. № 2. С. 73–77.
8. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: Шляхи оновлення// Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, 2008. № 1 (1). С. 118–125.

СУН Яньбо
Аспірант ХДАДМ
https://orcid.org/0009-0005-0790-1949
Монументальна мова у станковій формі: пластичні експерименти

ЧЖУ МІНА (朱銘於) НА ПРИКЛАДІ СЕРІЇ «ТАЙ ЦЗІ» (1980-ТІ–1990-ТІ РР.)

Для китайської скульптури кінець 1980-х — початку 1990-х рр. став періодом переосмислення художніх підходів мистецтва соцреалізму. Це процес мав декілька важливих ознак.

Передусім, слід назвати тенденцію вивільнення форми тіла від парадигми реалістичної тілесності, яка стала першою очевидною ознакою постмодернізму у китайській скульптурі. Не менш важливого значення набуло зняття табу на оголеність у пластиці та закріплення за скульптурою права на вільну репрезентації тіла (особливо жіночого). В остаточному цілому це призвело до реабілітації жанру ню та переосмислення спадщини китайського модернізму першої половини XX ст.

Насамкінець, вихід скульптури у простори суміжних видів сучасного мистецтва, передусім, інсталяції та мистецтва арт-об'єктів, засвідчив остаточний розрив китайської скульптури цього періоду із практиками соцреалізму як безальтернативного методу. Цей процес також спонукало і повернення до пластичної художньої мови початку 1990-х рр. реді-мейду, файнд-арту та джанк-арту — трьох найбільших «порушників» канонічності скульптури у художньому процесі періоду модернізму.

Серія «Тай Цзі» відомого китайського скульптора Чжу Міна (朱銘於) (1938–2023), одного з найяскравіших символів народного духу Тайваню, що став відомий усьому світові, завдяки багатьом виставкам в Японії, у США та Європі, є прикладом зазначених вище трансформацій.

У першу чергу, це стосується концепції його «нової тілесності», яка продемонстрована скульптором на прикладі художньо-образного пошуку динамізму та естетики рухомого тіла. За власними словами Джу Міна, він розпочав серію ще в 1977 р., проте не мав можливості її показати аж до початку 1980-х рр. На хвилі політики відкритості 1980-х рр. серія була експонована в Японії, Гонконгу та США, а також отримала чимало позитивних відгуків з Західної Європи [3, с. 44].

З художньо-образної точки зору «Тай Цзі» є надзвичайно «східною» серією, яка спирається на ремінісценції китайської традиційної практики *кунг-фу* (іл. 1).



Іл. 1. Джу Мін. Серія «Цзі». 1991. Дерево; ліворуч: 23,5 × 21,2 × 49,7 см праворуч: 60,1 × 25 × 50,4 см.

Для західного глядача це китайське «бойове мистецтва» є одним із найбільш поширених культурних стереотипів, що також слід врахувати у аналізі успішної репрезентації серії за межами КНР. Експортуючи з елементами практик *кунг-фу*, Джу Мін зумів створити серію скульптур як приклад суто китайської пластичної філософії, що втілена через рухи, пози, формальної поведінки [2, с. 87]. Іншими словами, художньо-образна виразність серії «Тай Цзі» стала запорукою її сприйняття як форми національної китайської ідентичності, вираженої пластичними засобами.

Натомість, з точки зору художньої мови, серія порушила питання кордонів монументальної та станкової скульптури. Нагадаємо, що в китайському мистецтвознавстві монументальна скульптура призначена, у першу чергу, для ствердження художньої ідеї. У цьому сенсі, вкрай важливим є прийом мінімалізації виражальних засобів, що є зайвими для подібного ствердження [4, с. 32]. Іншими словами, усе що не допомагає встановленню головного художнього меседжу має бути або прибране з форми (іл. 2).



Іл. 2. Джу Мін. Серія «Цзі» («Кам'яна скульптура, що обертається та б'є ногами»). 1998. 68 × 63 × 50 см.

На противагу цьому, концепція станкової пластики націлена на розвиток художньої ідеї максимально можливими засобами. Це передбачає її осмислення на рівні деталювання, конкретних технік вираження, а також звернення до інших — більш анатомічно виважених прийомів роботи із формою.

У «Тай Цзі» Джу Мін використовує монументальні прийоми абстрагування форми, але в класичному варіанті репрезентації не виходить за рамки станкового розміру (важливо вказати, що у 2000-х рр. серія «Тай Цзі» була повторена як монументальна скульптура) (*іл. 3*). Використовуючи техніку різьблення по дереву, яка залишає характерні текстурні сліди та створює враження грубої рустикальної форми, він при цьому не дозволяє своїм пластичним образам залишати контекст станкової форми.



Іл. 3. Джу Мін. Серія «Цзі» («Одинарний удар вниз»). 1985. Бронзова репліка 2005 р., 268,5 × 496 × 206 см.

Джу Мін постійно експериментує з різними засобами і матеріалами, його улюбленими техніками є не тільки різьблення по дереву, але й формалізація губки, пінопласту, глини та інших матеріалів. Часто митець створює скульптуру, використовуючи виражальні можливості, наприклад, дерева, але при цьому в остаточному варіанті переводить завершений твір в іншу матеріальну «мову» — наприклад, відливає у бронзі [1, с. 20–21]. Це також посилює ефектність сприйняття його творів, які в образному сенсі лишаються «дерев'яними», але за пластичною морфологією набувають додаткової виразності металу. Цей прийом Джу Мін також застосував для серії «Тай Цзі».

Висновки. Таким чином, основою пластичних експериментів Чжу Міна є застосування характерних для монументального пластичного мислення прийомів, але із їх використанням для вираження станкової образності. У цьому сенсі серія «Тай Цзі» є унікальним прикладом китайського постмодернізму у скульптурі, що вже наприкінці 1980-х — на початку 1990-х рр. засвідчило якісні зміни у розвитку китайської пластики.

Література:

1. 高蒙 (2006). 朱铭的艺术人生. 雕塑, (3), 20–27 [Гао Мен (2006). Художнє життя Джу Мінга. *Скульптура.* № 3. С. 20–27].
2. 林以珞 (2013). 探討朱銘的 《人間系列》 之運動系列作品. 雕塑研究, (10), 85–109 [Лінь Ілуо (2013). Обговорення серії рухів у "Серії людського світу" Джу Мінга. *Дослідження скульптури.* № 10. С. 85–109].

3. **林振莖** (2015). **心印 — 1980 年代朱銘在美國紐約的奮鬥歷程. 雕塑研究**, (14), 43–86 [Лінь Чженькі (2015). Печатка серця — боротьба Джу Мінга в Нью-Йорку, США в 1980-х роках. *Дослідження скульптури*. № 14. С. 43–86].
4. **孟玉芳**. (2010). **朱**铭的艺术新修行. 东方艺术, (15), 32–36 [Мен Юфан (2010). Нова художня практика Джу Мінга. *Східне мистецтво*. № 15. С. 32–36].

СЯО Сяо
Аспірантка НМАУ ім. П. І. Чайковського
artsiao.siao@gmail.com
https://orcid.org/0009-0004-0354-7068

СУЧАСНІ КОМПОЗИТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ В ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ

Сучасне фортепіанне мистецтво, як сфера, що динамічно розвивається, відображає широкий спектр естетичних, технологічних і філософських парадигм. Зміни в музиці кінця XX та початку XXI століть призвели до розширення композиторських стратегій, які охоплюють міждисциплінарність, постмодерну естетику та технологічні інновації. Фортепіано, яке традиційно розглядається як символ класичної музики, стало платформою для експериментів, залучення нових медіа, розширених технік і культурних наративів. У цьому тексті розглядаються ключові тенденції в сучасних композиційних стратегіях фортепіанного мистецтва, зосереджуючись на їх естетичному, технічному та філософському аспектах.

Постмодернізм значно вплинув на сучасну фортепіанну музику, сприяючи розмаїттю та еклектиці. Такі композитори, як Дьєрдь Лігеті та Джон Кейдж, деконструювали традиційні форми та гармонічні системи, пропонуючи нові підходи до фортепіанної композиції. Їхні твори часто кидають виклик звичайним уявленням про час, простір і тональність, створюючи фрагментовані або нелінійні музичні оповіді. Одним із яскравих прикладів є винайдений Джоном Кейджом, підготовлене фортепіано для дослідження нових можливостей тембру. Цей підхід підкреслює ширшу постмодерну тенденцію перевизначення фортепіано як інструмента звукотворення, а не виключно мелодичного чи гармонічного вираження.

Інтеграція цифрових технологій відкрила безпрецедентні можливості для фортепіанної композиції. Такі композитори, як Kaija Saariaho та Tristan Murail, використовували спектральний аналіз і методи комп'ютерної композиції, щоб розширити звукову палітру фортепіано. Наприклад, «Музика для фортепіано з магнітними струнами» Елвіна Люсьєра використовує електромагнітні поля для маніпулювання струнами інструмента, створюючи мікротональні текстури. Такі твори демонструють, як технологія розширює виразні можливості фортепіано, долаючи прірву між акустичною та електронною музикою. Окрім того, композитори досліджують потенціал фортепіано як місця взаємодії людини та машини, як це видно в роботах Марко Строппи та Тода Маховера. Ці композиції часто пов'язані з темами кіборгізації, переосмислюючи роль піаніста в процесі виконання.

Серед українських композиторів назвемо Олега Безбородька та Любаву Сидоренко, які у власних творах поєднують елементи візуального мистецтва та літературних текстів, створюючи синестетичні переживання. Це відображає глобальну тенденцію до поєднання традиційних фортепіанних технік з різноманітними мистецькими практиками для вирішення універсальних тем, таких як ідентичність, пам'ять і стійкість.

Розширені техніки залишаються актуальною ознакою сучасної фортепіанної композиції, що дозволяє композиторам досліджувати повний звуковий потенціал інструменту. Серія «Makrokosmos» Дж. Крамба є прикладом цього підходу, використовуючи нетрадиційні методи гри, щоб викликати насичений, потойбічний звуковий ландшафт. Ці інновації змушують виконавців переосмислити своє ставлення до інструменту, перетворюючи фортепіано на багатовимірний звуковий об'єкт.

Сучасні композиційні стратегії у фортепіанному мистецтві відображають синтез традицій та інновацій, втілюючи дух дослідження та міждисциплінарність. Використовуючи

постмодерну естетику, технологічний прогрес, постгуманістичну філософію, міжкультурні наративи та розширені техніки, композитори переосмислили роль піаніно в сучасному мистецькому ландшафті. Ці тенденції підкреслюють незмінну актуальність фортепіано як засобу художнього вираження, здатного взаємодіяти зі складнощами сучасної культури.

ТИМОФІЄНКО Богдан Володимирович
Аспірант ІПСМ НАМ України
https://orcid.org/0000-0003-1146-1948

ПЕРСПЕКТИВИ КРИТИЧНОГО МЕДІА-АНАЛІЗУ В ДОСЛІДЖЕННІ ТЕХНОЛОГІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Технологічне мистецтво являє собою складний перетин медіа, культури та технологій, що докорінно змінює традиційні художні парадигми та сприяє формуванню нових форм взаємодії. Інтеграція цифрових і інтерактивних медіа в мистецтво потребує розробки критичної методології для осмислення культурних, політичних і естетичних наслідків цього явища. У цьому контексті критичний медіа-аналіз виступає ефективним інструментом, що надає міждисциплінарні підходи й теоретичні перспективи для дослідження того, як технологічне мистецтво формує та водночас відображає соціальні структури. Ця стаття розглядає основні підходи критичного медіа-аналізу, зосереджуючи увагу на внесках провідних науковців, і аналізує складні взаємозв'язки між медіа, культурою та мистецтвом.

Один із ключових аспектів критичного медіа-аналізу полягає в осмисленні ролі медіа та технологій у трансформації художніх практик і культурного досвіду. У працях В. Дж. Т. Міттчелла та Марка Б. Н. Гансена підкреслюється, що технологічна медіація значно впливає на культурну динаміку та художнє сприйняття. Зокрема, автори вказують на те, що технології стають активним учасником художнього процесу, змінюючи не лише засоби, але й способи творення мистецтва (Mitchell & Hansen, 2010).

Іншим важливим внеском є концепція «гіпераестетики» Памели Тейлор, яка досліджує, як традиційні художні стратегії, зокрема перспектива, трансформуються в умовах сучасних технологій. Це сприяє виникненню інноваційних форм художнього вираження, що переосмислюють традиційні естетичні підходи (Taylor, 2004).

Технологічне мистецтво значно вплинуло на переосмислення понять перформансу у віртуальних і електронних просторах. Патрік Ліхті застосовує кібернетичний підхід для аналізу того, як перформативні аспекти проявляються в технологічному мистецтві. Науковець акцентує увагу на динамічній взаємодії між людською агентністю та технологічними інтерфейсами, що створює нові форми художньої взаємодії (Lichty, 2000).

Ці аспекти корелюють із дослідженнями Кеталіна Сореану, який вивчає гібридизацію медіаформатів і інтерактивних медіа. Він підкреслює важливість технологічного мистецтва в осмисленні культурної складності та трансформацій, які воно привносить у сучасну культуру (Soreanu, 2021). Подібним чином Тео Рьоле використовує критичну теорію для аналізу того, як медіа-технології впливають на динаміку влади та знання, розглядаючи технологічне мистецтво як інструмент для критики соціальних структур (Röhle, 2005).

Медійна археологія, як підхід, запропонований Вальтером Беньяміном і Вольфгангом Ернстом, пропонує нелінійне осмислення історії технологій, ставлячи під сумнів прогресистські наративи. Цей підхід дозволяє розкрити глибинні взаємозв'язки між різними етапами розвитку медіа, демонструючи альтернативні шляхи їх еволюції (Roberts, 2019). Бернар Стіглер доповнює цей підхід, акцентуючи увагу на впливі медіа на колективну пам'ять і соціальну організацію.

Інтерактивні цифрові середовища сприяють розвитку мультимодального аналізу, що дозволяє осмислювати аудіовізуальні й текстуальні феномени у їхній взаємодії. Зокрема, О'Халлоран та його колеги пропонують підходи, які поєднують медіазнавство з дискурсивним аналізом, розкриваючи складність цифрових текстів (O'Halloran et al., 2011).

Ці підходи є надзвичайно корисними для аналізу технологічного мистецтва, оскільки вони враховують багатогранність його проявів.

Таким чином, критичний медіа-аналіз є необхідним інструментом для осмислення складних взаємозв'язків у технологічному мистецтві, що підкреслюють його культурні, перформативні й соціальні виміри. Інтеграція теоретичних підходів і міждисциплінарних інструментів дозволяє дослідникам глибше зрозуміти, як мистецтво й технології співпрацюють у формуванні сучасного культурного ландшафту. Через поєднання медіатеорії, кібернетики та мультимодального аналізу критичний медіа-аналіз відкриває нові перспективи для дослідження технологічного мистецтва та його ролі у суспільстві.

Список використаних джерел

1. Lichty, P. (2000). The Cybernetics of Performance and New Media Art. Leonardo, 33, 351–354. https://doi.org/10.1162/002409400552810.
2. Mitchell, W., & Hansen, M. (2010). Critical terms for media studies. https://doi.org/10.7208/CHICAGO/9780226532660.001.0001.
3. O'Halloran, K. L., Tan, S., Smith, B. A., & Podlasov, A. (2011). Multimodal analysis within an interactive software environment: critical discourse perspectives. Critical Discourse Studies, 8(2), 109–125. https://doi.org/10.1080/17405904.2011.558687
4. Roberts, B. (2019). 7. Media Archaeology and Critical Theory of Technology. https://doi.org/10.1515/9789048532094–009.
5. Röhle, T. (2005). Power, reason, closure: critical perspectives on new media theory. New Media & Society, 7(3), 403–422. https://doi.org/10.1177/1461444805052283
6. Soreanu, C. (2021). New Media Art: Aligning Artistic Creativity And Technological Media. Review of Artistic Education, 22, 206–216. https://doi.org/10.2478/rae-2021–0026.
7. Taylor, P. (2004). Hyperaesthetics: Making Sense of Our Technomediated World. Studies in Art Education, 45, 328–342. https://doi.org/10.1080/00393541.2004.11651779.

ТИТЕНКО Опанас Михайлович
Старший викладач кафедри монументального і станкового живопису КДАДПМД ім. М. Бойчука
https://orcid.org/0000-0001-9306-7877

ВАЖЛИВІСТЬ КОМПОЗИЦІЇ В СУЧАСНОМУ ЖИВОПИСІ

Подолання обмежень живопису, які були зумовлені історично-культурним ізоляціонізмом України до 1991 року, супроводжувалося пошуком ефективних методів критично-культурного аналізу, а також усвідомленням та переосмисленням художніх традицій та прийомів. Композиція в сучасному живописі стає ключовим елементом у цій трансформації, оскільки вона не лише організує візуальний простір, а й активно взаємодіє з контекстом, у якому існує твір. Зміна традиційних композиційних підходів, а також їхнє адаптування до нових культурних реалій дозволяє митцям відобразити складність сучасного соціального середовища. Так, наприклад, використання асиметрії, динамічних ліній та неочікуваних колірних рішень може відображати соціальні напруги та зрушення, вказуючи на важливі культурні та історичні контексти.

Сучасний живопис є складним і багатогранним мистецтвом, він відображає різноманіття ідей, стилів та емоцій. В основі цього мистецтва лежать базові принципи композиції, які є фундаментом для створення візуально привабливих та концептуально змістовних творів. Знання композиції дозволяє художникам не лише ефективно організувати простір на полотні, а й передати свої думки та почуття глядачеві. У цьому тексті ми розглянемо, чому знання композиції є критично важливими для сучасних художників.

Композиція визначає, як елементи картини взаємодіють між собою і як вони сприймаються глядачем. Основні елементи композиції включають баланс, пропорцію, контраст, ритм і акцент. Розуміння цих елементів дозволяє художникам створювати гармонійні та динамічні твори, які привертають увагу і утримують її.

Від балансу композиції залежить емоційність твору. Симетричний баланс створює відчуття спокою і стабільності, тоді як асиметричний баланс надає динамізму та емоційності. Залежно від концепції твору, художник може вибрати один із цих підходів, щоб досягти бажаного ефекту.

Композиція є також засобом візуальної комунікації. Художник використовує її для передачі певних ідей та емоцій. Наприклад, розташування об'єктів, використання кольору та світла змінюють сприйняття твору. Знання композиції дозволяє художникові виражати свої ідеї більш точно та зрозуміло.

Сучасні художники часто грають з традиційними правилами композиції, щоб створити нові візуальні мови. Проте, навіть у таких експериментальних підходах знання основ композиції залишається необхідним. Воно допомагає уникнути хаосу в роботі, сприяє створенню зрозумілих та організованих візуальних структур.

Знання композиції також допомагає у розвитку індивідуального стилю митця. Оволодіння базовими принципами дозволяє експериментувати з формами і кольорами, адаптуючи їх до власного бачення. Це важливо в умовах сучасного мистецтва, де унікальність та інноваційність відіграють ключову роль. Знання композиції може допомогти художникові усвідомити свої сильні та слабкі сторони, постійно вдосконалюватися. Аналіз композиційних рішень інших митців може стати важливим етапом у формуванні власного стилю.

У сучасному живописі існує безліч викликів, таких як інформаційний перевантаження та конкуренція за увагу глядача. В умовах, коли мистецтво активно взаємодіє з технологіями

і медіа, знання композиції стає важливим інструментом для створення робіт, які здатні привернути увагу та запам'ятатися.

Саме тому сучасні художники повинні враховувати не лише естетичні, а й культурні, соціальні та технологічні контексти. Це вимагатиме від них гнучкості у використанні композиційних принципів, що, у свою чергу, підкреслює значення їх знань.

Знання композиції є критично важливим для сучасних художників. Воно допомагає не лише в організації візуального простору, а й у створенні глибоких емоційних зв'язків з глядачем. Освоєння основ композиції дозволяє митцям експериментувати, розвивати свій стиль і долати виклики сучасного мистецтва. У світі, де візуальна інформація стає все більш важливою, знання композиції залишається ключем до успішного самовираження через живопис.

Серед прийомів, що використовуються в українському живописі останніх років, є не лише ті, які одразу привертають увагу і безпосередньо пов'язані з кіберпростором, цифровими екранами або сучасними медіа. Варто зазначити, що традиційні засоби вираження, такі як реалізм чи академізм, також здатні надати нову динаміку художнім творам. Проте їхнє застосування відбувається через призму сучасних перетворень, що свідчить про симуляційний підхід до традиційних форм. Ця адаптація дозволяє класичним технікам отримати нове життя, зберігаючи при цьому їхню естетичну цінність у контексті сучасності.

Художники по-різному вирішують композицію власних творів. Сучасний український живопис вирізняється різноманітністю стилів і підходів, які активно використовують композиційні рішення для передачі ідей і емоцій. Він демонструє широкий спектр композиційних рішень, які дозволяють художникам експериментувати з формою, кольором і простором. Вдалі композиції в роботах цих митців не лише привертають увагу, а й поглиблюють сприйняття їхніх ідей і емоцій. Знання композиційних принципів допомагає митцям створювати глибокі і значущі твори, які резонує з глядачем. Здатність живопису формувати нові візуальні наративи підкреслює його роль у процесах громадської рефлексії та активізації соціального діалогу, роблячи його невід'ємною частиною культурного дискурсу в Україні сьогодні.

ТОЩЬОВА Ольга Олегівна
Магістр КНУ ім. Т. Г. Шевченка
https://orcid.org/0009-0000-0225-7481

РОЛЬ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ТВОРЧОСТІ СТЕПАНА РЯБЧЕНКА

Мистецький простір на момент сьогодення відділяється використанням різноманітних художніх практик, додаючи до уваги вагому роль медіа та комп'ютерних інструментів як ново забезпечених помічників у створенні проектів. Класичний живопис не втрачає своєї актуальності. Використання олійних фарб та полотна охоплює у собі функціональний процес: естетично приваблює пошановувачів та прикріплює за собою можливості для медіа структур, котрі доповнюючи або створюючи нові задуми видозмінюються та надихаються просторовою перспективою. Взаємодіючи між собою у сфері культури, цифрове та художнє оформлення впливає на «розмову» між митцем та глядачем, тим саме забезпечуючи популяризацію та розповсюдження мистецтва по всьому світу. Аналізування медіа полягає у її роздільності, особливостях проектування та подальшого використання. Вагомими елементами робіт постають фото, відео монтажі, платформи Photoshop, Excel, цифровий друк, 3D моделювання, колажування, зумовлюючи цим розширення проблематик з якими стикається митець під час творчого процесу. Увага українських художників відштовхується від канонів палітри та яскравості, що розширює структурне поєднання з біологічними, соціальними, політичними чи культурними явищами. На момент XXI століття відомості про віртуальні твори обговорюються у творчості Степана Рябченка, Олексія Сая, Вітра Степового та Олени Голуб. Випробовуючи потенціальні валідатори комп'ютерних технологій, автори перетинають грань між реальними та вигаданим, зберігаючи при цьому особисту стилістику, темами яких слугують соціальні події, вигадані персонажі та сюжети.

Творчий шлях сучасних виставок, особливо в українському середовищі, висвітлює певні течії авангарду, як одного із рухомих стилів модерного мистецтва. Викривлені лінії, мозаїчність, колажування, абстракція, відділення від академічного порядку та втілення абстрактних ідей у наявну художню теорію. Подану аргументацію позитивно розвиває одеський митець Степан Рябченко: «Якщо говорити про можливий авангард у сучасному мистецтві, безперечно, ним сьогодні є цифрове мистецтво. Воно володіє незалежним, безмежним й унікальним простором та власним інструментарієм, що постійно розвивається. Цей простір "породив" нові ідеї та концепції, яких не було до появи комп'ютеру» [Рублевская О. ART NOW: Степан Рябченко. Про мистецтво нової доби. URL: https://artukraine.com.ua/a/art-now-stepan-ryabchenko-pro-mistectvo-novoi-dobi/]. Прикріплюючи за собою вподобання до архітектури, Рябченко перевтілює суворі спорудження у видозмінений простір; серед якого роль природи та біологічних конфігурацій перевтілюється у загадковий утопічний світ. Засобами для проектування стають графічні редактори та програми моделювання, що зумовлюють перетинання архітектурної, скульптурної та художньої діяльностей. Дані об'єкти особливо висвітлюються у двох серіях робіт, представлених автором у багатьох виставкових просторах України та за кордоном: «Комп'ютерні віруси» (2008–2015) та «Віртуальний сад» (2016–2020). Погляд на «Комп'ютерні віруси» дає можливість розглянути перевтілення уявного на тілесне, існування якого можливе лише в структурі електронного носія. З психологічно — філософської сторони Степан Рябченко, відштовхуючись від поняття міфологічного світогляду, прагне дослідити специфіку «реального — уявного» та визначити сприйняття людиною видозмін, пов'язаних з урегулюванням візуального та слухового. Натомість фізична сторона проектування показує графічні якості, об'ємність та фантастичність головних герої,

що доповнюються музикальним супроводом, особисто створеним автором: «До серії "Комп'ютерні віруси" входять також роботи "Купчасті хмари", "Помпа живлення", "Хамелеон"… Рябченко візуалізує віруси, надає їм колір, форму, текстуру, цілісний образ. Це змінює сприйняття вірусу, він більше не здається страшним, а перетворюється на естетичну картинку» [Алєксєнко Н. Цифрове мистецтво: українські художники, які змінюють реальність. URL: https://ukrainianmoment.format21.org/uk/kultura/cyfrove-mystectvo-ukrayinski-hudozhnyky/]. Оцінюючи віруси, як не проблему для сфери технології, український митець прикріплює за ними статус прекрасних витворів та єдність між цифровим виміром та мистецтвом сучасності. Відповідна мета межує і у серії робіт «Віртуальний сад», уособлення якого є канонами любові до природи та біологічних взаємодій рослинного середовища. Змальовуючи квіти Рябченко використовує тепло — яскраву палітру, відтінки рожевого, фіолетового та зеленого, сенс яких зосереджений на заспокійливому та позитивному ефекті, завдяки яким автор підштовхує глядачів до мотиву надприродності та надає можливість побачити світ через призму фантастичного та трьохмірного. Анотацію до виставки Степана Рябченка прикріплює в соціальній мережі Facebook мистецтвознавець Наталія Маценко: «Квіти — символ зародження життя, осяяння, творення, надії. Створюючи віртуальну природу, Рябченко присвячує її служінню, встановленню гармонії між людиною та існуючою матеріальною природою, пропонуючи свій підхід до цих відносин — дбайливий та індивідуальний, у якому кожен є суб'єктом та має свідомість. Ця тема в інтерпретації Рябченка нагадує про художників епохи романтизму, які шукали відповіді на багато питань у відносинах людини та природи і бачили в природі відбиток потаємних почуттів та помислів… Крім того, ця тема набуває особливої гостроти, коли загроза екологічної катастрофи перманентно нависає над світом і причина тому — у не осмисленості нашої діяльності та формату відносин зі світом. Використовуючи один із наслідків техногенного розвитку людства як інструмент, Рябченко прагне внести елемент творення у відносини людини з його природним оточенням». [Маценко Н. Віртуальний сад. URL: https://www.facebook.com/permalink.php?id=554627557910411&story_fbid=4052486411457824]. Якщо в характеристиках першої серії витворів долучаються незнайомі людському оку виміри, то робота з квітами розглядають реальні об'єкти рослинного походження, споглядання яких призводить до думки про невтілену реальність, створену в інших світах. Цифрова конструкція рослин надає деталізованого контексту, об'ємності, що призводить до змішання трьох компонентів класичного мистецтва в позначувані спільного об'єкту. У своїй творчості Степан Рябченко прикріплює за собою роль просувателя модерної української культури, доповнюючи класичні стилі художніх практик віртуальними здібностями, надаючи важливий сенс комп'ютерного середовища у розвитку сучасного мистецького арсеналу.

Цифрове українське мистецтво має прогресивний характер, тоді як головною його функцією залишається висвітлення утопічної реальності, за допомогою комп'ютерних технологій. В межах мистецького проекту Степан Рябченко, висвітлюючи свої ідеї, поєднує цифрові інструменти та архітектурно — художні засоби проектування. З художньої сторони митець проектує яскравий світ та поширює поняття віртуального та реального, що зумовлює об'єктивно розглянути фантастичні суб'єкти, розроблені науковою діяльністю («Комп'ютерні віруси») чи вигаданими особисто автором («Віртуальний сад»), тим саме зумовлюючи співвідношення цифрового та мистецького, реального простору.

ФІСЬКОВА Наталія Ярославівна
Викладач-методист ВФКМ ім. М. Д. Леонтовича, магістр
http://orcid.org/0009-0007-1509-319X
НЕЧЕПУРЕНКО Ольга Іванівна
Методист, викладач ВФКМ ім. М. Д. Леонтовича, магістр

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК «АНАЛІЗ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ» Н. Я. ФІСЬКОВОЇ ТА О. І. НЕЧЕПУРЕНКО

Курс аналізу музичних творів — один із найскладніших у циклі теоретичних дисциплін. Він завершує весь цикл музично-теоретичних дисциплін, підсумовує та узагальнює знання, отримані протягом усього періоду навчання.

Розуміння будови, усвідомлення авторського задуму музичного твору — надважливе завдання для «гри в стилі» кожного виконавця. Проте на такі «дрібні нюанси» звертає увагу не кожен із них.

Причин тому є безліч:

- *невелика кількість годин, відведена на цю навчальну дисципліну, що суттєво впливає і на якість засвоєння матеріалу;*
- *невміння здобувачів освіти оперувати раніше отриманими знаннями;*
- *колосальна насиченість матеріалу та складність його сприйняття;*
- *відсутність вмотивованості до навчання багатьох студентів та інше.*

Навчальний посібник «Аналіз музичних творів» Фіськової Н. Я. та Нечепуренко О. І. має на меті допомогти здобувачам освіти отримати (або впорядкувати) основні теоретичні знання структури музичного твору, необхідні для того, щоб у комплексі з відомостями, отриманими з інших музично-теоретичних навчальних дисциплін, здобути навики аналізу музичних композицій в історичному, стилістичному аспектах, з усвідомленням виразових складових елементів музичної мови та у взаємодії зі змістом твору. Його можна застосовувати у навчальному процесі, в якості підготовки до поточного чи підсумкового контролю, як допоміжний матеріал при викладанні інших навчальних дисциплін. Наприклад, методико-виконавський аналіз, зміст музичних творів тощо.

Цей посібник — це спроба систематизувати та викласти найважливіші теоретичні тези курсу в дохідливій формі. Головна мета — зручність, доступність, наочність, практична корисність. Тому кожна тема тут подається у вигляді стислого конспекту з наочною схемою-будовою форми (*мал. 1*). Пропонується список творів для самостійного опрацювання конкретної теми та методика аналізу певної структури (*мал. 2*). Окремі з них доповнюються презентаціями, які вміщують наочну ілюстрацію музичних прикладів для кращого засвоєння (перехід за QR-кодом на посилання презентації — *мал. 3*).

У кінці посібника пропонується орієнтовний план цілісного аналізу твору та два зразки розбору, виконані авторами цієї збірки.

У Додатку 1 розміщені нотні матеріали музичних творів, які проаналізовані авторами збірки.

Додаток 2 навчального посібника присвячений опису-характеристиці музичних стилів від епохи Середньовіччя до стилів сучасності. З метою закріплення і перевірки знань, в кінці розділу пропонується презентація та кросворд, посилання на яких здійснюється за QR-кодом.

Навчальний посібник складено у відповідності до тематичних розділів, які відповідають навчальній програмі з курсу «Аналіз музичних творів» для закладів фахової передвищої

мистецької освіти. Таке видання стане у нагоді як для студентів-інструменталістів, так і для теоретиків, а також буде цікавим для викладачів музично-теоретичних дисциплін.

Новим у посібнику «Аналіз музичних творів» є те, що студент має можливість самостійно опрацювати та зрозуміти кожну тему або згадати давно забутий матеріал. Після прочитання конспекту, знайомства зі схемою певної форми та методикою її аналізу, здобувач освіти самостійно оцінює якість засвоєння матеріалу за допомогою самотестів і кросвордів. По завершенню викладеного курсу тем надається фінальний (підсумковий) тест. Перехід до тестів здійснюється за QR-кодом (мал. 4).

Актуальність навчального посібника полягає у лаконічності та доступності викладу теоретичного матеріалу, у спробі авторів охопити важливі історичні періоди музичної культури, розширити стильове, жанрове наповнення музичних творів для аналізування, використання наочних матеріалів та сучасних цифрових технологій.

Отже, навчальний посібник «Аналіз музичних творів» Фіськової Н. Я. та Нечепуренко О. І. розроблений з урахуванням усіх необхідних складових у викладанні навчальної дисципліни «Аналіз музичних творів» у мистецьких коледжах України, має практичну доцільність у навчально-методичному забезпеченні викладання музично-теоретичних дисциплін у професійній музичній освіті.

Схема рондо-сонатної форми

РОНДО-СОНАТА	ЕКСПОЗИЦІЯ			ЦЕНТРАЛЬНИЙ ЕПІЗОД	РЕПРИЗА		
	T	D	T		T	T	T
	A	B	A	C	A	B_1	A
	РЕФРЕН	*I епізод*	РЕФРЕН	*II епізод або розробка*	РЕФРЕН	*I епізод*	РЕФРЕН
	Г.П.	П.П.	Г.П.		Г.П.	П.П.	Г.П.

мал. 1

Методика аналізу періоду:

1. Визначте межі періоду. Можливо, у вашому творі присутні вступ та доповнення.
2. Дайте образну характеристику періоду і твору в цілому. Визначте жанрову природу твору. Відзначте стильові ознаки та їх зв'язок зі змістом, жанром.
3. Більш детальна робота. Визначте тип періоду за такими показниками: структурним, тональним та тематичним (повторної/неповторної будови; тонально замкнений чи ні; квадратний/неквадратний; однотональний/модулюючий; вкажіть співвідношення каденцій). Опишіть тип викладу. Визначте всі параметри, пов'яжіть їх із засобами виразності та змістом твору.
4. Визначте складові періоду (речення, фрази, мотиви тощо). Запишіть потактову схему форми.
5. Зробіть висновки: вкажіть типові риси форми та її індивідуальні особливості.
6. Що вас найбільше вразило в даному творі?

мал. 2

Пропонуємо презентацію для засвоєння стилів XX ст.:



На закріплення стилів пропонуємо вам розгадати кросворд



мал. 3

Пройдіть тестування для повторення теми:



мал. 4

ЧЖАН Хен
Аспірант ХДАДМ
https://orcid.org/0009-0005-9972-5136

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ШКОЛИ ЮНЬНАНЬСЬКОГО ЖИВОПИСУ У ТВОРЧОСТІ ДЕН АНКЕ (邓安克)

Китайський живопис має надзвичайно розвинену регіональну парадигму, яка є наслідком унікальних географічних умов у поєднанні із соціокультурним та етнічним розмаїттям. Усе це пояснює важливу роль мистецтва регіональних меншин, яке функціонує у китайській художній культурі як повноцінний та впливовий феномен. Для сучасного мистця зв'язок з регіональними школами або етнічними групами означає демонстрацію мистецької ідентичності та закріплення символізму власного художнього статусу.

Усе зазначене у повній мірі характеризує меншину Юньнань, яка знаходиться на південному заході КНР (столиця м. Куньмінь). Упродовж другої половини XX — початку XXI ст. етнічна та соціокультурна особливість цього регіону спонукала формування власної школи живопису, яка отримала назву «Юньнаньський важкий (сильний) кольоровий живопис» (**云南重彩画**) [1, с. 50].

Як художній феномен, юньнаньська школа живопису напряму пов'язана із багатим репертуаром природного довкілля у поєднанні із селянськими агломераціями та містами-мільйониками. У цьому контексті, Тан Хайтао вважає, що художній потенціал Юньнань (або Дянь) також є наслідком історичних взаємин місцевої культури із лаоською та в'єтнамською. При цьому і ландшафт, і культурні традиції Юньнань відрізняє відсутність скупченості людей та наявність історичної спадщини [5, с. 47].

З інституціональної точки зору, цей регіональний напрям у китайський образотворчій традиції сформувався навколо академічного центру — Юньнаньського університету (**云南大学**), заснованого у 1920-х рр. Практично з часу свого заснування університет розвивав мистецькі програми, з особливим акцентом на олійному живописі.

Яскравим представником школи юньнаньського живопису є Ден Анке (邓安克) — відомий сучасний китайський художник та педагог. Він є випускником Академії мистецтва Юньнаньського коледжу мистецтва (1977 р.). Його творче становлення пов'язане із регіональними художніми традиціями, які Ден Анке представляє і на міжнародному рівні, переважно у Західній Європі, США та країнах Азії.

Як і більшість китайських художників, які в творчому сенсі сформувались у буремний період 1980-х — 1990-х рр., Ден Анке працює у різних жанрах та експериментує із стилістичними напрямками. Проте найбільші його досягнення пов'язані із жанром міського пейзажу.

Важливе значення відіграє те, що митець народився у Юньнані та саме на ґрунті художньої репрезентації цієї регіональної культури здобув визнання. У свої виступах та публікаціях Ден Анке неодноразово звертався до переосмислення власного досвіду, як митця етнічної культури, що спонукає до пошуку історичних ремінісценцій та виявлення художньо-образних характеристик Юньнаня [2, с. 79–80]. Таке «відчуття Батьківщини», за словами Лю Міню (**刘明玉**), вирізняє Ден Анке з поміж інших представників юньнаньської школи живопису [3, с. 17].

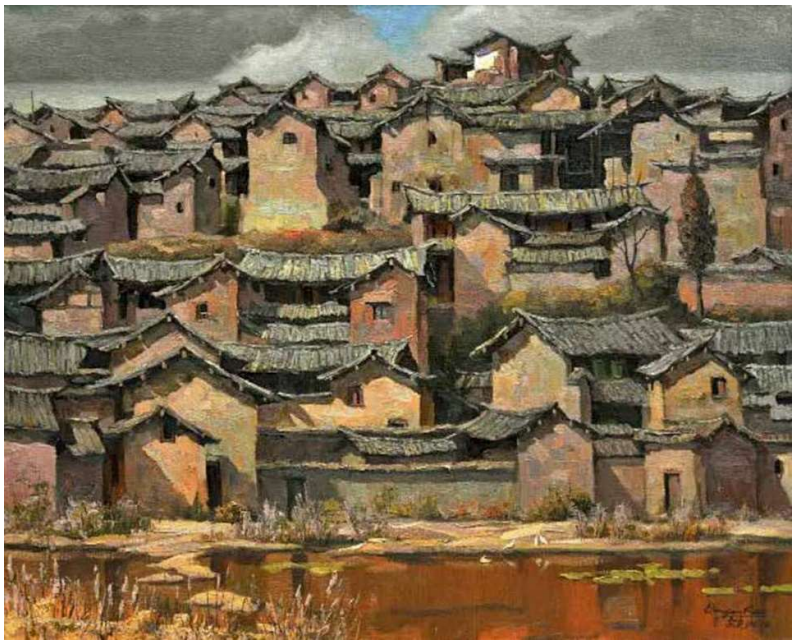
Наприклад, у серії творів 1990-х рр., що присвячені місцям історичної спадщини Юньнань, митець вперше звертається до міського пейзажу як художнього засобу в інтерпретації сучасних якостей регіональної культури. Намагаючись повернути у візуальний простір

важливі для регіону «місця пам'яті», Ден Анке створює своєрідних живописний каталог юньнаньської архітектури, в якому візуально переосмислює значення старий міст, історичних ландшафтів або окремих пам'яток. В якості прикладу згадаємо картину «Храм» (1993), яка показує стару храмову архітектуру Юньнаня в панорамі історичного ландшафту, тобто поєднує дві важливі складові регіональної культури в одну спільну художню складову (іл. 1).



Іл. 1. Дан Анке. «Храм». 1993. Полотно, олія. 80 × 100 см.

З 2000-х рр. Ден Анке починає працювати у авторській «тихій» манері. Ця метафора виникла у художника під час роботи над образами старовинного міста Туаньжі (іл. 2), а остаточно закріпилась у серії «Шангрі-Ла» (2012, іл. 3–4).



Іл. 2. Ден Анке. «Місто Туаньжі». 2006. Полотно, олія. 65 × 81 см.



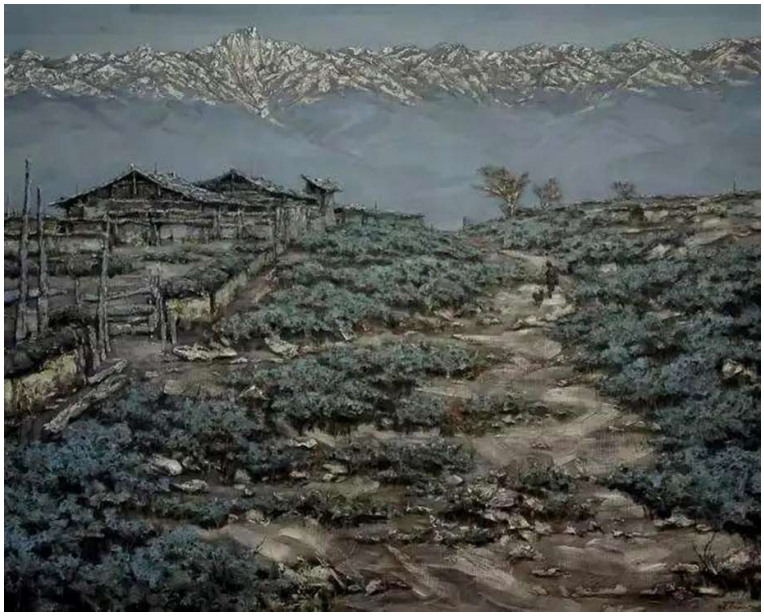
Іл. 3. Ден Анке. «Шангри-Ла-1». 2012. Полотно, олія. 65 × 81 см.



Іл. 4. Ден Анке. «Шангри-Ла-2». 2012. Полотно, олія. 65 × 81 см.

Урочиста атмосфера цих полотен досягається за рахунок мінімізації художніх виражальних засобів, а також шляхом свідомого «знелюднення» міських пейзажів, бо твори Ден Анке зосереджені на архітектурі та ландшафті. Ігноруючи художні образі людей, що зазвичай неодмінно присутні в історичних місцях, художник позбавляється від зайвого «образного шуму», виявляючи таким чином образний потенціал пейзажу. Як підкреслює Лю Міню: «Перше, що я відчуваю в картинах Ден Анке — це тиша» [3, с. 23].

У стилістичному сенсі, авторська манера живопису Ден Анке є очевидною даниною традиціям юньнаньського «сильного» кольорового живопису. Проте на відміну від інших представників регіональної школи, митець часто звертається до нейтральних кольорів, посилюючи їх образне звучання формально-композиційними засобами, а також текстурною технікою [4, с. 34–35]. Наприклад, у роботі «Великий каньйон 3» (2014), яка є частиною більшої серії, колірна концепція є саме такою. На перший погляд, картина передає світло-тонові характеристики старовинного міста досить лаконічно. При цьому дрібний мазок та прискіпливо написані деталі форм, не дозволяють охарактеризувати цю манеру як спрощення (іл. 5).



Іл. 5. Ден Анке. «Великий каньйон» (серія, 3). 2014. Полотно, олія. 140 × 160 см.

Таким чином, творчість Ден Анке засвідчує важливість для сучасного китайського живопису регіонального художнього контексту. Унікальні особливості розвитку юньнаньської живописної школи демонструють розмаїття напрямків, яке при цьому є органічною частиною загального репертуару олійного живопису Китаю. Важливим висновком дослідження є те, що у творчості Ден Анке проявляється особливе ставлення до юньнаньського «сильного» кольорового живопису, як до центральної художньої традиції, яка має репрезентативне значення. Художник розвивається у власному річищі, він змінює традиційні підходи та прагне працювати на рівні авторського стилістичного представлення, де активно використовує колір, графічну виразність і узагальнення ландшафтної конкретики, образне напруження сюжету й епічний характер поєднання композиції й колориту творів.

Список використаних джерел:

1. 许世虎, & **曹斌** (2007). **云南重彩画**艺术特点分析. **新西部**: **理**论版, (12X), 50–55 [Сюй Шиху, Цао Бінь (2007). Аналіз художніх характеристик юньнаньського живопису з важкими кольорами. *Новий Захід: теоретичне видання*. № 12X. С. 50–55].
2. 邓安克 (2000). **自然色彩的**经验与画面色彩的抽象创造. **云南**艺术学院学报, (1), 79–80 [Ден Анке (2000). Досвід природних кольорів і абстрактне створення кольорів картини. *Журнал Юньнаньського університету мистецтв*. № 1. С. 79–80].
3. **刘明玉**.邓安克民族民居绘画艺术研究[D].**云南**艺术学院, 2009 [Лю Міню (2009). Дослідження етнічного житлового живопису Ден Анке [D]. Академія мистецтва Юньнань].

4. **王秋**艳. (2012). **当代美**术语境中的云南重彩画研究. **大众文**艺: **学**术版, (10), 34–35 [Ван Цюянь (2012). Дослідження юньнаньського живопису в контексті сучасного мистецтва. *Популярна література і мистецтво*. № 34–35].
5. 汤海涛. (2019). **改革开放** 40 **年云南美**术创作的成就及其影响. **民族**艺术研究, 3, 45–50 [Тан Хайтао (2019). Досягнення та вплив творчості Юньнані за 40 років реформ і відкритості. *Національне мистецтвознавство*. № 3. С. 45–50].

ШЕВЕЛЬОВА Олександра
Викладачка кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П. І. Чайковського, доктор мистецтва
https://orcid.org/0000-0001-9543-4829

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ РЕЖИСЕРСЬКИХ ПІДХОДІВ У РЕАЛІЗАЦІЇ ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКОГО РЕПЕРТУАРУ В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ

Постановка проблеми… Перехід світової спільноти на нову стадію розвитку науково-технічного прогресу, що характеризується застосуванням високих технологій та залученням штучного інтелекту у різні сфери життєдіяльності, спонукав до суттєвих видозмін у вихованні молодого покоління. Найбільш перспективним і ефективним підходом вважається формування інтелектуального та креативного розвитку дітей (у тому числі й раннього дошкільного віку) і юнацтва засобами мистецтва. У цьому контексті важливого значення набуває пошук нових форматів музично-театральних творів для означених вікових категорій із залученням традиційних та інноваційних підходів у реалізації вистав, використанням досягнень цифрового театру. Виховання дітей крізь призму мистецької практики містить у собі важливий соціокультурний аспект, що впливає на формування свідомої, гармонійно розвиненої особистості майбутнього. На необхідності залучення дітей до музичного театру наголошують митці оперного мистецтва, на чию думку спирається автор означеної наукової розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій… Дослідження феномену музичного театру, орієнтовані на дитячо-юнацьку аудиторію, не є популярними у науковій та мистецькій площині. Відсутність ґрунтовних теоретичних напрацювань режисерів в означеній сфері значно ускладнюють роботу митців, у тому числі молодої генерації, над постановками музичних спектаклів для молодших глядачів. Однак таке культурне дозвілля для цієї аудиторії залишається затребуваним і необхідним, на чому наголошує режисер Джонатан Кент [6]; на актуальність жанру опери для будь-якого віку звертає увагу Девід Маквікар [5]. Творчі пошуки та експерименти Пітера Брука знайшли своє відображення й в міркуваннях над реалізацією вистав для дітей та юнацтва [1, 4]. Про важливість емоційного відгуку молодшої аудиторії в театрі зазначено в інтерв'ю Ентоні Рот Костанцо [6]. Згадки Л. Моспан-Шульги про враження молодших глядачів після перегляду вистави окреслені в її публікації [2]. Варіативність вирішення вітчизняного та зарубіжного репертуару розглянуто у публікаціях авторки дослідження О. Шевельової [3].

Мета дослідження — виявити соціально-культурний аспект режисерських підходів у процесі реалізації музичних вистав, орієнтованих на дитячо-юнацьку аудиторію.

Виклад основного матеріалу дослідження… Спираючись на необхідність вирішення проблеми виховання дитини не тільки шляхом залучення сучасних інноваційних технологій, а й засобами мистецтва в контексті нової парадигми художньої культури, відомі діячі світового оперного театру звертали увагу на ґрунтовні підходи до реалізації дитячо-юнацького репертуару.

Пітер Брук — відомий британський режисер театру і кіно зазначав, що дитячі вистави мають вирізнятися простотою, а не спрощеністю. Проте мова не йдеться про деякий примітивізм у підходах до реалізації музичних вистав. Протягом перегляду спектаклю уява дитини має постійно працювати, аби мистецький процес включав у себе пізнання глибинних сенсів, виражених у доступній для цього віку ілюстративній формі. Такий підхід є необхідним

у створенні вистав для молодшої аудиторії, якій притаманне ейдетичне мислення. Комунікативний аспект мистецького явища, у тому числі й розуміння ідейного змісту твору, беззаперечно здійснюється через головних носіїв авторської думки — співаків-акторів, чий виконавський інструментарій у жанрі музичної вистави для дітей є відмінним від роботи в операх для дорослої аудиторії. Розуміння потреб сучасної дитини; врахування вікових особливостей анатомо-фізіологічного, психологічного розвитку; бажання не тільки заволодіти увагою молодшої публіки, а й у відповідь бути уважними до актуальних для неї тем і проблем, уможливлює створення відкритого і чесного діалогу між поколіннями та сприяє креативній взаємодії різних вікових категорій. Британський оперний режисер Джонатан Кент, окрім вистав для дорослих, працює у тому числі й над постановками для дітей, однією з яких стала опера «A Child of Our Time» М. Тіппета. Режисер наголошує на тому, що видовище має бути не тільки динамічним і видовищним, а й нести важливі послання. «Діти розуміють більше, аніж ми іноді думаємо, і опера може стати для них інструментом для розуміння великих ідей» [7]. У молодшому віці діти здатні підсвідомо зчитувати закодовані послання, які відкриватимуть їм шлях до усвідомлення простих істин. Так, після перегляду опери «Дитя і Чари» М. Равеля у КМАТОБ, що була реалізована на початку 2000-х років, чотирирічний хлопчик промовив до мами: «Ти знаєш, я більше ніколи нічого не зламаю» [2]. До прикладу, в опері вітчизняної композиторки Ю. Рожавської «Казка про загублений час» підіймається питання необхідності правильно розставляти пріоритети, цінувати та доцільно використовувати вільні години для навчання й дозвілля. Складні філософські теми, які важко осягнути у досить юному віці, витончено приховані за яскравими характерами персонажів, вираженими у вокальних та оркестрових партіях; цікавим сюжетом і стрімким розвитком подій. Натомість митцям слід пам'ятати про важливість формування емоційного зв'язку з молодшим глядачем протягом вистави, адже він стає можливим лише за умови щирого відгуку від аудиторії. Відомий контртенор Ентоні Рот Костанцо стверджує, що найміцнішим і водночас найпростішим зв'язком із молодшим глядачем є емоція. Безумовно, інколи може здаватися, що складна для сприйняття синтетична природа музичної вистави, її метафоричний образ вистави і загалом «умовність» театрального існування є досить абстрактними. Однак викликані емоції дозволяють дитині стати учасником єдиного цілісного художнього процесу. Чи не кожен із дорослих був свідком, коли увесь зал дітлахів уболіває за позитивних за сюжетом персонажів, намагається допомогти у подоланні непростих колізій історії. Так, під час перегляду мюзиклу Д. Саратського «Санта 2. Глобальне потепління» (режисер-постановник Д. Тодорюк) можна було почути схвальні вигуки глядачів, аби підтримати головних героїв-підлітків у боротьбі проти злого чаклуна. Таким чином, музична вистава є простором для переживання і проживання емоцій та спонукає до розвитку емпатії, чуйності та розуміння. Високоякісні, захоплюючі і змістовні вистави здатні не лише розважати, а й виховувати майбутнє покоління освічених, культурно підготовлених глядачів. Ба більше, правильно сформований репертуар музичного театру для дитячо-юнацької аудиторії є не тільки носієм духовної місії, а й необхідного освітнього компененту. Девід Маквікар, відомий переважно за постановками епатажних оперних вистав, орієнтованих на дорослого глядача, притримується доволі консервативних поглядів щодо спектаклів для юної аудиторії. Режисер наголошує на тому, що опери мають пропагувати позачасові людські цінності та привчати до різних жанрів мистецтва. Музичні вистави можуть знайомити з історією, літературою і культурою, тому вони мають залишатися важливим освітнім елементом для аудиторії будь-якого віку.

Висновки. Формування дитячо-юнацького репертуару в площині музично-театрального мистецтва набуває актуальності в епоху соціальних, технологічних видозмін, викликаних невідворотними глобалізаційними процесами. Підбір режисерських підходів

до реалізації вистав для сучасної молодої аудиторії має спиратися на основні соціокультурні завдання музичного театру: бути осередком освіти та інтелектуального виховання, формувати естетичний смак та морально-ціннісні орієнтири, знайомити з історичними та культурними особливостями вітчизняного та світового простору, мотивувати до зацікавлення різними видами мистецтва тощо. Урахування аспекту вікової диференціації молодого покоління згідно з притаманними особливостями кожної групи дозволить правильно сформувати репертуар та значно розширити палітру режисерських прийомів.

Список літератури та використаних джерел

1. Інтерв'ю Террі Ґросс із Пітером Бруком. URL: https://freshairarchive.org/segments/theater-and-film-director-peter-brook (дата звернення: 15.10.2024).
2. Моспан-Шульга Л. Емоційне співпереживання глядача — найважливіше в театрі / Г. Конькова «Театр: вхід без квитків». Київ, С. 61.
3. Шевельова О. Вплив інституціональних видозмін музичного театру України XXI століття на формування дитячо-юнацького репертуару // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського № 4 (61). Київ, с. 48–68.
4. Brook P. Playing by ear: reflection on the Sound and Music. London: Nick Hern Books, 152 p.
5. Houston L. David McVicar and the Quest to "Get It Right". URL: https://www.sfcv.org/articles/artist-spotlight/david-mcvicar-and-quest-get-it-right (дата звернення: 19.10.2024).
6. Karmpaliotis A. How young people can get interested in Opera? URL: https://operawire.com/how-young-people-can-get-interested-in-opera/ (дата звернення: 10.10.2024).
7. Shenton M. Jonathan Kent: "You have to frighten yourself if you aspire to be an artist". URL: https://www.thestage.co.uk/features/jonathan-kent-you-have-to-frighten-yourself-if-you-aspire-to-be-an-artist (дата звернення: 16.10.2024).

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

ВДПУ ім. М. Коцюбинського — Вінницький державний педагогічний університет імені М. Коцюбинського

ВФКМ ім. М. Д. Леонтовича — Вінницький фаховий коледж мистецтв імені М. Д. Леонтовича

ДП «Національний цирк України» — Державне підприємство «Національний цирк України»

ІК НАМ України — Інститут культурології Національної академії мистецтв України

ІМФЕ ім. М. Т. Рильського — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України

ІПСМ НАМ України — Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

КАМ ім. М. Чембержі — Київська Академія мистецтв імені М. Чембержі

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

КЗВО КОР «Академія мистецтв ім. П. Чубинського» — Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради Академія мистецтв імені П. Чубинського

КМАМ ім. Р. М. Глієра — Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра

КНУ ім. Т. Г. Шевченка — Київський національний університет імені Т. Г. Шевченка

КНУКіМ — Київський національний університет культури і мистецтв

КНУТД — Київський Національний Університет Технологій та Дизайну

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

ЛНМА ім. М. Лисенка — Львівська національна музична академія імені М. Лисенка

НАКККіМ — Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НАМ України — Національна академія мистецтв України

НАОМА — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НаУКМА — Національний університет «Києво-Могилянська академія»

НБУ ім. В. І. Вернадського — Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського

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

ННІ ДДМА ім. С. Прокоф'єва — Навчально-науковий інститут Донецька державна музична академія імені С. Прокоф'єва

ОНМА ім. А. В. Нежданової — Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

ТНУ ім. В. І. Вернадського — Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського

УДУ ім. М. Драгоманова — Український державний університет імені Михайла Драгоманова

ХДАДМ — Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ХДАК — Харківська державна академія культури

ХДУ — Херсонський державний університет

ХНУ — Херсонський національний університет

ХНУМ ім. І. П. Котляревського — Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського