

MODERN ART
RESEARCH
INSTITUTE

National Academy of Arts of Ukraine
MODERN ART RESEARCH INSTITUTE

ARTISTIC CULTURE

TOPICAL ISSUES

Annual scientific journal

Issued since 2004

Volume 20

Number 2

Національна академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

Щорічний науковий журнал

Видається з 2004 року

Випуск 20

Частина 2

Наказом Міністерства освіти і науки України журнал внесений до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора наук, кандидата наук та ступеня доктора філософії з мистецтвознавства, категорії «Б» (наказ Міністерства освіти і науки України від 17.03.2020 р. № 409)

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 2046 від 13.06.2024 року. Ідентифікатор медіа R30-05082.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України (протокол № 10 від 26 листопада 2024)

Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ індексується у міжнародних бібліографічних азах даних, каталогах та системах пошуку: Наукова періодика України, ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), EBSCO Publishing, Art & Architecture Complete, DRJI (Directory of Research Journals Indexing), BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Open Ukrainian Citation Index, Google Scholar, WorldCat тощо

Under the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine, the journal is included into the category «B» of Ukrainian register of specialized scientific publications that publish the results of theses for the degrees of Doctor and, Candidate in Art Studies and Doctor of Philosophy (Resolution of the Ministry of Education and Science of Ukraine № 409, dated 17.03.2020)

Registration of a print media entity: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine No. 2046 as of 13.06.2024. Media ID is R30-05082.

Recommended for publication by Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (protocol № 10 26.11.2024)

The Scientific journal ARTISTIC CULTURE. TOPICAL ISSUES is indexed in international bibliographic databases, catalogs and search systems: Scientific periodical of Ukraine, ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), EBSCO Publishing, Art & Architecture Complete, DRJI (Directory of Research Journals Indexing), BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Open Ukrainian Citation Index, Google Scholar, WorldCat, etc.

Статті у виданні перевірені за допомогою сервісу перевірки на плагіат *StrikePlagiarism.com*
Articles are checked using the plagiarism check service *StrikePlagiarism.com*

X 98 **Художня культура. Актуальні проблеми** / [головний редактор А. Чібалашвілі]. Київ: ПІСМ НАМ України, 2024. Вип. 20, ч. 2. 136 с.: іл.

Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми» Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України публікує наукові дослідження, присвячені вивченню актуальних аспектів художньої культури. Видання призначене для фахівців та науковців, докторантів, аспірантів у галузі гуманітарної науки, теорії та історії культури, мистецтвознавства.

Редакційна колегія не обов'язково поділяє позицію, висловлену авторами у статтях, та не несе відповідальності за достовірність наведених даних і посилань.

Artistic culture. Topical issues / [Chief editor: A. Chibalashvili]. Kyiv: MARI NAAU, 2024. Vol. 20, No. 2. 136 p.: ill.

The scientific journal *Artistic culture. Topical issues*, of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine publishes research papers devoted to the study of actual aspects of artistic culture. The publication is intended for specialists and scholars, doctoral students, postgraduate students in the field of humanities, theory and history of culture, art studies.

The Editorial Board does not necessarily share the position expressed by the authors in the articles and is not responsible for the accuracy of the information and links provided.

УДК 7.036(477) «20»

Головний редактор: Асматі ЧИБАЛАШВІЛІ, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник, заступник директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Україна)

Відповідальний редактор: Гліб ВИШЕСЛАВСЬКИЙ, кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Україна)

Chief editor: Asmati CHIBALASHVILI, candidate in Art Studies, deputy director for scientific affairs at the Modern Art Research institute (Ukraine)

Executive editor: Glib VYSHESLAVSKIY, candidate in Art Studies, Head of the Department of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Редакційна колегія

Мартінас ПЕТРИКАС, доцент, заступник декана з наукової роботи Вільнюського університету комунікацій (Литва)

Віктор СИДОРЕНКО, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, президент НАМ України (Україна)

Даніель ЗАВАНЬО, доктор філософії, доцент Університету Мілан-Біокка (Італія)

Даріуш КОСІНСЬКИЙ, професор Ягеллонського університету в Кракові (Польща)

Міхаель МОЗЕР, професор Інституту славістики Віденського університету, Українського вільного університету в Мюнхені та Католицького університету ім. Петра Пазманя в Будапешті (Австрія/Угорщина)

Йохан ФОРНАС, заслужений професор Університету Сьодерторн у Стокгольмі (Швеція)

Няша МБОТІ, доктор філософії, доцент Університету комунікаційних досліджень Йоганнесбурга (Південно-Африканська Республіка)

Валерій БИТАЄВ, доктор філософських наук, професор, академік НАМ України (Україна)

Ірина ЗУБАВІНА, доктор мистецтвознавства, професор, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України (Україна)

Ігор САВЧУК, доктор мистецтвознавства, професор, директор ІПСМ НАМ України (Україна)

Олександр КЛЕКОВКІН, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України, завідувач відділу ІПСМ НАМ України (Україна)

Олена БЕРЕГОВА, доктор мистецтвознавства, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України (Україна)

Тамара ГУНДОРОВА, доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України, завідувач відділу Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Україна)

Маріанна КОПИЦЯ, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського (Україна)

Ольга ПЕТРОВА, доктор філософських наук, професор, головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

Леся СМІРНА, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних наукових зв'язків НАМ України (Україна)

Олександр ФЕДОРУК, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

Поліна ХАРЧЕНКО, кандидат педагогічних наук, доцент, учений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України (Україна)

Світлана ШУМАКОВА, кандидат мистецтвознавства, доцент Харківської державної академії культури (Україна)

Editorial board

Martynas PETRIKAS, Ph.D., Associate Professor, Vice-dean for studies, Vilnius University of Communication (Lithuania)

Victor SYDORENKO, Candidate of Art Studies (Ph.D.), Professor, Academician, President of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Daniele ZAVAGNO, Ph.D., Associate Professor, University of Milano-Bicocca (Italy)

Dariusz KOSIŃSKI, Doctor habitatus, professor of the Jagiellonian University in Krakow (Poland)

Michael MOSER, Doctor habitatus, professor at the Institute for Slavic Studies at the University of Vienna (Austria), professor at the Peter Pazmany Catholic University in Budapest (Hungary), Professor at the Ukrainian Free University in Munich (Germany)

Johan FORNÅS, Ph.D., professor Emeritus of Media and Communication Studies, Södertörn University in Stockholm (Sweden)

Nyasha MBOTI, Ph.D., Associate Professor of Communication Studies University of Johannesburg (South Africa)

Valery BITAYEV, Doctor in Philosophy, Professor, Academician, First Vice-President of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Iryna ZUBAVINA, Doctor in Art Studies, Professor, MARI of the National Academy of Art of Ukraine (Ukraine)

Ihor SAVCHUK, Doctor in Art Studies, Professor, Director of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Olexander KLEKOVKIN, Doctor in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of the Modern Art Research Institute (Ukraine)

Olena BEREGOVA, Doctor in Art Studies, Professor, deputy director for scientific affairs of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Tamara HUNDOROVA, Doctor in Philology, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Ukraine, Head of the Department at the Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Ukraine)

Marianna KOPYTSIA, Doctor in Art Studies, professor of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Ukraine)

Olha PETROVA, Doctor of Philosophy, chief researcher at the Modern Art Research institute of National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Lesia SMYRNA, Doctor in Art Studies, senior researcher, Head of the Department of International Research Affairs of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Olexander FEDORUK, Doctor of Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Chief Research Fellow of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Polina KHARCHENKO, Candidate of Science in Pedagogy, Associate Professor, Senior Researcher, Academic Secretary of Theory and History of Arts Department, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Svitlana SHUMAKOVA, Candidate in Art Studies, Associate Professor of the Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine)

Електронні версії усіх статей журналу оприлюднюються на офіційній сторінці видання

Electronic versions of all journal articles are published on the official page of the publication

<http://hudkult.mari.kyiv.ua/>

Зміст | Contents

Культуротворення і особистість *Culture Creation and Personality*

- Ольга Петрова** Колекціонер як споживач мистецтва та його охоронець.
Від комерціалізації до меценатства 9
Olga Petrova Collector as a Consumer of Art and its Guardian: From Commodification to Patronage
- Олег Сидор** Ілюстрації Марії Котляревської до поеми Генріха Гейне «Німеччина. Зимової казка» 15
Oleg Sidor Illustrations by Maria Kotlyarevska to the Poem by Heinrich Heine Germany. A Winter's Tale
- Оксана Підсуха** Олександр Архипенко та українська спільнота в США: вектори культурницької взаємодії . . . 24
Oksana Pidsukha Oleksandr Arkhynenko and the Ukrainian Community in the United States: Vectors of Cultural Interaction
- Георгій Сирбу** Тандемна творчість Федеріко Фелліні та Тоніно Гуерри на прикладі фільму «Амаркорд»: . . . 36
Heorhii Syrbu Tandem Creativity of Federico Fellini and Tonino Guerra: Amarcord

Історія мистецьких практик та художніх напрямів *History of Artistic Practices and Artistic Directions*

- Lamia Askar Guliyeva** UNESCO and the traditions of Azerbaijani folk music 42
Ламія Аскер гизи Гулієва ТЮНЕСКО та традиції народного музичного мистецтва Азербайджану
- Ірина Яцик, Руслана Безугла** Мистецький модернізм та перформанс в Україні (перша половина ХХ століття) 47
Iryna Yatsyk, Ruslana Bezuhla Modernism and Performance in Ukraine: First Half of the Twentieth Century
- Іветта Хасанова** Сакральний код у сучасному українському образотворчому мистецтві 56
Ivetta Khasanova The Sacred Code in Contemporary Ukrainian Fine Arts

Мистецтво під час війни: Концепції. Символи. Стратегії. *Art in the Time of War: Concepts. Symbols. Strategies.*

Ігор Савчук, Марина Протас Художня культура після війни: аналітичний шкіц 66 <i>Igor Savchuk, Maryna Protas Artistic Culture After the War: An Analytical Sketch</i>
Олена Берегова Мистецтво як зброя: творчість композиторки Богдани Фроляк часів російсько-української війни 81 <i>Olena Berehova Art as a Weapon: The Works of Composer Bohdana Frolyak during the Russia–Ukraine War</i>
Наталія Кондель-Пермінова Урбаністична візія Маріуполя 88 <i>Natalia Kondel-Perminova An urbanistic vision for rebuilding Mariupoly</i>
Гао Мінцзе Український символізм: від зародження до відродження у сьогоденній військовій сучасності 99 <i>Gao Mingze Ukrainian Symbolism: From Emergence to Revival in the Contemporary Wartime Reality</i>

Contemporary Art: Теорія та практика *Contemporary Art: Theory and Practice*

Андрій Блудов, Андрій Цой, Андрій Сидоренко Модернізація художньої освіти: програмні принципи майстерні формального мистецтва і курсу «Мультимедіа та візуальне мистецтво» в НАОМА 106 <i>Andriy Bludov, Andriy Tsoi, Andriy Sydorenko Modernization of Art Education: Program Principles of the Formal Art Workshop and the Multimedia and Visual Art Course at the National Academy of Fine Arts and Architecture</i>
Viktoriia Okhrymovych Deepfake in the Communicative Space of Internet Culture: Features of Application 118 <i>Вікторія Охримович Діпфейк у комунікативному просторі інтернет-культури: особливості застосування</i>
Оксана Кавтиш, Оксана Погорілко Проектна діяльність як передумова ефективного функціонування наукових та освітніх інституцій сфери культури в сучасних умовах 126 <i>Oksana Kavtysh, Oksana Pohorilko Project activity as a prerequisite for effective functioning of research and education institutions in the field of culture under the current situation 126</i>

Культуротворення і особистість
Culture Creation and Personality

Ольга Петрова Olga Petrova

доктор філософських наук, професор, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher, Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: om_petrova@ukr.net | orcid.org/0000-0002-5573-4648

Колекціонер як споживач мистецтва та його охоронець. Від комерціалізації до меценатства

Collector as a Consumer of Art and its Guardian: From Commodification to Patronage

Анотація. Запропонована тема є актуальною у контексті дослідження реального життя художнього твору як специфічного продукту після його виходу з художньої майстерні в широке поле соціального функціонування, зокрема, в приватних колекціях. Сучасна українська практика залишається невивченою та недиференційованою за напрямками, в яких вона існує. У межах наукового інтересу є потреба систематизувати фрагментовану та розпорошену інформацію щодо функціонування художнього твору в руках колекціонера. Донедавна специфічна соціальна група з назвою «колекціонер» перебувала на маргінесах, якщо не «в катакомбах». До розвалу СРСР колекціонерів переслідували як буржуазний елемент соціуму. Колекціонери існували в андеграунді і ніколи не афішували власної діяльності. Відповідно, ані явище загалом, ані різнопланові інтереси колекціонерів та форми їхньої діяльності не були доступними для наукового вивчення. Колекціонерство визначилось як окреме соціокультурне явище в незалежній Україні 1990–2000-х років. Нарешті відбуваються виставки творів лише з приватних збірок. Стосунки митців та їхніх творів із колекціонерами очікують на критичну оцінку та аналітичне дослідження. У межах заявленої теми продуктивним видається аналіз історії формування та естетичної значущості персональної колекції 1970-х — початку 2024 років колекціонера Юрія Небесника (Ужгорода) як можливої моделі для формування приватного Музею сучасного мистецтва України.

Ключові слова: колекціонер, художній твір, навколохудожня соціальна група, типологія груп, фінанси, художня мода, діловий партнер, меценат, прагматизм, ідеалізм.

Постановка проблеми. Проблема функціонування художнього твору та його збереження як цінного мистецького продукту в приватній колекції є актуальною з точки зору наукової доцільності для заповнення поточної теоретичної лакуни із вивчення культурного феномену під назвою «колекціонерство». Важливо з'ясувати та оформити в наукових термінах типологію теперішніх підходів та засобів колекціонування. Доцільно унаочнити практику функціонування художнього твору у приватній збірці. Конкретизація теми проведена на аналізі історії збирання приватної колекції Юрієм Небесником (Ужгород) у 1970-х — на початку 2020-х років. З'ясовано принципи та критерії, за якими було придбано художні твори в різні періоди за 40 років колекціонування.

Запропонована стаття безпосередньо пов'язана з науковими програмами ІПСМ із вивчення ситуацій, в яких функціонує сучасне мистецтво в Україні.

Мета: артикулювати типологію поточних підходів до формування приватних збірок сучасними колекціонерами. У підходах до накопичення, охорони зібраних

творів та їхнього функціонування показати наявні способи колекціонування: від комерційних цілей, слідування за модою — до шляхетної, інколи альтруїстичної підтримки талановитого художника (меценатства).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мистецтвознавчі праці сучасних українських дослідників Л. Смирної, Г. Складаренко, В. Сидоренка та О. Роготченка побіжно торкаються постатей колекціонерів, але типологія на глибокому аналітичному рівні досі очікує на дослідника. Варто згадати дисертацію Н. Шпитковської «Мистецьке колекціонування як історико-культурне явище XVII–XXI століття», яка є першою ластівкою ґрунтовного дослідження українського контексту. Пропонований у межах цієї статті аналіз приватної колекції, зібраної Юрієм Небесником (Ужгород), є першою науковою розробкою.

Вклад основного матеріалу. У мистецькому всесвіті колекціонери займають окрему нішу. Вони особливі тим, що їм як гарячим прихильникам мистецтва не достатньо зустрітися з твором в експозиції виставки та одержати

естетичну радість та вітху. Колекціонеру треба володіти твором мистецтва, тримати його в руках, у власній оселі чи в офісі або навіть ув'язнити шедевр в темряві банківського сейфу. Збирачу колекції важливо знати, що твір належить лише йому. Усвідомлення цього завжди є великою душевною радістю для щасливого власника твору та найкращим подарунком його егоцентризму.

Диференціація групи означеного навколохудожнього соціуму є розлогою та багатоплановою. Серед колекціонерів бачимо безліч комерсантів, які власне розуміння мистецтва використовують винятково для фінансових обороток. Вони полюють на модних митців за критеріями їхнього фінансового рейтингу, часто-густо навіть не враховуючи художніх достоїнств конкретної роботи. Вони є ловцями тих імен, які підніс художній ринок. Хтось уже зробив ім'я митцю, і комерсант від мистецтва починає заманливу фінансову гру. У цьому комерційному процесі, в його пролонгації вони і самі долучаються до формування художнього ринку.

До цієї ж типологічної групи в середовищі колекціонерів можна доєднати тих, для кого збирання творів є чимсь на взірць спринту. Для них принциповою є змагальність у потребі вхопити роботу художника раніше, ніж хтось також зацікавиться певним майстром. Навіть якість твору в цьому випадку не надто важлива.

Існують колекціонери-вампіри. Вони викупувають весь творчий здобуток художника, зв'язуючи його угодами (інколи позитивними). Вони вимагають від автора творити безперестанку, ще і ще, аж поки повністю не висмокчуть потенційні сили митця, доводячи його до творчого вигорання. У цьому середовищі є більш толерантні особистості. Вони рівноцінно шанують власні фінансові інтереси та зацікавленість митця у співпраці з меценатом. Такі колекціонери працюють за довгостроковими контрактами, розглядаючи художника як ділового партнера.

Серед колекціонерів є середовище снобів. Їхня мета як власників колекцій — самопредставлення. Мистецтво вони збирають лише для підвищення власної репутації в соціумі, орієнтуючись на модні художні імена. Історія колекцій початку 1990-х років дає картину парадоксального снобізму людей, які були абсолютними невігласами в мистецтві. В умовах так званої «Перебудови» та розвалу СРСР в Україні виник цілий прошарок свіжоспечених капіталістів невизначеного походження. У мистецтві це був час руйнації віджилого соцреалізму та відчайдушних експериментів творчої молоді, яка вирвалася з-під нормативності академічної школи. Творчих заборон та критеріїв більше не існувало — такою була реакція нового покоління на соціальний струс. У вільному мистецтві (як приклад — група митців «Паркомуні») поряд з естетичними відкриттями було багато зухвалого та сумнівно художнього. У цьому «соціальному бульйоні» творилися вільні, галасливі, не завжди дійсно мистецькі твори. До молодіжного товариства потягнулися заїжджі

іноземці, а за ними і вітчизняні «червоні піджаки» із мірними ланцюгами на могутніх шиях. Ці «герої нового часу» взагалі вперше бачили художників та їхню творчість. Але в цьому середовищі з'явилася мода на незрозуміле, але активне, дражливе мистецтво. Тут витоки власного снобізму та статусного сходження (олюднення) новонародженої соціальної групи.

Окремим та досить плідним є гуртування колекціонерів у товариства, де домінує «клубний інтерес». Культурна спорідненість освічених людей цементує учасників групи, створюючи своєрідний малий тандем. Так, до прикладу, формується «Клуб бібліофілів», «Клуб збирачів екслібрисів» тощо. У цих стосунках чільне місце посідає атмосфера дружніх зустрічей, доповіді на імпровізованих «круглих столах», спільний перегляд мистецьких творів, виставок та дружні застілля.

Збирачів мистецтва, які закохуються в атмосферу творчої майстерні та в особистість митця, можна вважати колекціонерами-ідеалістами. Вони з усією делікатністю та трепетом підходять до мистецьких взаємин з авторами творів. Для них важливо вловити особливе, небанальне бачення світу художником, його вміння проявити власну суб'єктивність та зобразити те, що для пересічної людини притуплено банальним сприйняттям життя.

Напрочуд рідкісною є форма альтруїстичного підходу до колекціонування, де на меті є психологічна та фінансова підтримка художника. Така форма стосунків — радше утопія, ніж реальність.

На цьому навколохудожньому ярмарку, де в калейдоскопі змішалися любов до мистецтва, людська пиха, снобізм, хижацтво, жага насолоди та ідеалізм, найважливішим є факт збереження творів. Колекціонери, як бджілки, накопичують твори, з яких складаються дуже своєрідні, індивідуалізовані зібрання. Завдяки колекціонерам не зникає масив мистецтва, який би був втрачений зі смертю того чи іншого художника. Йдеться не лише про шедеври, але й про твори другого та третього планів. Всі вони купно характеризують добу, смаки поколінь, мистецькі та соціальні уподобання — ширше, навіть світоглядні моделі мислення та способи художніх рефлексій на свій час. Колективними зусиллями колекціонерів, врешті-решт, поповнюються державні музеї країни, а також формуються музеї окремих, найбільш значущих для національної культури, приватних збірок.

* * *

Приватну колекцію живопису ужгородського лікаря-колекціонера Юрія Івановича Небесника вже сьогодні можна вважати Музеєм сучасного мистецтва на Закарпатті. У власній практиці збирача мистецтва він репрезентує тип колекціонера-ідеаліста, навіть альтруїста. Життя в культурній атмосфері Ужгорода, навіть за радянського часу привідкритого до відвідин європейських культурних столиць, та особисте родинне походження Ю. Небесника не давали йому шансів залишитись осторонь мистецтва. У нещодавньому інтерв'ю пані Ганні Шеремет для часопису

«Антиквар» Юрій Іванович висвіглив родинне коріння від дідуся — міцного господаря, який вивчив п'ятьох своїх дітей, а за радянської влади був оголошений куркулем і мусив тікати з України, та молодшого дідового брата, який прожив складне життя — спочатку як викладач у Мукачівській гімназії, з часом активіст ужгородської «Просвіти» (існувала у 1863–1939 роках), а згодом — як студент у Карловому університеті в Празі (після втечі від радянської влади), де став художником-аматором [1]. Книжність Юрія та його брата Івана Небесника — спадок від мами Ольги Іванівни. Вона була навчителькою філології в угромовних школах Закарпаття. Магусине навчительство Небесників, хист до літератури та мовного багатства і різноманіття на Закарпатті продовжила дружина Юрія Івановича — пані Олексина, дідусь якої був петлюрівський сотник із Полтавщини. Вона також є прихильницею колекціонування свого чоловіка.

Першопричиною та реальним поштовхом до колекціонування був не лише дух інтелігентної родини Небесників, але й аура Ужгорода, де в родині лікарів, професорів університету, вчителів та навіть простолюду існувала усталена традиція мистецьких збірок. Так було до 1939 року, коли радянська влада почала переслідувати інтелігенцію. Як згадує Юрій Іванович, у 1970-х роках «угорці та євреї назавжди виїжджали за кордон, а те, що в них забирали на митниці, потрапляло до магазинів-конфіскацій» [2]. Саме там юний студент медичного факультету придбав першу роботу «Натюрморт з рибою» Юлія Клевера. Твір було придбано «начебто у подарунок, а насправді таємно від батьків, з наскрізь репресовано-вчительсько-священничої родини із залишками скромних розкошів, та з релігійно-консервативним вихованням» [2].

Юнацькою пристрастю до колекціонування були платівки західних музичних гуртів, які Ю. Небесник збирав ще зі шкільних років завдяки зв'язкам із ближнім зарубіжжям. Після перших придбаних живописних творів у 1978 році з платівками поступово доводилось розставатися, бо студент Небесник все більше дивиться в бік живопису. Надалі, в ті ж 1980-і роки, ентузіазм збирача нової колекції підсилюється, тим більше, що живопис можна було придбати за малі гроші. Як зауважує Юрій Іванович: «Були і спорадичні покупки від власників робіт. Це, як правило, представники “нової інтелігенції” або дивом вцілілі колишні (досовецькі) представники духовенства та інтелігенції, які дивом уникли репресій, або яким пощастило не все спустити на прожиття, коли совети позбавили їх роботи, житла і будь-яких засобів існування. Вони стояли на стихійних базарах, продавали одяг, люстри, меблі, сервізи і столове начиння офіцерам, а тих живопис не цікавив. Один Манайло у нас був якраз від таких» [2]. Дуже скоро визначилась концепція колекції в її першій фазі — акцент було зроблено на збиранні творів закарпатських митців. Утім, зауважимо, що хвилі інтелектуального неспокою та цікавості

час від часу заносили Юрія до київських та московських художніх осередків.

Дуже швидко спонтанність у доборі авторів до колекції та юнацький дилетантизм минають. Юрій ретельно вивчає книгу Григорія Островського «Образотворче мистецтво Закарпаття» та, послуговуючись «Довідником Спілки художників України», визначає для себе митців, з якими бажано працювати. Вимальовується академічний підхід до колекціонування.

Нарешті вісімнадцятилітній юнак наважився на рішучий крок та подався на вулицю Вінничну № 20 до оселі Андрія Андрійовича Коцьки. Із цього візиту колекціонера-початківця до уславленого маестро починаються багатолітні стосунки, дружба, співпраця А. Коцьки із прихильником його таланту. Од початку «Коцька приймає Юру зі здивуванням, насмішкливо, і довго придивляється, “водить за ніс”, знаходить приводи не віддавати бодай яку роботу, — пише Олексина Небесник, — але Юра не відступає і врешті-решт домагається свого: купує “Ланкову” — портрет верховинської дівчини. Поволі ці стосунки переростають у щось на кшталт дружби попри різницю у віці (Коцьці — 70 з гаком). Юра перетворюється на шофера Коцьки, медсестру, вдячного слухача спогадів тощо. Врешті Юра придбав більш як 80 творів майстра — найбільше зібрання Коцьки в Україні... В той час більшість закарпатських відомих художників, які активно працюють, легко йдуть назустріч молодій людині, студенту, адже поціновувач доволі незвичний. Тому придбання того часу — не надто дорогі, в своїй більшості — напряду від автора. Це Коцька і Контратович, кого не вдавалося одразу придбати... Контратовича просто неможливо “вполювати”, адже він живе у гірському селі відлюдником» [3].

До середини 1980-х років було визначено основні критерії колекціонування: «Перший — зібрати всіх закарпатців. Захоплення одним, іншим, кількома одразу. Вивчення манери письма, сюжетів, впізнавання на групових виставках. Ми не пропускали жодної. Так поступово втягнулася і дружина. З грошами бувало сутужно (для придбання чергової роботи того ж Коцьки Олексині довелося розстатися з деякими коштовностями, одержаними від батьків), але процес пішов» [2].

З часом вподобання змінювалися та розширювалася географія пошуків. До честі А. Коцьки, який невимушено формував художній смак молодого колекціонера, маестро ніколи не звертав уваги юнака до успішних соцреалістів. Запросивши Юрія в поїздку до Москви, Коцька знайомить його з митцями «суворого стилю» дещо опозиційного до радянського мистецького мейнстріму. Так до колекції Небесника потрапили твори Анатолія Нікіча, Наталі Єгошиної, Миколи Андропова, інших. Там же відбулося знайомство з удовою Роберта Фалька, з андеграундом 1930-х років. Юрій придбав декілька акварелей Фалька. З київських знайомств у 1980-х роках найвизначнішим

був візит до майстерні Тетяни Яблонської. До того ж вона в ті роки досить часто навідувалась до Ужгорода.

Плідні взаємини молодого лікаря з Андрієм Коцкою мали й зворотній бік. Юрій не робив жодного кроку без порад мудрішого за нього майстра. А старший за віком художник не був знайомий із київською молоддю і тому не міг запропонувати знайомство з талановитими київськими представниками «суворого стилю» В. Рижих, О. Орябінським, М. Вайнштейном, І. Григор'євим та іншими. В той період колекціонування до збірки Небесника також не потрапили колористи: А. Лимарев, Ю. Луцкевич, З. Лерман, В. Реунов. Цих зрілих та високого технічного рівня митців спілчанське керівництво завжди відсувало на задній план та неохоче допускало в експозиції.

«В 1987 році Андрій Андрійович помирає. Юра приходить з роботи, сідає вечеряти. Раптом зривається — “мені потрібно бігти”, летить у кардіологію до Коцки і бере участь у його реанімуванні. Але безрезультатно... В 1989-му відбувається знайомство з Ференцем Семаном завдяки Володимирі Дегтярьову — директору Ужгородської картинної галереї. Той у процесі передвиборчої агітації випадково потрапив до оселі Семанів та побачив там незвичний живопис. Про це він розповів Юрі. Ідуть до Семанів. Знайомляться. У Небесника зароджується нове велике захоплення. Все спочатку: захоплення творчістю, особистістю, дружба сім'ями, допомога в лікуванні хворої дружини» [3].

Із Ференцом Семаном (1937–2004) родина Небесників познайомилась наприкінці мученицького життєвого шляху художника. Семан пройшов колами радянського ідеологічного пекла із 1960-х і до середини 1980-х років. Але, починаючи з 1989 року, Юрій Іванович — не лише як колекціонер, а радше як лікар-альтруїст майже повсякдень опікувався хворим митцем.

Моє знайомство з Семаном сягає 1964 року. «Коли тої далекої днини я вперше побачила художника, він назвався дивним, як на наше вухо, ім'ям Ечі, що угорською мовою означало “молодший син”. Це ім'я стало його мистецьким автографом... Того ранку в оселі Сергія Параджанова — притягальному центрі всього талановитого та непересічного — стояло двоє дивних молодиків. Перший — художник з палаючими, неспокійними очима та нервовими рухами вже назвався іменем Ечі. Його товариш на ім'я Атанас (Отті) Федінець, меланхолійно-сентиментальний синьоокий красень з охайною бородою, виявився лікарем та ще й фотографом, чії роботи вже експонувалися в поважних галереях Європи. Його одяг був дивним (капелюх-мелон, моноколь, сюртук австро-угорського крою), здавалося, він зійшов з дагеротипів часів Франца-Йосипа. Богемно-артистичні гості приїхали з Ужгорода після спільних із Параджановим мандрями по Карпатах для вибору місць очікуваних зйомок “Тіней забутих предків” <...> Ечі Семан був одним із ужгородських “раритетів”, винайдених Сергієм Йосиповичем... Дні, години, проведені

в знімальній групі в Карпатах, а згодом в Києві, стали знаковими для юного художника з екзальтованим характером та експресивним пензлем» [4]. Навіть в Ужгороді, де на той час працювали такі вільні артисти, як Павло Бездір, Ліза Кремницька, Едіта Медведька та ще декілька, Ечі Семан виокремлювався надзвичайною авторською стилістикою, бо з юності знався на взірцях авангардного Парижу та вишуканого Відня. Часописи та альбоми перетинали радянсько-угорський кордон та живили художню молодь. Художня кар'єра Семана од початку розпочиналась незле (участь у виставках, робота в творчій групі Седнева під ослоною Т. Яблонської). Але коли у 1968 році сестра Ечі не повернулася з-за кордону, партійне керівництво Ужгорода затаврувало художника як «антирадянську особистість» та на двадцять років обірвало його виставкову діяльність. Як художник він опинився поза соціумом. Творча ізоляція у власному місті та в художньому середовищі була обтяжена родинними лихами — втратою матері (1973), розлученням з дружиною (1974), смертю батька (1976), надалі — алкогольною залежністю. Дивовижно, але в таких трагічних обставинах Ечі Семан не покинув живопис. Можна вважати, що саме в час соціальних та моральних випробувань він написав свої найвиразніші твори. Тільки мистецтво живило його.

Сьогодні воно промовляє шаленими експресивними композиціями в інтер'єрі Юрія та Олексини Небесників. Про початок взаємин із Ечі нотує пані Олексина: «Семану засобів на існування не вистачає. Ми самі не розкошуємо — 90-ті в розпалі. До Юри у лікарню прибувають добротинці з Баварії. Юра веде їх на екскурсію до Ечі. Зігфрід вражений. Починає купувати роботи. Гроші невеликі, але на той час допомагають триматись “на плаву”, адже Семан двієць з неповнолітнім сином на руках. А курячий бульйон в неділю, Служба Божа в католицькому храмі, недільна солодка випічка — це святе, і повинно бути. От я і пекла, Юра носив. Дружба, словом. Тісна. Далі син Семана Цезар виїхав до США. Біля Ечі з'являється Катя. Юра, між тим, чи не силоміць, без жодних перебільшень, рятує Семана від повної алкогольної деградації, завозить на лікування. Через рік Семан одужує, творчо активний, експонує роботи в Угорщині, одна за іншою організовує виставки, купується у визнанні. Так до 2004 року, коли діагностується рак легенів. Лікування в угорському Дебрецені результатів не дало. За два тижні до смерті веземо його у село Вільшани до його багаторічного друга — головного лікаря психодиспансеру Чекана. Дорогою дивимось дерев'яні церкви, але Ечі з машини не виходить. 14.08 2004 року наш дорогий Ечі помирає» [3].

При всьому різноманітті колекції родини Небесників, особисто для мене цей дім сприймається як «малий музей Ференца Семана». Тут на стінах знайшли власне місце посткубістичні композиції художника 1960-х років, написані під впливом паризької школи. Поряд — болючо-експресивні автопортрети Семана, віддзеркалення його

страдницького шляху, а впритул оживають радістю ідилічні композиції «Угорської сюїти», написані на пленері 1992 року. Несподіваними є художні рішення портретів Юрія та Олексини, а також подвійний портрет обох синів.

Із телефонної пропозиції Юрія Івановича написати мені статтю до майбутнього каталогу творів Ференца Семана розпочалася наша дружба з родиною Небесників. У першій розмові Юрій Іванович почав розповідати мені про художника і був приємно вражений тим, що Ечі Семана я знала ще з 1960-х років, була в його ужгородській оселі, була знайома з його батьками. Стало зрозуміло, що співпраця з родиною Небесників та їхньою колекцією буде плідною. Каталог врешті вийшов змістовним.

2005 року перший період колекціонування, який загалом був присвячений закарпатській художній ситуації, завершується. Пані Олексина пише: «Поволі критерії та регіональне обмеження перестають відігравати провідну роль. Ми починаємо керуватися виключно інтуїцією... Випускаємо альбоми про Андрія Коцку та Семана з Вашою, Олю, допомогою, та супровідною виставкою в Києві. Серед колекційних зацікавлень з являється львівський Роман Романишин. Зароджується нова дружба» [3]. Вишукані композиції та бездоганна форма творів Р. Романишина і досі залишаються окрасою в колекції Небесників.

Можна стверджувати, що виданням каталогу-дослідження «Ференц Семан. Живопис як автобіографія», де систематизовано по періодах творчості спадщину художника, Юрій Небесник ввів його ім'я до академічної історії сучасного українського мистецтва. Творчість Ечі Семана увійшла до контексту українського нонконформізму [5].

У 2000-х роках розширюється коло київських знайомств Небесників. Юрій Іванович товаришує та активно консультується з Едуардом Димшицем та Олександром Бреєм. Їх вважають не лише корифеями, а навіть акулами колекціонування. Але все ж Юрія та Олексину переважно веде інтуїція та індивідуальний смак. Пані Олексина зауважує: «Самі для себе формуємо висновок про критерії відбору творів до колекції. Найголовніше — художник як людина. Таким чином у поле зору потрапляє подружжя Олександра Бабака та його Тамари. Так це ж Клондайк справжності, невідомості. Щоб не вживати затягане “самобутність”. Впиваємося спілкуванням, ідемо у Великий перевіз, піднімаємося на “гору Бабака”, купаємося у Пслі. Сорочинці — церква Гоголя — незабутнє» [3].

Під час однієї з Юрієм Івановичем телефонних розмов я спитала його про ставлення до живопису Анатолія Криволапа. На диво, він не знав того, який вже визначився як бажаний на міжнародних аукціонах. Звичайно, я була неабияк здивована. Мабуть проконсультувавшись із Романом Романишином, Небесник відкрив для себе це ім'я, а невдовзі зробився гарячим прихильником експресивного колоризму Криволапа. 2008 року

Р. Романишин запросив родину Небесників до Канева. «Там Криволап. Наступного дня ідемо до нього в київську майстерню. Виходимо з роботами і запрошенням на персональну виставку в Національному музеї. Починається нове захоплення — дружба. Далі взаємні відвідини. Криволап у Закарпаття за враженнями та відпочинком. Ми — в Засупоївку — за враженнями та живописом Криволапа. Ми в нього просто закохані. Паралельно червоною лінією пролягає наша любов до творчості Р. Романишина. Уважно придивляємося до місцевих художників. Виділяємо для себе Владислава Габу. Зараз маємо багато його творів» [3].

Прості за мотивами, але колористично напружені пейзажі А. Криволапа, писані ним на батьківщині — у селі Засупоївка, не могли не вразити чутливих до експресивного живопису Небесників. Полотна Криволапа — суцільна буря та натиск. Він працює з чистими кольорами, сполучаючи їх у такий спосіб, який справляє ефект тонального, вальорного живопису. Це відкриття митця викликає у глядача неабияку чуттєво-емоційну хвилю. Міцність композицій підсилена нашаруванням кольорових мас фарби. Сам автор в роботі переживає потужні емоції, які він екстраполює в підсвідомість глядача. Живопис Криволапа має особливу живописну ауру та впливовість. Вони беруть глядача в полон та дарують йому переживання найглибшої естетичної зануреності у кольорові хвилі, закладені у твір. Ця втілена в колоризмі почуттєвість полонила подружжя Небесників та зробило їх щасливими невідомими навіженої експресії. Натомість, Небесники відкрили для Криволапа Закарпаття.

Надалі київські контакти стають тіснішими і, за словами Пані Олексини: «Зовсім невимушено, поволі збирається живопис чи не всього “Живописного заповідника”. Давно відомий з всесоюзних виставок Тиберій Сільваші нарешті стає доступним. Олександр Животков, Марко Гейко теж збагачують зібрання» [3]. На мою думку, у порівнянні з живописом Криволапа (кількісно та емоційно) твори інших представників «Ж. З.» менш виразні та в колекції присутні як культурний феномен.

* * *

Я подумки повертаюся у 2004 рік, коли вперше увійшла до оселі. З усіх боків одразу мене обступив живопис. Я і раніше була в домах із поважними колекціями. Але там твори жили на стінах, а простори кімнат заселяли господарі. В цьому ужгородському домі все було інакше. Панування мистецтва тут було абсолютним. Порожніх місць на стінах не залишилося — все було захоплено красою. Я починала запитувати себе щодо природи цього дивного відчуття, коли стіни оселі розмовляли зі мною голосами митців, закодованих в кольорах та ритмах. Принаймні, я відчула майже фізично присутність Ечі Семана, його міміку, характерні жести в його автопортретах. Я втомлююся у даремному зусиллі якось сформулювати це унікальне відчуття стовідсоткового поглинання твого ества

мистецтвом. Цей колористичний оркестр, його дорожчінна сутність, мабуть, жила в мені недопроявленою. Поглинання кольором, потопання в ньому, коли навколо все робиться несуттєвим, прийшли до мене в середохресті цієї колекції як могутня радість, до прийняття якої я, ймовірно, була готова.

Де кілька років поспіль я не відвідувала Ужгорода і дещо призабула дивне відчуття. Але знову потрапивши до «чарівної печери» Небесників, ще раз відчула той самий стан гіпнотичної залежності від живописної віхоли на стінах. Тим більше, що до експресіонізму Ечі додалося кольорове шаленство Криволапа.

Для Юрія та Олексини Небесників колекціонування — це завжди проживання з обраним митцем частини життя, заглиблення в нього в стані закоханої дружини. Не буде помилкою таку форму збирання колекції назвати рідкісним ідеалізмом, особливо в жорсткий прагматичний час теперішніх стосунків.

Висновки. На прикладі історії формування приватної колекції Юрія Небесника (Ужгород) унаочнено мистецьку та загальносуспільну вагу окремої, досить унікальної художньої колекції як уявної моделі Музею сучасного мистецтва в Україні.

Література

1. Небесник Ю. Коли я не знав цих художників особисто, моя колекція ула зовсім іншою. Інтерв'ю, дане Ганні Шеремет // Антиквар. 2023. № 5 (132). С. 108–113.
2. Юрій Небесник. Лист до О. Петрової 18.02.2024.
3. Олексина Небесник. Лист до О. Петрової. 20.02.2024.
4. Петрова О. Третє око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. 480 с.
5. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
6. Шпитковська Н. Д. Мистецьке колекціонування як історико-культурне явище XVII–XXI століття: дис. ... д-ра філософії / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2021. 314 с.

References

- Nebesnyk, Yu. (2023). Koly b ya ne znav tsykh khudozhnykiv osobysto, moia kolektsiia bula b zovsim inshoiu. Interview, dane Hanni Sheremet [If I had not known these artists personally, my collection would be completely different. Interview to Hanna Sheremet]. *Antykvvar*, 5(132), 108–113 [in Ukrainian].
- Petrova, O. (2015). *Tretie oko: Mystetski studii: Monohrafichna zbirka statei* [The third eye: A monographic collection of articles]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Smyrna, L. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi: Monohrafiia* [A century of nonconformism in Ukrainian visual art: A monograph]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Shpytkovska, N. (2021). *Mystetske kolektsionuvannia yak istoryko-kulturne yavyshe XVII–XXI stolittia* [Art collecting as a historical and cultural phenomenon of the 17th–21st centuries]. [Doctoral dissertation, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine] [in Ukrainian].

Petrova O.

Collector as a Consumer of Art and its Guardian: From Commodification to Patronage

Abstract. The suggested subject is topical in the context of studying the real life of an artwork as a specific product after its leaving the artist's studio into the broader field of social functioning, e. g. in the private collections. Current Ukrainian practice is still insufficiently studied and differentiated by its trends. Following this research interest, there is a need to systematize the fragmented and dispersed information about the functioning of an artwork in collector's possession. Thus far, the specific social group of collectors was on the sidelines of research. Before the collapse of the Soviet Union, collectors were persecuted as a "bourgeois element" of society. Collectors existed in the underground and never paraded their activities. Hence, neither the phenomenon of collecting nor the versatile interests of the collectors or the forms of their activity, were not available for academic research. Art collecting as a separate sociocultural phenomenon emerged in independent Ukraine during the 1990s and 2020s. Finally, the exhibitions of the artwork solely from the private collection were organized. The relations between the artists and the collectors of their works are still awaiting for a proper critical review and analytical study. Within this general topic, the paper focuses on the history and aesthetic value of Yuriy Nebesnyk's (Uzhgorod, Ukraine) personal collection that was formed since the 1970s and to the early 2020s as a possible model for establishing the private museum of contemporary Ukrainian art.

Keywords: collector, artwork, art-related social group, group typology, finances, art trends, patron of the arts, business partner, pragmatism, idealism.

Олег Сидор Oleg Sidor

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу соціокультурних досліджень мистецтва, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Ph.D. in Art Studies, Senior Researcher of the Department of Socio-Cultural Studies of Art, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: ogibelinda@ukr.net | orcid.org/0000-0002-4777-1916

Ілюстрації Марії Котляревської до поеми Генріха Гейне «Німеччина. Зимова казка»

Illustrations by Maria Kotlyarevska to the Poem by Heinrich Heine *Germany. A Winter's Tale*

Анотація. Проаналізовано ілюстративний цикл відомої української художниці до сатиричної поеми німецького романтика. Створений за доби ствердження тоталітаризму в СРСР і остаточної загибелі проекту українізації (авторка його — одна з небагатьох, хто вижила з когорти «розстріляного Відродження»), цикл віддзеркалює суперечності цих двох епох, бо виник саме на зламі обох. Можливо, перед мисткинею ставилося завдання примітивної агітки, та вона підсвідомо тому пручалася, хоча зовні намагалася дотримуватися «правил гри». Зіткнення двох систем світобачення не могли породити цілком переконливий артефакт, але він є принаймні показовий та художньо вартісний.

Ключові слова: бойчукізм, ілюстрація, гравюра, дискурс, фактура.

Постановка проблеми. Останні десятиріччя в українській мистецтвознавчій науці позначені активним вивченням доробку бойчукістів, який справедливо вважають гордістю українського мистецтва першої третини ХХ століття і який створив справді альтернативний соцреалістичному (що в ті часи тільки починав своє сходження) варіант «картини світу». Однак більш дослідженою лишається частина творчості їхнього головного, «київського крила». Менше уваги приділяли, з одного боку, митцям «харківської філії», зокрема Марії Євгеніївни Котляревській, з іншого — конкретним творам не лише цієї мисткині, але і її сучасників загалом.

Актуальність теми. Автор у торішньому тексті вже спробував дослідити графічний артефакт харківських митців-бойчукістів цієї доби, а саме ілюстративний цикл Бера Бланка, Мойсея Фрадкіна до роману Шарля де Костера «Легенда про Уленшпігеля», де було показано віддзеркалення реалій сучасності у цьому, здавалося б, віддаленому від сучасності творі. Передчуття апокаліптичних загроз помітне і тут, а намагання авторів «йти в ногу з добою», яка висуває їм суворі вимоги пристосування, набуває химерного стилістичного забарвлення. Тема «митець і доба», на жаль (чи на щастя?), не втрачає своєї актуальності і тепер, коли важко увияти собі сучасного митця «над двобоєм», а проблема вибору позиції, так би мовити, взагалі не зникла «з порядку денного».

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Неможливо переоцінити значення наукових монографій на означену тему провідних істориків українського образотворчого мистецтва. Серед них — Сергій Білокінь (політичний аспект проблеми), Ярослав Кравченко (кодифікація біографій, доробків усіх учасників гурту), Ольга Лагутенко (українська графіка усього ХХ століття), Олег Ф. Сидор (він — серед першопрохідців цієї теми), Людмила Соколюк (графіка 1920-х років) та інші. Навіть якщо у нашому тексті відсутнє (зазвичай за браком місця) пряме посилання на їхні твори, їхній вплив, хоч і неявно, є беззаперечним. Віддамо належне й менш відомим представникам цього фаху, починаючи з журналістки початку 1960-х (Наталі Глухенької), закінчуючи авторкою розлогої, насиченої влучними спостереженнями і коштовним фактажем статті початку ХХІ століття (Наталії Старюк). Хотілося б нагадати і про наш скромний внесок до цієї наукової скарбниці, здійснений ще 1989 року статтею «Магічний світ Налепинської-Бойчук», яка побачила світ у збірнику «Наука і культура» (вип. 23), а початок тому було покладено дипломною роботою автора цих рядків на тему «Ксилографія Радянської України 1920-х», з якою автор закінчив КДХІ 1986 року.

Мета статті: проаналізувавши конкретний графічний твір доби тоталітаризму, визначити «градус інтерпретаційності», притаманний саме середині-кінцю 1930-х, коли загрозливі політичні тенденції в СРСР

загалом, а в УРСР передусім, лише набували упізнаваних обертів, а подекуди — і проявлялися вперше, але мистецтво несвідомо ще опирається соцреалістичній уніфікації (чому кінець буде покладено вже наприкінці 1940-х). Згодом творчість німецького поета, взятого тут як привід для творчого лету, ілюструватимуть уже інші автори, в інших стилістичних реєстрах — згідно з неписаними вимогами наступних періодів радянської історії, але ілюстрації української авторки збережуть свою (зокрема і стилістичну) неповторність.

Виклад основного матеріалу. Творчість Марії Євгенівни Котляревської (1902–1984) історики мистецтва упевнено вважають бойчукістською. На це їм дають підстави як і факт навчання мисткині у Івана Падалки («якщо був би живий Падалка...», писала вона на схилі життя в листі Омеляну Горбачову [7]), котрий був прямим учнем Михайла Бойчука (і добрим генієм ще однієї мисткині, яка працювала в аналогічному ключі [12, с. 366]), також відрекомендував її видавцям, давши поштовх до реалізації ілюстративних циклів [17, с. 58], так і сама стилістика її творів, з яких згаданий у назві — один із найменш помітних і, можливо, прикметних. І, зрештою, опінії мистецтвознавців, котрі йменували її «живою бойчукісткою» [17, с. 56].

Однак навіть деякі авторитетні видання оминають увагою її скромну графічну працю, хоча не забувають, наприклад, про ілюстрації до Леоніда Первомайського та Олександра Пушкіна, до яких авторка доклала руку напередодні, 1934 року [11, с. 326]. Ба більше: автор цих рядків, легковажно пройшов повз неї у своїй дипломній роботі попри характерну тему, зосередивши увагу на «Махновцях» та «Трипільській трагедії» [14, с. 33, 34], втім, це можна було би пояснити малою приступністю необхідних джерел і хронологічними межами теми. Також не входить цей твір і до експозицій показових виставок, де є інші твори Котляревської — див.: [1].

Поема, яка вийшла у світ окремим виданням 1937 року в Державному літературному видавництві Києва немалим як на класичний твір накладом у п'ять тисяч примірників, а віддрукована була в Харкові, коштувала 3 рублі 50 коп., окремо зазначалася ціна оправи в 1 рубль [3, с. 152]. Переклав її відомий український поет, літературний критик, публіцист Леонід Первомайський (поему якого «Трипільська трагедія» вона проілюструвала трохи раніше), тож ішлося якщо не про подарункове, то принаймні небуденне, непересічне видання, яке не гріх після прочитання і на полицю поставити з огляду на підкреслену ошатність його оформлення. Утім, оформлення тяжіє радше до мінімалізму, аніж до «кардинальських розкошів» 1930-х, як казав Юрій Олеша про книги видавництва «Academia». Та про це трохи згодом.

Кілька слів про поему. На наш погляд, це була віршована роад-муві ХІХ століття, де автор пише про давно знайоме, може, трохи призабуте, лише використовуючи

модний, ще з часів сентименталізму (пор. останній, незакінчений роман Лоренса Стерна), літературний жанр. Гейне створив її 1844 року опісля нетривалих відвідін Гамбургу, здійснених у жовтні 1843-го з дозволу німецької влади [6, с. 13]. «Поетична енциклопедія передреволюційної Німеччини» (як її назвали у зразково-радянському джерелі [10, с. 17]) насправді є чимось більшим за емоційний довідник — це ще й майстер-клас Гейне, і його персональне Ессе Ното, схвилювана сповідь постарілого романтика, яка одразу отримала, за свідченням філософа Арнольда Руге (він же стверджував, що поштовхом до її написання були їхні дискусії на політичні теми), «заслужений успіх», попри інтриги окремих недоброзичливців [2, с. 295].

До речі, творчість Гейне була добре знайома українській культурній спільноті ще з попереднього сторіччя. Окрім перекладів Івана Франка, Лесі Українки, Павла Грабовського, Михайла Коцюбинського, Леся Мартовича та ін., можна згадати також романси на слова німецького поета, покладені на музику Миколою Лисенком («Коли розлучаються двоє», «Коли настав чудовий май») [13, с. 593].

Словом, розмаїття образів, мозаїка жанрових стратегій, інтонацій, багатство соковитих нюансів. Але цьому наче не зовсім суголосна скупість образотворчих елементів. Адаже крім текстового оформлення обкладинки, гравюри на зворотному боці палітурки, повтореної двічі, та пейзажної ілюстрації в ролі фронтиспису, книга більше ніяк не візуалізує текст Генріха Гейне, який, на відміну од його ранньої лірики, визначається нарративністю та предметною образністю, зрештою, і лірика у нас витримала «тест на іміджування», як це сталося у виданні початку 1970-х [4].

До сказаного варто додати, що обкладинці у виданні 1937 року відповідає ще один текстуально-репрезентативний блок із правого боку фронтиспису. Хоч образотворчо-фігуративні моменти тут відсутні, та їхню вагу перебирає на себе розмаїття шрифтів, що їх налічується не менше шести — і вони скоординовані зі шрифтами на обкладинці, що їх тут представлено не більше двох. Обкладинка зазиває, натякає, спалахує — текстовий блок розвиває тему, уточнює, диференціює та ставить усі необхідні тут крапки над «і». Мала симфонія відповістей — гарний вихід із надто лаконічної ситуації, коли ілюстрації як таких не передбачено. Водночас — і крещендо змісту, міні-синопсис, викладений мовою організованих літер.

Зауважимо, що багряно-червоний колір обкладинки одразу налаштує глядача на бойовий лад. (У самого Гейне він має амбівалентне означення, від революційного до сатиричного, від кольору французьких штанів до кольору бороди імператора чи рота «великої жінки», подруги поета, але й кольору вульгарних гардин у готелі Міндена [3, с. 46, 77, 90, 106]). Можливо, у цьому є щось плакатне, однозначне,

агітаційне — данина добі, яка не бажала розрізняти напівтонів, але ж і Гейне часом був поетом-агітатором, власне, у «Зимовій казці» — найбільшим чином. Інша річ, що його полум'яні ескапади на адресу одіозних політичних діячів свого часу та минулого не фігурують у нього з плакатною відвертістю, тож наступним поколінням доводилося реконструювати сенс, деталізуючи окремі реалії (пор. у коментарі до одного з рядків «глави 9-ї»: «поет виступає тут проти реакційних поетів юнкерської Німеччини, яких вихваляли пануючі класи» [3, с. 137, 138]). Вибухова суміш ліризму та сарказму, ностальгії та іронії не змогла одразу знайти візуального відповідника в ілюстратора його твору, який змушений був зосередитися на одній гейневій стилістичній тенденції: викривальній (хоча за внутрішнім світовідчуттям її поетика з її «струмом терпкуватопеплим, іронічним» [17, с. 56] була цілком суголосна гейневській).

Адже рік українсько-радянського видання «Зимової казки» — один із найпохмуріших, найстрашніших у радянській (українській поготів) історії, рік, який однозначно асоціюється з піком репресій (хоча, як зазначають історики, це є метафоричною умовністю, бо кількість жертв попередніх літ, як-от Голодомору 1932–1933 років не поступалася кількості жертв 1937 року. Отже, Котляревська примушена створювати агітку — чи, принаймні, вдавати, ніби вона її створює. Зауважимо: справжньої агітки так і не вийшло, цьому опирався текст Гейне і графічна маестрія його графічної інтерпретаторки (якій за чверть сторіччя дивувалися молодші сучасники, мовляв, «застосовує нові цікаві технічні засоби» [5, с. 36], хоча того якраз і не було, а була суспільна амнезія ремісничої традиції). Врешті-решт «Зимова казка-37» може бути сприйнята і як документ епохи, і як потайний, швидше — підсвідомий протест проти цієї епохи «свинцевих мерзот», суголосну епісі європейської реакції середини XIX століття.

Наголосимо, що образ епохи «1937 року» у нас уже сформовано постфактум, і він однозначно негативний. Однак мистецтво не завжди встигало за нею, тільки в цьому випадку «гальмування розвитку» виявилось не реакційним апендиксом, а випадковою оазою творчої волі. Адже культурним знаменом її офіційно було не так нищення «внутрішнього ворога», як урочисте святкування 100-річчя смерті Пушкіна, яке вкрай помпезно відзначали по всій території Радянського Союзу, зокрема, уможлививши і численні перевидання його творів, в яких, може, й містилося приховане жало імперської експансії, та на тоді не потребувало актуалізації, принаймні, не зіставно було з нагальним завданням «культурного окомозамилування».

Також цього року на книжковому ринку країни, в якій переміг соціалізм, окрім видань на взір «Творчості народів СРСР» з декоративним портретом Сталіна на обкладинці, з'явилися збірка подорожніх нарисів

Ільфа і Петрова «Одноповерхова Америка» (теж на свій копил «США. Зимова казка», і таки ж зимова!), продовжилося видання багатотомника Шекспіра, розпочалося — повної та академічної версії творів Гоголя (закінчилося аж у 1952 році). Друкують: біографію Страдіварі у версії Олени Тинянової, «Автомонографія» Ігоря Грабаря, і «Казки Зулу», і «Пліх і Плюха» Вільгельма Буша в перекладі Даниїла Хармса, і мемуари «Як я став малювати» Миколи Самокиша. Зрештою, саме тоді Котляревська разом зі своїми колегами бере участь в створенні ювілейного альбому, присвяченого Пушкіну [16, с. 2], тож чи не він відтягнув усі сили в неї, на Гейне лишивши якусь дециду?

А сам Гейне з цієї (позначимо її як гуманітарно-просвітницьку і не зовсім «радянську») обомби не випадає. Він і згодом однозначно сприймався як друг Карла Маркса (таким його навіть покажуть на телеекрані в серіалі Льва Куліджанова про «Молоді роки» класика політичної думки, знятому 1980 році, і за який актор-болгарин, виконавець ролі Маркса отримує аж Ленінську премію, а от Гейне-Марцевич, звісно, йому скромно акомпанує), «політичний поет Німеччини, реаліст-сатирик» [18, с. 389]. От перша обставина найбільше і забезпечила бездоганну репутацію поета, твори загалом їй не суперечили, хоч ніколи не перетворювалися на марксистську агітку.

Але радянські популяризатори доклали всіх зусиль, аби виділити у контраверсивному, суперечливому авторі саме цю, ненайвагомішу складову. Можна згадати, як у розпалі «Великої Вітчизняної» з'явилася книжчина-метелик, чи не брошура відверто агітаційного спрямування, що підтверджено було промовистою назвою «Гейне о пруссачестве» (Москва, 1944); автор цих рядків може засвідчити її присутність на відкритих полицях Волинської обласної бібліотеки у 1980-ті. Мабуть, з такою метою для пропаганди Гейне надавався з більшою ймовірністю, ніж Гете, Шіллер чи навіть програмовий письменник-антифашист Томас Манн.

(Однак облящуватися щодо всенародної любові до Гейне теж не варто: вже в наші дні анотація іншого видання поеми «Німеччина. Зимова казка» у перекладі Юрія Тинянова супроводжується красномовним відгуком російської читачки на невинному, здавалося б, книжковому сайті «Live Lib» — мовою оригіналу: «Недоброжелательный выпад в сторону России и навязчивая идея избранности, которая им была уже свойственна в 1844 году — не располагали меня к предстоящему чтению. Лишний раз убеждаюсь, что у них национальное высокомерие в крови и это не выправить никакими победами над фашизмом... Держите ухо востро!». Утім, це тема окремої розмови, хоча росіян «недобрим словом» згадано лише водночас, у «главі 7-ій», де «французам і руським належить земля», зате німці царюють «в просторі сну» [3; с. 55]. І то вже привід для образи?!).

Українському перекладу «Зимової казки» передувало повне видання творів німецького автора у престижному виданні «Academia», де згадана поема-казка вийшла у світ 1934 році, а 1937-ий позначився появою сьомого тому, в якому містилися статті та новели Гейне. Частину видання проілюстрував вже тоді відомий російський гравер Володимир Фаворський, та «Зимову казку» інтерпретував якраз менш культовий, хоч і вельми професійний Георгій Єчеїстов, ілюстраційну концепцію якого мусила враховувати наша співвітчизниця. Не сказати, щоби це було змагання: книга-сингл визначально не може конкурувати з ПСС, розтягнутим на довгі роки, але перша має і свої переваги — хоча би невимушеності сприйняття.

Російська версія «Зимової казки» (у перекладі Льва Пеньковського, з передмовою іменитого, та вже тоді контроверсійного, на грані крамоли Георга Лукача) теж була обрамлена «революційною» червоною обкладинкою, ще й прикрашеною експресивною віньеткою у лівому горішньому куті: нахилена вбік знавісна по-стать із топірцем, поруч — його маленький адепт у циліндрі. (У наступні роки Гейне видаватимуть тут із більш нейтральними обкладинками; до речі, «Німеччина» в наші дні вигулькне на книжковому аукціоні з «хазяйським» підписом Миколи Шверника — вірного сталінського служачки, у 1930-ті, вже сьомий рік поспіль — голова Всесоюзної центральної ради профспілок СРСР). Українська версія обмежилася констатацією факту: ось перед вами поема, читайте та робіть висновки, хоча вже наступна сторінка спростовувала таку об'єктивність.

Образотворчою прелюдією російського видання став дещо пафосний портрет німецького поета в профіль, Гейне пильно вдивляється у вікно, певно, передачуваючи революційні заграви, на що натякає розлога штора, яка експресивно нахилена над ним згори: образ недріманного митця-трибуна, який закликає читача наслідувати його життєвий приклад. Меланхолійна гравюра Котляревської 1937 року — не сказати, щоби була повною протилежністю гравюрі 1934-го. Там — маяве споглядання вгадуваної стихії, репрезентація канонічного образу, який символізує (ще не сказане вголос іншим) гасло «Люди, будьте пильні!». Тут — начебто спокійна, майже побутова композиція, в якій символічність відшукати, звісно, можна, та з певним зусиллям.

Але вже ми перейшли до фронтиспису Марії Котляревської, а йому передувало дуже знакове оформлення зворотного боку палітурки, причому двічі. Цього разу — жодної меланхолії, рефлексії чи двозначності: відвертий плакат, та й годі. Зрештою такий повтор узвичаєно і в сьогодиншній практиці — і навпаки, різноманітність таких композицій є, скоріш, підкресленою візуальною лагоминою, хоч домінує уніфікація, як і в оформленні Костерової «Легенди про Уленшпігеля» Бланком / Фрадкіним. Що й казати, коли уникання будь-якого декору на цій графічній території є ще більш поширеним

явищем, як, наприклад, у більшості нам приступних видань Гейне.

Та тут інакше: політична ситуація у світі стає все напруженішою, тільки-но розгорілася громадянська війна в Іспанії (але книгу було підписано до друку 10 жовтня 1936 року — майже за півроку до бомбардування Герніки). Сталінський СРСР та гітлерівська Німеччина ще не дійшли згоди і перебувають між собою у стані глухої конфронтації — хоч вже й тоді зафіксовані (безуспішні) спроби СРСР досягти тісніших контактів з майбутнім союзником-ворогом; цього року, з приєднанням Італії формується Антиконтинентальний пакт. Нацистський режим, який радянці лукаво перейменовують на фашистський — предмет основної критики за кордоном. І така ситуація вимагає унаочнення в артефактах, бажано за підтримки класичної спадщини, ще краще — у ретроспективному погляді «зсередини». Союзником, без його згоди, вибрано Гейне, якого, ще й за єврейське походження, а не тільки прогресивні погляди, було проскрибовано в III Рейху, книги його спалювали на вогнищах, втім, як і багатьох інших авторів, часом дуже несподіваних у такому контексті, наприклад, Михайла Зощенка чи Густава Майрінка.

Отаке перебування «на передньому краї ідеологічної боротьби» найвідчутніше в цій частині книжкового оформлення. В основі композиції — типово німецький міський ландшафт, вирішений у брунатних тонах, на тло якого падає тінь невидимого пам'ятника, пофарбовано на червоно. Ландшафт — прибережна смуга градових палаців та міщанських будинків, на правому боці — громадяда католицького храму. Тінь пам'ятника частково падає на тло останнього, яке дуже нагадує західний фасад Кельнського собору (це місто було другою зупинкою Гейне на шляху від Гамбургу до Парижу, його він описав з четвертого по сьомий розділ), кожна клітинка якого прорисована чи не з креслярською скрупульозністю (маловідомий факт: Котляревська спершу навчалася на фізико-математичному факультеті Дніпропетровського університету [5, с. 36]), яка нівелює фактичну візуальну розкіш цієї споруди — нюанс, якого автор не потребує, бо «збіса увесь чорний» Кельнський собор, що «люто пнетесь вгору» [3, с. 44], щиро ненавидить, кпить із перспектив закінчення його побудови (то й що, скажемо ми, *Sagrada del Familia* теж не можуть закінчити). Отже, композиція поєднує первні світський (горизонтальна смуга) і сакральний (смуга вертикальна).

І тут разюча заковика: тінь пам'ятника... кому? Простягнута вперед правиця, пафосний кидок тіла вперед натякає аж ніяк не на якогось німецького політика XIX століття, а на вождя світового пролетаріату вже наступної доби. Принаймні скидається на монументи в Пермі, Запоріжжі, Маріуполі тощо, тільки от встановлені вони були вже після 1937 року, а на той момент образотворчий канон Ілліча ще не скристалізовано (один

із перших, 1927-го, на ЗаГЕСі акцентує постать з опущеною донизу рукою). Навряд чи авторка задумувала таку аналогію, певно, й сахнулася би від неї, якщо б хтось таке запідозрив. Чи не для того, аби її знівелювати, біля підніжжя монумента бачимо її достеменний аналог, де величезній тіні відповідає жалюгідний карлик у капелюсі (Леніна ніколи таким не зображали, іноді в кепці, частіше простоволосим, хоч носив і капелюх, що відомо зі світлин), та схитнути з невидимого п'єдестала. Мовляв, симулякр гордовито собі височіє, а «оригінал» його спростовує, перекинувшись перезрілим, виведеним на чисту воду крихіткою Цахесом.

(Є й інша, сміливіша спроба актуалізації згаданої гравюри: «ліногравюрний форзац зі страхітливо нахиленим червоним силуетом людської постаті на тлі готичного собору, що наче крива вав тінь, натякає на долю її вчителя Падалки, інших заарештованих представників культури» [15, с. 147]. Віддамо їй належне, та дозволимо сумнів у такій викличній асоціативності, яку на той час могли витракувати як злочинну).

Та чи не може бути останній — не «причинно-наслідковою» частиною тіні, а її протилежністю? З цієї точки зору тінь — пролетарське попередження світу, побіля підніжжя якого метушиться якась людиноподібна блощиця, от лише жести рук двох «бовванів» підозріло збігаються. Якщо ж вони — «одного поля ягоди», що все-таки ймовірніше, тоді червоне проти волі автора видається загрозово-крамольним. (Уже в повоєнні часи одну зі, здавалося б, легітимних гравюр Котляревської заборонили до показу через умовно-чорні знамена пролетарської маніфестації [17, с. 59]). Але ж і тінь падає на один із символів старого світу, тож вона їй все-таки протистоїть? Чи протистоїть позірно? Жодна з цих гіпотез не є настільки викінченою, аби перерости в аксіому. Затуманення сенсу — навіть тут, де його не мало би бути: зворотній бік палітурки в разі його оформлення — своєрідна «брама книги», її увертюра й емоційна прелюдія.

«Загибель богів»? Адже в 1937 році було репресовано майже всіх чинних на тоді бойчукістів — саму ж Марію Євгенівну теж ця чаша не оминула, хоч і сталося це 1946 року — і хоч у 1936-му, коли вона працювала над «Німеччиною...», більшість із них були ще живі, долю їх було вже визначено, і колеги це усвідомлювали. Чи не через це — підсвідомий потяг до куточків, попри все, затишної Західної Європи, що й «сама» змогла на той час побачити окремі твори Котляревської (на гуртових виставках у Каунасі, 1930, Копенгагені, Празі, Варшаві, 1933, Хельсінкі, 1934 [1, с. 59]), та на цьому «ознайомлення» і припиняється)? Утім, це тільки домислення, покликані відтворити ймовірний інтелектуальний контекст довкола долі мисткині.

Засобами образотворчості авторка повідомляє читачеві: в книзі йдеться все-таки про «стару Німеччину», яка 1844 року очікує на великий політичний струс — що,

як ми знаємо, таки відбувся за чотири роки, цю країну зачепивши більше за багато інших. Віддамо належне прозорливості поета, якій би повчитися сучасним експертам-політологам: ідея «весни народів», звісно, витала в повітрі, але думка про неї втілювалася в життя кілька раз, не досягаючи рівня 1848 року (наприклад, у паризьких заворушеннях в липні 1832-го, які віддзеркалилися у «Знедолених» Гюго — наступні революції, з 1848 року включно, навіть Паризька комуна чомусь такої честі не вдоволилися), тож Гейне мав сміливість зробити висновок із попередніх «репетицій», чекаючи «головної вистави», якої й дочекався.

Звернімося до тексту автора, який може бути зіставлений з цією композицією. Найбільш можливими для паралелізації з графічним видінням видаються тут рядки, де автор описує зустріч із загадковим гостем, «приятелем в чорній вуалі», своїм «ліктором», який переслідує його усім містом, втілення його жорсткої совісті, отже, це — моральний «кат» поета:

«Вздвж вулиць задумано я блукав
і бачив його за собою, як тінь свою;
я спинявся, і він спинявся разом зі мною.

І він спинявся, немовби чекав на щось.

Я рушу моторно, — він знову за мною.

Так ми пройшли аж на площу соборну» [3, с. 52].

Мотив тіні над соборною площею збігається із композиційним рішенням, та інквизити, які вичитує авторові його alter ego, аж ніяк не схожі на «простерту длань» персони, за якою можна закріпити асоціацію також і з Лютером, та й із самим автором, сповненим богоборчого завзяття. Лютера згадано мимохідь, і сам автор поготів не вбирається у шати монструозного напучення / викриття, властивого загадковій постаті, означеній червоною тінню.

Локальне сум'яття, виплеснуте на двох тотожних між собою розворотах, оригінально координується з гравюрою фронтиспису, яка ніби не містить жодних пророцтв чи зловісних натяків. Ніби, бо спокій її теж удаваний... Врешті-решт і панорама німецького міста не передбачала нічого тривожного відповідно до специфіки жанру, але ж як ідіалічна вона не сприймається — через отой «тіньовий компромат». (А ще вежі Кельну принизливо зрізані верхнім краєм аркуша, та й міські береги помережено брижами, які розгламуризують провінційний, приречений на сонну красу, краєвид). Так і тут — бо навіть «тіні» не знадобилася заради потьмарення подорожнього спокою, хоч на перший погляд це не здається очевидним.

(Хоч як дивно, ілюстративний цикл Єчеїстова теж починався з міського, біля річкового краєвиду, на який насувається буря. Теж «Кельна дымные громады», але в іграшковому віддалені, через що загроза цьому світоустрою здається примарною, бо й ідіалічні два кораблики гойдаються на хвильках-брижах, і згряя птахів, зовсім не загрозово, зависає над містом.

Тож композиційне рішення російського автора — по-зірно гармонічніше за формальним виконанням, та позбавлене якоїсь «родзинки», яка все-таки видзьобується в гравюрі Котляревської. А далі була вже грайлива мозаїка заставок до кожного з розділів, від сатиричних до камерних).

Оглянемо гравюру детальніше. Її зміст — проїзд «трусської брички», запряженої четвериком коней, за п'ять талерів с носа (бо «диліжанс був забитий сповна» [3, с. 59]) грузькою позамиською дорогою, таке годилося помістити б на віньєткову заставку, а не на фронтиспис; побутова okazія не має права займати таку велику паперову площу. Проте займає — і не випадково: в цій роботі, як і в попередній, поєднуються між собою горизонтальна і вертикальна стихії, хоча раніше вони не конфліктували, а доповнювали одна одну (конфлікт привносила «тінь героя», втілена локальною діагоналлю) — тут вони існують в режимі прихованого двобою, який усвідомлюється лише після ретельного аналізуванні.

Гравюра створена зіткненням двох діагоналей, які втілюють три стихії, що супроводжують автора в подорожі: стихією етеру, окресленою візерунком гілля, що нависає над прірвою, та стихіями землі та води, позначених бистринним ручаєм з крутими берегами. (Із «гравірувальним мереживом» порівнював гравюри Котляревської Іван Врона [8, с. 174]). Аби їх конфлікт не виглядав надто відвертим, між ними прокладено своєрідний буфер у вигляді прибережної смуги, перпендикулярної ручаєві; на її тлі ледь помітною є постать селянина з кінями, який плететься у бік, протилежний тому, яким мандрує герой — котрому наче вдається гнучко вислизнути із «зони конфлікту», часткова залежність від якого підкреслена спів падінням лінії ручая з лінією даху брички, та й четвірка коней ось-ось увіпреться в стовбур дерева, описаного на початку. Підніжжям поштової карети слугує напівовальний сегмент земної тверді, по дну якого бричка ніби ковзає, дарма, що дно його вислано колючим чагарником.

Природа в цій гравюрі сильніша за людину, яка від неї тікає. Як володар світу, як Древо Життя підноситься над нею безлистяний та вельми грізний стовбур, що наче розкидає над нею шатро хижого гілля, йому акомпанують кілька дерев на другому плані, протистоять хвойний гайок на протилежному березі. Вишиною він поступається супернику та переважає масою, що нівелює фактичне суперництво двох лісів, яке переводиться на реєстр пантеїстичної рівноваги. Стихії шумують, піняться — навіть каменюка пливе водоскидом — та до катаклізму не призводять, це лише «робочий момент» у житті мінливої, свавільної, та не конче воювничої природи. Людській персоні лише доводиться оминати її рифи, з чим вона з горем пополам і справляється — та йти своїм шляхом, дорогами передреволюційної Німеччини. До речі, самого подорожнього

не показано, лише загальними рисами — візника, пасажир якого міцно усамітнися в глибині брички, більше схожий на пересувну фортецю з вікнами-бійницями, а не на транспортний засіб, не видно, що він і на світ Божий визирнув, чи взагалі це йому бажано. Момент приреченості — не домінуючий у цьому творі, він «забалаканий» (переліченими вище) «голосами природи», але й самотійності персони тут не відчутно.

Який конкретно розділ ілюструє ця гравюра, сказати важко — як мінімум три можуть претендувати на цю роль, хоча завжди віднайдуться нюанси, які додає авторка до замальовки до Гейне, завжди іронічної, часом із відтінком кепсько прихованої злості. Як-от у «главі 17-й»:

«Прокинувся я знов, коли повз ліс
ми їхали, — вигляд лісу
в його дерев'яні сутності
мій сон розвіяв к бісу» [3, с. 87].

Ліс у мисткині зображено з безумовною повагою, яка там «дерев'яна сутність»! — і щодо пробудження героя теж нічого не мовлено, та загальні складові композиції — на місці, як і внутрішній конфлікт людини та природного довкілля, позначений поетом пунктирно. Зате за настроєм композиція суголосна, швидше, першим рядкам «Першої глави»:

«Сумного листопада це було,
У пору сумну та печальну...» [3, с. 33].

Та вже про «зірвані листя» — з іншої опери: на гравюрі Котляревської ліс голий і суворий — звісно, крім хвойного покривку на іншому березі, який розради оку на дає, кидає персони в обійми туги, лише позірно детермінованою погодою та природою — пор. з другою строфою «Ворона» Едгара По, де ніби йшлося про «bleak December», та на увазі малося інше (підкажемо: залаштункову смерть); до речі, Котляревська цінувала По наприкінці життя [17, с. 59]. «Німеччина. Зимово казка», складена лише за півроку до згаданого вірша американського автора, хоч і була явищем іншої інтенції, та мала всі ознаки схожої похмуро-романтичної поетики, яку спробувала відгадати та передати українська художниця.

Настроєво її композиція збігається із початком «глави восьмої», але тут немає відчуття дикої природи, лише констатація побутової незручності — та дистанціювання від усього цього поета, зануреного у «вищі сфери»:

«Пізня осінь. Світанок. В гній
колеса хрипко вгрузали,
але огидні погода і шлях
на настрої мій мало впливали» [3, с. 59].

Якщо в попередній гравюрі людське, трансформоване в бовванно-камінне, накладалося на культурно-міське, диктуючи йому тупувату волю, то тут воно, вгадувано-зіщулене, приховане, геть затиснуте вглиб дорожнього екіпажу — в якому, проте, вичитується

мовчазна, вперта рішучість дійти до своєї мети за межами твору. Гальмування ридвану не є фатальним, та герой у поемі Генріха Гейне і не ковзав легко дорогами своєї батьківщини («у лісі нічному бричка повзе повільно», «і коні сумно підносять хвости, у бруді йдуть, спітніли» [3, с. 69, 79]). Натомість підпалітуркова композиція демонструє всесильність тоталітарного дискурсу, від якого герой прагне ухилитися в дорожньому ескапізмі, та зась: природа не радіє од його присутності, прагнучи задушити в своїх непривітних обіймах, принаймні готовності до діалогу не демонструє, поготів ознак замиської ідилії, такої популярної в мистецтві бідермаєру, тут не знайдете.

Тож сама книга, оформлена Марією Котляревською, позначена кепсько прихованою невротичністю. Можемо її витлумачувати як завгодно: як відчуття тягаря важкого часу — чи як наслідок «наступання на горло своїй пісні», здійснене більш стилістично, аніж тематично: як-не-як, а Гейне належав до пантеону давно визнаних авторів, з якими радянська влада не могла нічого вдіяти, лишалося привласнити і «затлумачити» (як це сталося, наприклад, із Шевченком, Шекспіром, Сервантесом). Але очевидно, що мисткиня позбулася деяких своїх фактурних надмірностей, притаманних її ксилографіям кінця 1920-х та улагодила свій графічний мікрокосм. Не до кінця: фактури флоральних масивів, як і міських кварталів, передає вона зі сріблястою, мерехтливо-ключою візерунковістю; за «різноманітність штриха... покази неоднакових фактур» їй складали хвалу повоєнні мистецтвознавці [8, с. 198]. Як і в інших майстрів школи Бойчука, дерево є передусім знаком дерева, а не конкретним біологічним екземпляром із наукового каталогу, породу якого можна визначити з точністю, вартою кращого вжитку, це і зрозуміла мисткиня, відкинувши шлях мейнстрімного на той час натуралізму.

Та, дивним чином, декоративно-символічна поетика, найпомітніших ознак якої їй таки довелося зректися, як і любові до «гротесків та арабесків», врешті-решт виявилася несподівано адекватною матрицею для втілення пропагандистських гасел — що в ілюстраціях до твору німецького не зразу впадає в око: художницю рятує сам Гейне, з його іронічною недвозначністю та багатозаровістю натяків. Один символ, відточений сторіччями, нескладно можна замінити символом іншим, злободенним, профанічним, агітаційним; колективне як творчо гуртове плавно перетікає в колективне як примусово-колгоспне. Інша річ, що практика соцреалістичної пропаганди, донесочу покориставшись деякими здобутками вже подоланого, зламаного бойчукізму, невдовзі віддала перевагу відверто антихудожнім композиційним рішенням та примітивному мімезису, які були не до вподоби Марії Котляревській за усього її вибачливого (хто кине камінь?) конформізму. Тому мусила триматися проміжних стилістичних варіантів, які вже за десятиріччя видавалися чи не крामольними. І так нікого й не засудила,

хоч на те радо спромігся російський художник, її попередник трьома роками раніше, набазгравши пику тупуватого пруссака в касці — прийом нашої мисткині не властивий, виходячи вже хоча б із формату видання, яке зробило ставку на лаконізм, а не візуальну балакучість.

Невроз переформатування умовно-бойчукістського в натуралістично-реалістичне, плоского — в тривимірне, карнавального — в плакатне таки дався взнаки в оформленні поеми Гейне. Можливо, перед мисткинею ставилося завдання примітивної агітки, та вона підсвідомо тому пручалася, хоча зовні намагалася дотримуватися «правил гри». Зіткнення двох систем світобачення не могло породити цілком переконаливий артефакт, але він є принаймні показовий та художньо вартісний — поготів за умов свого невротизму, який, звісно, треба розуміти метафорично, адже документальних підтверджень його не знайдено. Та і які можуть бути приклади з авторського життя за умов фатальної недослідженості архівів, невивченості усіх паперів — чи їхньої ж відсутності? (Як виняток можна назвати статтю Наталі Старюк, де використано рідкісні джерела і висловлено оригінальні спостереження). Залишаються здогадки, якими не вповні користуємо, обмежуючись аналізом артефактів.

У 1937 році «картина світу» принципово змінилася порівняно з роком 1927 (яким датується вкрай оригінальні «Партизани» та «Махновці» Котляревської). Стало зрозуміло, що біполярна система рівноваги не спрацьовує, натомість вимальовуються нові, жорсткіші суперечності. Натомість вже й «старий світ», хоч якому остракізму його не піддавала радянська влада, примушуючи до цього і своїх підлеглих, теж раптом виявляє непоборне причарування — і воно наявне в кількох гравюрах до «Німеччини. Зимової казки». «Його» і намагається вона скомпрометувати, та із того нічого не виходить: «засудження» лишаються декларативними, накинутими згори — або дбайливо завуальованими. Конфлікт, однак, вона констатує, однак перетворити класика на агітатора їй, на щастя, не вдається, проривається елегантність, притаманна більше «Книзі пісень» Гейне, а не яскравій, вибуховій, контroversійній «Німеччині...», проілюстрованій у знаменному 1937-му.

Тридцять сім — це і зловісно-магічне число: стільки поражував дієвих симпатиків Михайла Бойчука знаний львівський дослідник Ярослав Кравченко [9]. Звісно, Марія Котляревська увійшла до цього гурту — між Охрімом Кравченком та Сергієм Колосом. Творче лице її — різко індивідуальне, при внутрішній солідарності з методом, відмінне і від тридцяти шести її колег, і, звичайно, від інших сучасників.

Мабуть, наостанок є сенс позирнути на ще одну, характеристичну для іншого часу ілюстративну серію Льва Бродати до поеми Гейне «Німеччина. Зимова казка» (12 сторінкових зображень, одна заставка). Створена вже в повоєнний час (і оприлюднена 1971 року

в московському видавництві «Художественная литература»), вона відображає інші тенденції — та «іншого Гейне». Вирішена в кольорі, вона, схоже, виконувала функцію сувенірного дарунку — а не предмету уважного читання. Звісно, в руки взяти її приємніше, ніж видання 1937 року, та тільки чи припала би до смаку самому Гейне книга декоративно-розважального ґатунку? Є в тому сумнів. Адже зовнішній шик її дивно поєднується з похмурою, ледь не хорорною інтонацією. З усього Гейне-митець повибирав найбільш моторошні епізоди: танок мерців; згряя голодних вовкулак; аутодафе; нічне марення тощо. Безумовно, це теж Гейне — але не весь і, можливо, не найтиповіший. Радше

Гейне доби «Близнюків зла», «Реквієму по вампіру» та «Чотирьох мух на сірому оксамиті»; не Гейне, а Вес Крейвін, Теренс Фішер, Маріо Бава. Іскристий гумор німецького поета кудись повівся...

Висновки. Ілюстративний цикл Марії Котляревської 1937 року, оприлюднений у черговому виданні поеми Генріха Гейне «Німеччина. Зимово казка», демонструє химерний мікст суперечливих авторських інтенцій, від успадкування деяких традицій бойчукізму, до свідомого прийняття нових «la regle de jeu», які висуває перед мисткинею радянська доба, інфікована бацилами тоталітаризму.

Література

1. Бойчук, бойчукісти, бойчукізм: Каталог виставки. Львів: Редакційно-видавничий відділ обласного управління по пресі, 1991. 88 с.
2. Гейне в воспоминаниях современников. Москва: Худ. л-ра, 1988. 576 с.
3. Гейне Г. Німеччина. Зимово казка. Київ: Держ. літ. вид-во, 1937. 152 с.
4. Гейне Г. Твори: у 4 т. Київ: Дніпро, 1972. 74 с.
5. Глухенька Н. [Нарис про виставку М. Котляревської в Салоні Дніпропетровських художньо-виробничих майстерень] // Мистецтво. 1962. № 3. С. 36.
6. Дмитриев А. О Генрихе Гейне — поэте и человеке // Гейне Г. Избранные сочинения. Москва: Худ. л-ра, 1989. С. 5–16.
7. Загоруйко Р. Марія Євгенівна Котляревська. URL: <https://csamm.archives.gov.ua/2022/02/08/mariia-ievhenivna-kotliarevska-1902-1984/> (дата звернення: 11.10.2023).
8. Історія українського мистецтва: в 6 т. Київ: Гол. ред.. УРЕ, 1967. Т. 5. 479 с.
9. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ: Оранта, 2010. 399 с.
10. Матузова Н. М. Генріх Гейне // Гейне Г. Твори. Київ: Молодь, 1974. С. 5–22.
11. Мистецтво України: Біографічний довідник. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997. 700 с.
12. [Павленко О]. «Промовте — життя моє — і стримайте слово» ... [Інтерв'ю Л. Череватенка] // Наука і культура: Україна. Київ: Т-во «Знання», 1987. Вип. 21. С. 360–384.
13. Ревуцький Л. М., Гордійчук М. М. Музика // Українська радянська соціалістична республіка. Київ: Українська Радянська Енциклопедія, 1965. С. 591–598.
14. Сидор О. В. Ксилографія Радянської України 1920-х: Дипломна робота студента КДХІ. Машинописна копія. 1986. 51 с.
15. Соколюк А. Графіка бойчукістів. Харків, Нью-Йорк: Березіль; Вид-во П. М. Коца, 2002. 224 с.
16. Стародубов А., Фоменко А. Мастер гравюри // Днепр вечерний. 1977. Октябрь. С. 7.
17. Старюк Н. Скорботна і невтомна // Образотворче мистецтво. 2003. № 3. С. 56–59.
18. Украинский Советский Энциклопедический Словарь: в 3 т. Киев: Глав. ред. УСЭ, 1988. Т. 1. 756 с.

References

- [Pavlenko, O]. (1987). "Promovte—zhyttia moie—i strymaite slozy..." [Interview L. Cherevatenka] ["Say—my life—and keep your promise". An interview by L. Cherevatenko]. *Nauka i kultura*, 21, 360–384 [in Ukrainian].
- Boichuk, boichukisty, boichukizm: *Kataloh vystavky* (1991). [Boychuk, Boychukists, Boychukism: An exhibition catalog]. Lviv: Redaktsiino-vydavnychiy viddil oblasnoho upravlinnia po presi [in Ukrainian].
- Dmitriev, A. (1989). O Genrihe Geyne—poete i cheloveke [On Heine as a poet and a person]. In Heine, H. *Izbrannyye sochineniya* (pp. 5–16). Moscow: Hud. l-ha [in Russian].
- Geyne v vospominaniyah sovremennikov (1988). [Heine in the memoirs of the contemporaries]. Moscow: Hud. l-ra [in Russian].
- Heine, H. (1937). *Nimechchyna. Zymova kazka* [*Germany. A Winter's Tale*]. Kyiv: Derzh. lit. vyd-vo [in Ukrainian].
- Heine, H. (1972). *Tvory: u 4 t.* [Works in 4 vols.]. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Hlukhenka, N. (1962). [Narys pro vystavku M. Kotliarevskoi v Saloni Dnipropetrovskyykh khudozhno-vyrobnychyykh maisteren] [A note on the M. Kotlyarevska's exhibition in the salon of the Dnipropetrovsk Art and Production Studios]. *Mystetstvo*, 3, 36 [in Ukrainian].
- Istoriia ukrainskoho mystetstva: v 6 t.* (1967). [The history of Ukrainian art: In 6 vols.], vol. 5. Kyiv: Hol. red.. URE [in Ukrainian].
- Kravchenko, Ya. (2010). *Shkola Mykhaila Boichuka. Trydtsiat sim imen* [The school of Mykhailo Boychuk. Thirty-seven names].

- Kyiv: Oranta [in Ukrainian].
- Matuzova, N. (1974). Henrikh Heine [Heinrich Heine]. In Heine, H. *Tvory* (pp. 5–22). Kyiv: Molod [in Ukrainian].
- Mystetstvo Ukrainy: Biohrafichnyi dovidnyk* (1997). [Art of Ukraine: A boblographic guide]. Kyiv: “Ukrainska entsyklopediia” im. M. P. Bazhana [in Ukrainian].
- Revutskiy, L. & Hordiichuk, M. (1965). Muzyka [Music]. In *Ukrainska radianska sotsialistychna respublika* (pp. 591–598). Kyiv: Ukrainska Radianska Entsyklopediia [in Ukrainian].
- Sidor, O. V. (1986). *Kslyohrafiia Radianskoi Ukrainy 1920-kh*: Diplomna robota studenta KDKhI. Mashynopysna kopiia [Soviet Ukrainian woodcut of the 1920s: A type copy of the graduate work at the Kyiv Art Institute]. [in Ukrainian].
- Sokoliuk, L. (2002). *Hrafika boichukistiv* [The graphics of the Boychuk school]. Kharkiv; New York: Berezil; Vyd-vo P. M. Kotsa [in Ukrainian].
- Stariuk, N. (2003). Skorbotna i nevtomna [Grieving and tireless]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3, 56–59. [in Ukrainian].
- Starodubov, A. & Fomenko, A. (1977). Master gravyry [The master of a woodcut]. *Dnepr vecherniy, October*, 7 [in Russian].
- Ukrainskiy Sovetskiy Entsiklopedicheskiy Slovar: v 3 t.* (1988). [Ukrainian Soviet Encyclopaedic dictionary: in 3 vols.], vol. 1. Kyiv: Ulav. red. USE [in Russian].
- Zahorulko, R. (2002, February 8). *Mariia Yevhenivna Kotliarevska* [Maria Kotliarevska]. Arkhiv-muzei. Retrieved from <https://csamm.archives.gov.ua/2022/02/08/mariia-ievhenivna-kotliarevska-1902-1984/> [in Ukrainian].

Sydor O.

Illustrations by Maria Kotlyarevska to the Poem by Heinrich Heine *Germany. A Winter's Tale*

Abstract. The main themes of this article are: the artist and the book, the artist and the era, the artist and totalitarianism, the artist and the measure of creative compromise on the example of one, separately taken creative personality. The excellent graphic creativity of Maria Kotlyarevska (one a few survivors of the “Executed Renaissance”) is the pride of Ukrainian fine art of the 20th century. The artist was a representative of the original stylistic direction—the so-called boychukism, which she interpreted in her own manner, using regional features (first of all, of the Kharkiv school). An example of this is her cycle illustrations to the poem *Germany. A Winter's Tale* by the classical German poet Heinrich Heine. Of all variety of genre intonations, the artist focuses on critical, reproachful and satirical. That should not surprise our contemporaries: Kotlyarevska's engravings were created during a difficult period, on the one hand, when Stalinist totalitarianism was on the rise in the URSR, on the other hand, international political situation aggravated, signaling forthcoming Second World War. In this work, as in a crooked mirror, Maria Kotlyarevska reflects the anxiety of her time. It is inevitably marked by certain one-dimensionality, even propaganda ardor. The following Soviet illustrators of Heinrich Heine (Georgiy Echeistov, Lev Brodaty et cetera) gave preference to aesthetic direction but in level of originality do not stand a comparison with Kotlyarevska. Her illustrations are both a document of the terrible era of the 1930s and her (perhaps, subconscious) condemnation. However, the poetic of naturalistic mimesis still wins, despite its pronounced marked neurotic rupture. At the same time, Kotlyarevska in her illustration to the poem *Germany. A Winter's Tale* conceived and implemented her understanding of the book as a single, harmonious organism, which was subsequently lost in the following decades.

Keywords: boychukism, illustration, engraving, discourse, invoice.

Стаття надійшла до редакції 03.09.2024

Оксана Підсуха Oksana Pidsukha

аспірантка, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України;
завідувачка Музею української діаспори

Postgraduate student, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine;
Director of the Museum of Ukrainian Diaspora

e-mail: oksana.pidsukha@gmail.com | orcid.org/0009-0002-2605-4069

Олександр Архипенко та українська спільнота в США: вектори культурницької взаємодії

Oleksandr Arkhynenko and the Ukrainian Community in the United States: Vectors of Cultural Interaction

Анотація. Висвітлено діяльність всесвітньовідомого українського та американського скульптора Олександра Архипенка в українському культурному середовищі США. Основну увагу акцентовано на взаємодії видатного мистця з українською спільнотою в період після Другої світової війни і до його смерті 1964 року. Розглянуто культурно-мистецькі події, які відбулися в США, а також у Канаді, за участі скульптора та діаспори. Визначено основні українські інституції та діячів української діаспори, з якими співпрацював та приятелював Олександр Архипенко у США. Виокремлено твори скульптора на українську тематику. Виявлено маловідомі публікації в українській американській пресі про мистця. Мета роботи — простежити основні напрями культурницької взаємодії Олександра Архипенка й української спільноти у США та визначити місце скульптора в середовищі української американської діаспори. Питання діяльності мистця в українському середовищі поза межами батьківщини актуалізується в контексті нової хвилі масової еміграції з України. Проблематика, що розглядається, набуває ваги і в контексті переосмислення спадщини мистців — вихідців із Російської імперії.

Стаття вводить у науковий обіг архівні та маловідомі матеріали; систематизує та узагальнює досвід співпраці Олександра Архипенка з українською спільнотою в США; виокремлює головні події та деякі публікації за темою; виявляє ідеї, які висував всесвітньовідомий скульптор у колі українців. Констатовано, що Архипенко та українська діаспора в Америці взаємно впливали одне на одного. Мистець брав активну участь у діяльності української спільноти в США, яка стала важливим життєвим та професійним опертям для нього, а також фундаментом для збереження та зміцнення національної ідентичності. Водночас і українська діаспора докладала зусиль, щоби залучити міжнародно визнаного співвітчизника до реалізації культурних стратегій спільноти.

Ключові слова: українська діаспора, українські мистці в США, діяльність Олександра Архипенка, національна ідентифікація, культура.

Постановка проблеми. Взаємодія мистця-емігранта з національною діаспорою — важливий складник процесу самоідентифікації творчої особистості в екзилі та розвитку національної культури поза межами батьківщини. Водночас включення визнаного світом та медійного співвітчизника у діяльність діаспори посилює спроможності реалізувати колективні стратегії спільноти. Питання участі відомої публічної особистості в просуванні національних інтересів за кордоном як дієвого інструменту дипломатії актуалізується під час російсько-української війни.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Тема життєтворчості Архипенка в контексті української культури та діяльності української діаспори в США порушувалася в публікаціях сучасників, колег та приятелів скульптора, зокрема, С. Гординського [6; 7],

К. К'ю [37], А. Малюци [17], А. Осадци [21], Я. Падоха [23], А. Пашука [24], Б. Певного [25; 26], В. Поповича [27]. У ґрунтовній статті Я. Лешка [13], присвяченій творчості Архипенка, були висвітлені й деякі аспекти його взаємодії з українською спільнотою. Особливої уваги заслуговують дослідження Г. Сварник [26] та В. Сусак [38], які аналізують листування Олександра Архипенка з братом Євгеном, порушують проблематику національної самоідентифікації мистця та його стосунків із діаспорою. Діяльності скульптора в колі українців, зокрема, його участі у виставці «Століття прогресу», присвячені публікації М. Климчак [11; 12]. Теоретичні аспекти формування національної свідомості викладені в праці Б. Андерсона [1].

Джерельною базою дослідження стали неопубліковані персональні документи та матеріали,

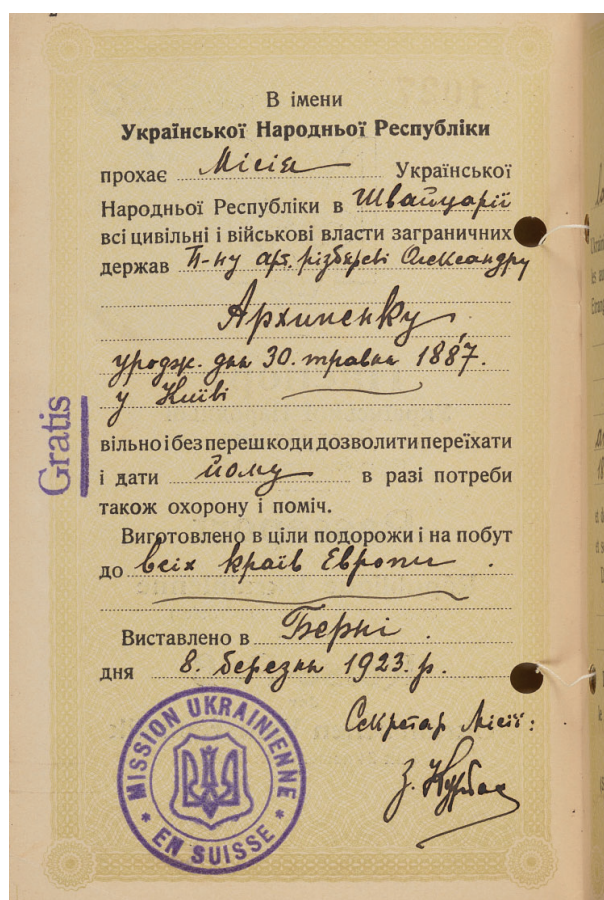
що зберігаються в Архіві американського мистецтва Смітсонівського інституту, США [33], архівні матеріали Української вільної академії наук США (УВАН) [14; 30] та Союзу українок Америки (СУА) [2]. На сайті Фондації Архипенка [32] та у книзі О. Архипенка «П'ятдесят творчих років» [35] наявна цінна інформація про твори на українську тематику та біографічні дані. Дослідницький інтерес викликали опубліковані, але маловідомі спогади учениць скульптора І. Букоємської [3] та І. Прийми-Шмериковської [31], а також мемуари Френсіс Архипенко-Грей [34]. Багатоаспектна джерельна інформація про взаємодію Архипенка з українською спільнотою, що міститься в газеті «Свобода» (США) [4; 5; 9; 10; 18; 19; 20; 22; 28], дозволяє відтворити хронологію подій та проаналізувати публічні виступи мистця з тематики дослідження. Оприлюднені Г. Сварник листи скульптора до брата Євгена [26] відображають його світоглядний пошук у розрізі проблеми національного та загальнолюдського.

Мета статті: простежити основні напрями культурницької взаємодії Олександра Архипенка та української спільноти в США, визначити місце видатного скульптора в українському середовищі США та вплив мистця та української діаспори в Америці.

Виклад основного матеріалу. Олександр Архипенко (1887, Київ — 1964, Нью-Йорк)¹ разом із дружиною Анжелікою прибув із Гамбурга до Нью-Йорка в жовтні 1923 року. З корабля «S.S. Mongolia» на американський берег ступив 36-річний мистець. Він в'їхав із паспортом, виданим Надзвичайною дипломатичною місією Української Народної Республіки у Берні, Швейцарія, за підписом секретаря місії Зенона Курбаса. Документ, дійсний до 8 березня 1924 року, засвідчував громадянство держави, якої на той момент вже не існувало на політичній мапі світу

Скульптор вважав, що Америка, не виснажена Першою світовою війною, відкриває перспективи для мистецтва майбутнього. Він передбачав, що невдовзі «здійметься нова європейська пожежа» [29, с. 10] (тут і далі — переклад авторки статті, якщо не зазначено інше), і прагнув опинитися в безпечному місці, подалі від політичних катаклізмів, щоби повністю присвятити себе творчості. «Більше за європейське божевілля мене цікавлять способи фарбування цинку», — писав він у листі батькові та брату [29, с. 11].

Прибуття скульптора, якого Європа визнавала однією з найвагоміших постатей сучасної культури, отримало широкий розголос в американській пресі. Про еміграцію Архипенка до США як про значущу



Іл. 1. Сторінка паспорта Олександра Архипенка. Архів Олександра Архипенка, 1904–1986. Архів Американського мистецтва, Смітсонівський інститут. США. Біографічні матеріали, 1908–1964 [33]

подію в житті діаспори повідомила й українська американська газета «Свобода». На першій шпальті видання інформувалося про «Приїзд відомого українського артиста до злучених держав»² [28, с. 1]. За тиждень у часопису вийшла розлога публікація про мистця, де наголошувалося на «українській жилці» різьбяря в шуканні «нових вартостей краси» [22, с. 2].

Українська діаспора в США добре усвідомлювала, хто такий Архипенко, який він має авторитет у мистецькому світі, і прагнула інтегрувати скульптора у свою діяльність. Як зауважила мистецтвознавиця Віта Сусак, «для втілення національних проєктів дуже важливо мати всесвітньо відомі імена. Ця потреба “уявлених спільнот” бути гордими, пишатися своїми представниками належить скоріше до сфери колективної психології. Міжнародно визнані постаті відіграють роль “козирів” у національній “колоді карт”» [38, с. 78]. Водночас

¹ Ім'я та прізвище скульптора транслітеровано у статті згідно з правилами українського сучасного правопису. У діаспорних джерелах найчастіше вживалася транслітерація «Олександр Архипенко». Сам мистець підписувався як Alexander Archipenko, і цей варіант використовується в англійських джерелах.

² Тут і далі збережено правопис цитованих текстів.

For the Benefit of Starving Ukrainians in U. S. S. R.

1. First Prize "Past" Original Bronze Mask by Archipenko. Value \$300.00
2. Satin Covered Feather Quilt.
3. Ukrainian Cross-Stitch Table Cloth.
4. Doll in Ukrainian Costume.
5. Wooden Jewelry Box, Ukraine Style.

Hold this Ticket. Date of Drawing, May 30th

№ 597

10c

Л. 2. Квиток благодійної лотереї, організованої СУА у 1934 році на підтримку жертв Голодомору. Архів СУА [2], США.

діаспора визнавала «українськими артистами» далеко не всіх вихідців із України, навіть знаменитих, і не всіх вітала на перших шпальтах діаспорних медіа. Така увага була прикута до тих, хто сам ототожнював себе з українським народом та взаємодіяв із співвітчизниками. Це був крок назустріч один одному.

Олександр Архипенко залишив Україну у 1906 році, 19-річним юнаком, у часи майже тотального зросійщення українських міст та їхнього культурного простору, нетерпимості та колонізаційної зверхності російської культури проти української та асиміляції української культурної еліти в імперський культурно-мовний контекст. Очевидно, що російськомовний киянин, який у 1908 році вирушив із Російської імперії (Москви) до артистичного Парижа, мав доволі розмиті уявлення про власний народ, його історію та окремішність. Процес формування культурної ідентичності скульптора та пошук власного місця в українському культурному середовищі великою мірою відбувався вже за межами батьківщини — в Європі і особливо активно в Америці. Значну роль у цьому процесі відіграло його листування зі старшим братом — Євгеном¹, будівничим української держави, що емігрував з України до Європи значно пізніше за Олександра, вже після поразки національно-визвольних змагань [29; 38].

У 1933 році ім'я Архипенка як українського скульптора прозвучало з Америки на весь світ. Твори мистця експонували в національному павільйоні на міжнародній виставці «Століття прогресу» у Чикаго, що була присвячена найновішим світовим досягненням у галузі науки та технологій. Завдяки надзвичайним організаційним і фінансовим зусиллям діаспори й попри заперечення народного комісара закордонних справ СРСР

Максима Літвінова, серед експозиціонерів постала й бездержавна Україна. Павільйон, побудований в українському стилі, привертав увагу до долі великої європейської країни, окупованої російсько-совєцьким режимом. Українська корпорація світової виставки під керівництвом Мирослава Сіменовича, яка організовувала цей безпрецедентний захід, виділила чотири зали для персональної виставки Олександра Архипенка. Вернісаж скульптора, де розмістили понад 40 робіт майстра, отримав великий розголос у пресі та серед численної публіки. Українська діаспора гідно представила свою давню культуру, а завдяки роботам Архипенка продемонструвала і її модерну складову [11; 12].

Черги відвідувачів, що вишикувались на виставку, багато важили і для художника, чиє творче життя в Новому Світі складалося непросто, й розвинути тут європейський успіх йому не вдавалося. За словами американської мистецтвознавиці та галеристки Катарін К'ю, в Америці Архипенко «залишався чимось на кшталт переміщеного самітника» [37, с. 8] і «переїжджаючи з місця на місце, він невпинно шукав своє коріння, але в Америці його було не знайти» [37, с. 8]. За рік після прибуття до США скульптор навіть поскаржився братові, що його «мандрівка в Америку виявилася порожньою авантюрою» [29, с. 12], і висловлював бажання повернутися до Європи, але так і не здійснив цього наміру.

За історичним збігом виставка «Століття прогресу» відбувалася в трагічний рік для української нації, коли від штучного масового голоду, спланованого й організованого керівництвом ВКП(б) та урядом СРСР, вмирили мільйони співвітчизників Архипенка. Інформація про фізичне знищення українців, попри всі зусилля совєцької влади приховати свої злочини, пробивалася через океан і спонукала вільний український світ до дій. Жест солідарності зі своїм народом продемонстрував і Архипенко. У 1934 році скульптор передав бронзову скульптуру «Минуле»² для лотереї, організованої Союзом українок Америки (СУА) на підтримку жертв сталінського Голодомору в Україні 1932–1933 років. Роботу було оцінено в 300 доларів і розіграно серед учасників благодійної акції. Скульптуру виграв американець українського походження Ніколас Бік³ з міста Пібоді (штат Массачусетс) [2].

У 1930-х роках Архипенко здійснив у США низку проектів на українську тематику та для української спільноти. У 1935 році мистець вирізьбив перше у своїй

¹ Євген Архипенко (1884–1959) — Міністр рільництва УНР, учений-агроном, видавець, український громадсько-політичний діяч в еміграції.

² У каталозі-резоне Архипенка вказано, що ця скульптура має назви «Срібна маска», «Минуле» та «Голова жінки», вона датується 1926 роком та виготовлена в 12 варіантах з різних матеріалів [32].

³ В архіві СУА зберігаються кілька листів від переможця лотереї, які він підписував різними мовами й у різних варіантах транслітерації. Українською — Николай Бйк, англійською Nicholas Bik та Nicholas Bick [2].



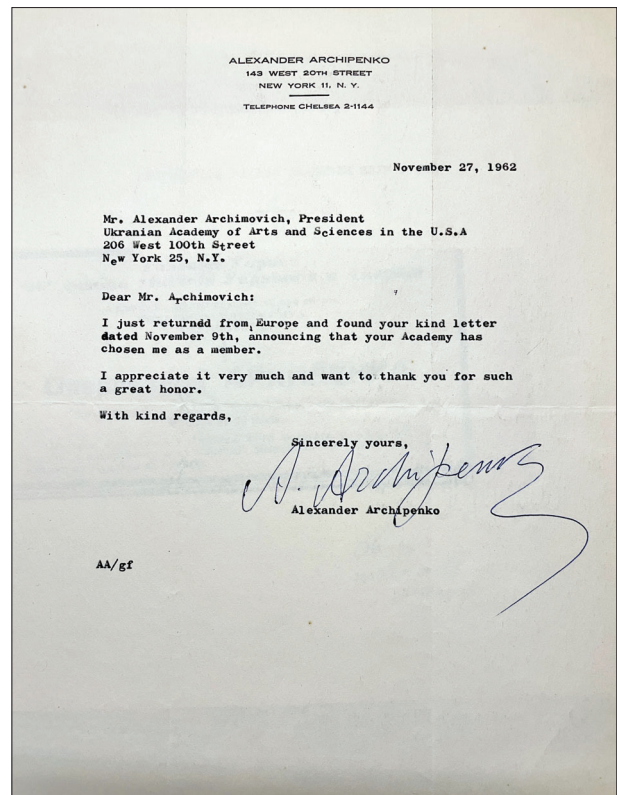
Іл. 3. Олександр Архипенко під час роботи над погруддям Т. Шевченка. Лос-Анджелес, 1935. Архів Лос Анджелес Таймс, США. OpenUCLA Collections (<https://digital.library.ucla.edu/catalog>) [36]

творчості погруддя Кобзаря. Скульптор створив оригінальний портрет, що вирізняється психологізмом образу та динамікою тілобудови: Тарас Шевченко, з нахиленим поглядом та довгою бородою, у лівій руці тримає сувій, а правницею рішуче й різко спрямовує погляд глядача у віддаль, немовби вказуючи напрямку руху¹ [6; 17; 25; 32].

Масштабним міжвоєнним проектом для української Америки, який об'єднав зусилля різних українських організацій у діаспорі та Олександра Архипенка, став Український культурний сад (Ukrainian Cultural Garden) у Клівленді (Огайо), відкритий для публіки 2 червня 1940 року. Для ділянки, виділеної українцям в парку Рокфеллера, мистець відлив бронзову скульптуру князя Володимира Великого, а також погруддя Тараса Шевченка та Івана Франка. Ці роботи створювалися для публічного простору і призначалися для якнайширшої американської аудиторії, тож у портретах Шевченка та Франка скульптор прагнув досягнути насамперед певної типізації і подібності зовнішніх рис. Водночас, індивідуальний стиль Архипенка впізнаваний у деякій важкуватості та могутності брил, гіперболізації окремих елементів тілобудови, що перегукується з ранніми «архаїчними» скульптурами майстра.

Після Другої світової війни до США прибула плеяда діячів української культури, яка почала розбудовувати національні інституції та активувала національне мистецьке життя у всіх його проявах. Це була нова генерація українців, які вирвалися з лежачої радянської системи, — освічена, національно свідомі, досвідчені в організаційних справах і досить молоді. Для багатьох із них Олександр Архипенко був живою легендою, якою пишалися, хоча не завжди сприймали й розуміли його

¹ У каталозі-резоне Архипенка зазначено, що скульптор виготовив кілька варіантів цього погруддя Шевченка різного розміру та з різних матеріалів, дослідження та атрибуція яких ще триває [32].



Іл. 4. Лист Олександра Архипенка до Олександра Архімовича від 27.11.1962. УВАН (Архів Української вільної академії наук США), США. Ф. Персоналія. Архипенко Олександр. Машинопис із підписом автора. 1 арк [14]

авангардне мистецтво. Для зрілого скульптора численна повоєнна українська культурна спільнота стала важливим центром опори — як моральним, так і матеріальним. 1950-ті роки виявилися тяжкими для Архипенка, зокрема фінансово. Дорогого лікування потребувала хвора дружина, до якої скульптор мав глибокі почуття. У 1957 році Анжеліка померла, а в 1959 році пішов у засвіти і його рідний брат Євген. За словами Ярослава Лешка, Архипенко розумів, що і він «пише для себе останній розділ життєвої одиссеї» [13, с. 119]. Відзначимо, що у цьому розділі було чимало українських «сторінок».

У повоєнні роки Архипенко став членом трьох провідних американських українських інституцій, які розвивали національну культуру у США. Скульптора обрали почесним членом Об'єднання Мистців Українців в Америці, дійсним членом Української вільної Академії наук у США та почесним членом Українського Інституту Америки. В одному з перших листів до брата з-за океану [29, с. 11] скульптор писав, що не планує вступати до будь-яких українських організацій, але факти за свідчують, що з часом він змінив свою думку. У листі до УВАН 1962 року мистець підкреслив, що високо



Іл. 5. На фото зліва направо: Олександр Архипенко, Лука Мишуга, Анжеліка Архипенко, Роман Слободян. Вудсток. Архів О. Архипенка, 1904–1986. Архів Американського мистецтва, Смітсонівський інститут, США. Альбом Анжеліки Архипенко, 1925–1953 [33]

цінує і вважає за велику честь бути обраним до цієї інституції [14].

У 1950-ті роки твори Архипенка експонували на кількох групових виставках ОМУА. У 1960 році скульптор виставив 12 робіт на масштабній груповій виставці українських художників в університеті Вейн (Wayne State University) у Детройті [6; 25]. У колі української громади та зусиллями діаспорних інституцій відбулися гучні святкування двох ювілеїв мистця — 50 років творчої діяльності та 70-ліття.

18 грудня 1953 року ОМУА влаштувало «академію» в Літературно-мистецькому клубі Нью-Йорка на відзначення півстолітньої творчої діяльності скульптора, яка розпочалася у 1902 році в стінах Київського художнього училища. Доповіді про життя та творчий шлях Архипенка представили відомі діячі українського мистецтва в екзилі Володимир Січинський, Святослав Гординський та Іван Курах. На честь мистця виступила співачка Ганна Шерей та піаністка Калина Чічка-Андрієнко [18]. «Свобода» розмістила фрагмент промови Архипенка, з якою він звернувся на вечірці до української громади. Скульптор наголосив, що вірить у метафізичні сили, «що їх ми, українці, бачимо в такій реальній формі, як українське сонце, український чорнозем і головню український хліб. Вони, ці сили, насичують нас творчою снагою» [18, с. 1].

Ще урочистіше українці відсвяткували 70-ліття Архипенка в Українському інституті Америки в Нью-Йорку. Захід, який відбувся 25 травня 1957 року, підготував Спеціальний організаційний комітет молодих мистців, очолюваний художницею Ярославою Геруляк та лікарем Володимиром Возняком. «Свобода» повідомила, що в урочистостях взяли участь приблизно

150 осіб [9]. Іванна Прийма-Шмериковська¹ згадувала, що на честь ювіляра її донька, балерина Рома Прийма, виконала композицію «Одаліска» за мотивами його скульптури [31].

На українські імпрези за участю та на честь майстра традиційно запрошували національних артистів. Особливо емоційну реакцію мистця викликав спів Христини Карпевич у супроводі бандури. «Я не знаю більшого щастя, як почути пісні Рідного Краю», — цитувала Архипенка «Свобода». І далі з його слів: «Чи ж не диво і не зворушливо, що тепер, не зважаючи на всі заборони і переслідування, ця пісня і цей інструмент лунають вільно в столиці світу — Нью Йорку?» [9, с. 1]. За Бенедиктом Андерсоном, мова в пісенних формах «створює нагоду для унісонності, для резонуючої фізичної реалізації національної спільноти» [1, с. 181]. Народний спів, що звучить так далеко від батьківщини, загострює відчуття ностальгії за домівкою, торкається глибоких шарів пам'яті. І вочевидь український мистець не був у цьому винятком.

Архипенко не прагнув очолити національний мистецький процес в еміграції. Водночас він уболівав за українську культурну справу і висловлював пропозиції щодо її розвитку. У 1957 році він запропонував створити «Українське товариство контактів із американцями» для підтримки і просування національних мистців на американський ринок і зауважив, що готовий допомагати цьому товариству зв'язками та порадами. «Я сам не шукатиму в ньому жадних почестей: не хочу бути його президентом, бо маю доволі власних клопотів, не хочу бути й секретарем, бо не вмю добре писати, ні по-українськи, ні по-англійськи», — з легким гумором прокоментував свій задум художник [20, с. 3]. На практиці ця ініціатива не була реалізована, хоча роль «містка» між українською та глобальною спільнотами Архипенко так чи інакше виконував.

В архіві скульптора у Смітсонівському інституті у Вашингтоні [33] зберігаються численні листи від і до різноманітних українських організацій світу. Окрім інституцій культурно-мистецького спрямування, скульптор контактував із широким колом діаспорних організацій різних напрямів, зокрема, з Українським Конгресовим комітетом Америки, Українсько-американською професійною асоціацією, Лігою американців українського походження, Українсько-Американським соціальним клубом у Чикаго, Українською книгарнею «Сурма» в Нью-Йорку та ін. До Архипенка писали й українці з інших країн, для прикладу, представники Союзу українців Австралії та Українського інформативно-видавничого інституту в Аргентині. У листах обговорювали ті чи інші проекти, йому пропонували участь у виставках

¹ Прийма-Шмериковська Іванна (Прийма, у виданні «Наше життя» [31] подається як Шмериковська-Приймова), (1898–1982) — українська співачка, піаністка, художниця. Навчалася в студії О. Архипенка.

та заходах, висловлювали подяки та привітання від співвітчизників-емігрантів. Так, із листа від канадського тижневика «Новий шлях» дізнаємося, що за результатами читацького конкурсу, організованого виданням, Архипенко увійшов до десяти найпопулярніших українців «по цьому боці залізної заслони», разом із Володимиром Кубійовичем, Андрієм Мельником та Іваном Багряним [15].

Найчастіше Архипенко звертався до співвітчизників англійською мовою, до брата писав російською, інколи листувався й українською. Лист подяки до Виконавчого директора Комітету українців Канади Володимира Кохана від 14 листопада 1961 року, написаний скульптором від руки українською мовою, починається зі слів: «Високоповажний пане Кохан...» [16].

Тривала співпраця поєднувала Архипенка з Українським Народним Союзом та його друкованим органом — газетою «Свобода» — однією з найвпливовіших та найстаріших медіа вільного українського світу. На замовлення УНС у 1957 році скульптор створив ще одне погруддя Тараса Шевченка, четверте в його творчому доробку. Портрет Кобзаря анфас — з глибокою хвилею зморшок на чолі — скульптор виконав для Союзівки — відпочинкового маєтку УНС у Кергонсконі (штат Нью-Йорк). На церемонії відкриття монумента, яка збрала тисячі українців Нового світу, публіка віддала шану не лише Кобзареві, але й присутньому на урочистостях автору пам'ятника [5; 17].

У маєтку скульптора в Беарсвілі (поблизу Вудстока) часто гостював активний діяч УНС та багаторічний редактор «Свободи» Лука Мишуга, з яким Архипенко приятелював багато років. Саме Мишуга у 1934 році ініціював придбання діаспорою та передачу скульптури «Ма» до Національного музею у Львові та сприяв встановленню контактів скульптора з українською інституцією¹. Іванна Прийма-Шмериківська згадувала, як тяжко скульптор сприйняв звістку про смерть Мишуги [31]. На замовлення Українського Народного Союзу скульптор виконав пам'ятник на його могилу. На цвинтарі Евергрін у Гілсайді постав елегантний монумент-портал, складений із гранітних брил, із повітряною «порожиною» — розширенням у безкінечний простір.

Замовні пам'ятники чи скульптурні портрети диктували свої правила, які унеможливлювали вільний прояв творчої індивідуальності мистця. Але вони приносили дохід, і скульптор ставився до цієї роботи відповідально і ретельно. Серед його клієнтів був і успішний український підприємець, винахідник, засновник Українського



**ЗАМОВЛІЙТЕ ПОГРУДДЯ
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**
новий твір різьбара
Олександра АРХИПЕНКА

Погруддя можна набути в розмірах і ціні:
Домашній розмір з гіпсу 12" ----- \$ 60.00
Вільший розмір з гіпсу 20" ----- \$110.00
Той сам розмір 20" з штучного ка-
меня ----- \$150.00
Той сам розмір 20" з бронзу (ме-
талю) ----- \$525.00

Copyright
Усі погруддя з гіпсу помальовані під бронзу. В ціну
включено кошти опаккування. — Замовляти:

ARCHIPENKO ART SCHOOL
1947 Broadway, Tel.: Trafalger 3-3440 New York, N. Y.
Please send me a portrait of
TARAS SHEVCZENKO
by ARCHIPENKO

<input type="checkbox"/> 12" high in plaster -----	colored to -----	\$ 60.00
<input type="checkbox"/> 20" high in plaster -----	emitate bronze -----	\$110.00
<input type="checkbox"/> 20" high in artificial stone -----		\$150.00
<input type="checkbox"/> 20" high in bronze -----		\$525.00

Enclosed a check (money order) for Portrait and packing.
Address to me transportation collect.

Signet -----
Address -----

Іл. 6. Рекламне оголошення в газеті «Свобода»
за 4 березня 1953 року [10]

Інституту Америки Володимир Джус. Водночас представники ширших кіл діаспори також мали змогу прикрасити свою оселю бюстом Тараса Шевченка роботи Архипенка, які він виконував на продаж із гіпсу, штучного каменю чи бронзи².

У переліку колекціонерів творів скульптора, розміщеному у його книзі «П'ятдесят творчих років» [35], знаходимо ім'я відомого українського державного діяча та науковця Романа Смаль-Стоцького. Велику збірку творів майстра надбала родина архітектора та громадського діяча Августина Сумика. З Сумиками, а також із Володимиром Возняком скульптора поєднували не лише ділові, але й багаторічні приятельські стосунки. Скульпторка Ірина Букоємська, учениця Архипенка, згадувала, що єдиним джерелом доходів мистця в середині 1950-х років були «оплати учнів за школу, як також меценатські жести лікаря Володимира Возняка та деяких українців — представників різних професій, наприклад, братів Сумиків, які йому допомагали, купували його твори та жертвували на видання його книжки про мистецтво» [3, с. 49]. Як згадував Богдан Певний, Архипенко бував у домі Возняка, святкував Різдво в колі його родини [25]. Доволі близькі творчі та приятельські стосунки пов'язували Олександра Архипенка і зі Святославом Гординським, художником і мистецтвознавцем.

¹ Нині Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. У каталозі-резоне подарований музею твір має назву «Ма. Медитація» та датований 1932 роком [32].

² Це третє погруддя Шевченка, створене Архипенком у 1953 році для широкого розповсюдження. Скульптор виставляв на продаж гіпсові варіанти твору за 60 чи 100 доларів США (залежно від розміру), зі штучного каменю — за 150, з бронзи — за 525 доларів США [10].

За спогадами Іванни Прийми-Шмериковської, серед своїх українських американських колег скульптор високо цінував і його художню творчість, а також мистецький доробок Якова Гніздовського та Михайла Мороза [31].

У робочих стосунках між Архипенком та різними українськими осередками час від часу виникали тертя. Переважно непорозуміння виникали у процесі обговорення організаційних чи фінансових питань, що поставали під час здійснення спільних проєктів. Так, написана скульптором книга «П'ятдесят творчих років» (1960) побачила світ коштом близького приятеля мистця, особистого лікаря та активного українського громадського діяча Володимира Возняка, але цьому передували тривалі зусилля видати її спільно з Українським Народним Союзом¹. У листах до Президента УНС Дмитра Галичина скульптор не приховував свого незадоволення процесом підготовки книги. Контракт на видання між скульптором та УНС, підписаний у 1956 році, за деякий час було розірвано. Архипенко був пригнічений перебігом подій навколо книги і в листі до брата висловлював намір відокремитися від української спільноти [38, с. 78]. За спогадами Святослава Гординського, через розбіжності в юридично-організаційних питаннях Комітет пам'ятника Шевченкові (КПШ) та Архипенко не дійшли згоди і щодо створення скульптором проєкту монумента Кобзарю у Вашингтоні [7]. Історія нестворення Архипенком пам'ятника Шевченкові у столиці США² багато років викликала емоційні суперечки в діаспорному середовищі та спричинила дискусію в пресі між учасниками процесу [7; 21; 23; 24; 25].

Водночас епізоди невдалої співпраці мистця з діаспорними осередками чергувалися з успішними проєктами, численними зустрічами та лекціями в колі громади, і намір про відокремлення від спільноти залишився лише на папері. Відзначимо, що міркування чи задуми, висловлені скульптором у приватних листах, часто не збігалися з його діями. Попри те, що ділові стосунки між скульптором та українськими інституціями не завжди склалися гармонійно, за висловом Френсіс Архипенко-Грей, удови художника, вони були «непереборними» [34, с. 155].

У своїх спогадах «My life with Alexander Archipenko» Френсіс Архипенко-Грей характеризувала стосунки скульптора з українською спільнотою переважно у критичному тоні — з роздратуванням, іронією або навіть сарказмом «у голосі». Водночас вона визнавала, що належність до української громади була

важливою для художника, а деякі події за участю скульптора та його співвітчизників Френсіс описувала як неформальні, майже родинні. Архипенко-Грей згадувала «два повні автомобілі» [34, с. 121] українських друзів скульптора з дітьми, які привезли з собою «польську ковбасу», мариновані гриби та горілку. Після гостин, за словами Френсіс, «Маруська³ прибрала стіл і склала все, що не з'їли, в холодильник, залишивши недоторканим чизкейк, який вона приготувала особисто для Олександра, загорнувши його в український рушничок, щоби мистець знайшов» [34, с. 123]. Про любов до національної кухні — борщу, голубців та куті — та частування скульптора українськими стравами згадувала також Іванна Прийма-Шмериковська. Вона розповідала: «Раз принесла я йому була ковбасу, яку перед Великодніми святами зробив мій брат. Під час лекції підходить до мене Архипенко і потихо питається: — Де ви дістали такої ковбаси? Ох, яка добра!» [31, с. 6].

В останні роки життя до Архипенка повернулася професійна і життєва удача. Скульптор одружився зі своєю ученицею Френсіс Грей, значно молодшою за нього. Він активно працював, мав насичений графік виставок у США та Європі, покращив фінансові справи. У 1962 році Архипенка обрали членом американського Національного інституту літератури і мистецтва (Department of Art, National Institute of Art and Letters), визнавши його видатні заслуги перед американською культурою.

У тому ж 1962 році відбулася і персональна виставка мистця у Вінніпезькій Художній галереї (Канада), яка ще раз засвідчила його належність до українства, а також виняткову повагу української діаспори до скульптора. Організаторами цієї виставки стали молоді канадійки українського походження (Товариство випускниць університету «Альфа Омега» / Alpha Omega Women's Alumnae) за безпосередньої участі Комітету українців Канади. Радіо «Свобода» повідомило, що «Вінніпег вітав відомого скульптора з почестями, що прислужують хіба державним достойникам. Зустрічати митця вийшли представники влади провінції і міста. Мер Вінніпегу, Степан Дзюба (канадець українського роду) відав до послуг митця і його дружини свою урядову автомашину і поліцейний ескорт на мотоциклах, що урочисто супроводив Олександра Архипенка, стримуючи рух інших автомобілів» [30, с. 1]. На відкритті виставки був присутній губернатор Манітоби Ерік Біллес (Erick French Willis), а Комітет українців Канади

¹ Упродовж 1950-х років Архипенко вів перемовини щодо видання своєї книги з кількома українськими інституціями — УВАН, Українським Народним Союзом та Українським Інститутом Америки [33].

² Пам'ятник Тарасові Шевченку постав у Вашингтоні в 1964 році після смерті Архипенка. Проєкт монумента виконав архітектор Лео Мол (Леонід Молодожанин).

³ Ідеться про Марію Сумик (1921–1991), дружину українського та американського архітектора, громадського діяча та колекціонера Августина Сумика (1914–2001).

влаштував урочисте прийняття подружній парі. Під час перебування у Вінніпегу Архипенко прочитав доповідь «Творчість» перед повним залом слухачів [30].

Архипенко не раз наголошував, що народився українцем, але полемізував на тему національного чи навіть заперечував прояви національного у власній творчості. Як художник авангардного спрямування він тяжів до універсальності змісту та унікав зображальності, прагнув пізнати й виявити загальнолюдську сутність явищ чи створити власну реальність, шукав оригінальної форми. Утім, думки, висловлені скульптором у зрілі роки, засвідчують певну еволюцію його поглядів щодо ролі національного в мистецтві і, зокрема, у власній творчості. Він підкреслював, що вважає необхідним «схопити і зібрати найкраще з духовности інших народів», але водночас «зберігати нашу власну, українську духовість, бо тільки вона може бути для нас головним джерелом творчости» [18, с. 1]. У своїй праці «П'ятдесят творчих років» скульптор вказував на національне як один із чинників формування стилю [35, с. 38]. У зверненні «До моїх земляків» [19] визначав культуру як «національну силу», а у здобутках національних геніїв вбачав присутність душі українців. Скульптор апелював до поняття «духу» і «метафізичної української сили», яку вважав невичерпною інспірацією на шляху еміграції. За його словами, «ці сили, що їх я використовую в своїй творчості, я черпаю з тої української духовности, що має своє джерело в українській землі, в українській історії і традиції» [18, с. 1].

Олександр Архипенко прожив у США 40 років. У 1927 році він отримав патент на оригінальний винахід «Архипентуру» — «Прилад для виставляння змінних картин і метод для декорування змінної виставки». У 1929 році став громадянином країни. Мистець мешкав у Нью-Йорку та в Беарсвіллі¹, деякий час — у Лос-Анджелесі та Чикаго. На американському континенті Архипенко пережив і злети, і важкі часи, проте за будь-яких обставин невтомно працював. У каталозі-резоне Фундації Архипенка [32] наразі вміщено понад 200 скульптур (без урахування варіантів), які художник створив за період життя у США. І в зрілому віці він активно експериментував із матеріалами та формою. На відміну від більшості колег-емігрантів Архипенко був глибоко інтегрований в місцеве мистецьке середовище та арт-ринок, співпрацював із провідними американськими галереями, музеями, інституціями, діячами американської культури. Скульптор викладав у різних університетах на континенті, відкрив кілька власних шкіл. Водночас він завжди рухався кількома траєкторіями — американською, європейською та українською.

«Україна в собі» чи «Україна з собою» — ця символічна субстанція — об'єднувала мистця з мільйонами

співвітчизників, розкиданими по світу. Вони легко «впізнавали» один одного при зустрічі на перехрестях життєвих доріг, відчуваючи співпричетність. Велелюдна українська спільнота прийшла 28 лютого 1964 року і до Похоронного дому Кемпбел у Нью-Йорку, щоби попрощатися з Олександром Архипенком. Не кожен знав скульптора особисто, але всі відчували «метафізичний» зв'язок із мистцем і прагнули віддати йому шану. «Свобода» повідомила, що на жалобній церемонії були присутні понад 200 осіб, переважно це були представники української громади [4, с. 1]. Відправу відслужив настоятель Нью-Йоркського Катедрального православного собору св. Володимира Великого Лев Весоловський, а відспівував покійного колектив «Думка» під орудою диригента Івана Задорожного [4]. Френсіс Архипенко-Грей також згадувала, що «почасти похорон було спроектовано українською спільнотою, яка організувала український хор» [34, с. 189]. Співвітчизники проводжали Архипенка багатоголосим українським співом.

Висновки. Дослідження виокремлює досвід культурницької взаємодії видатного скульптора Олександра Архипенка з українською спільнотою в США, виявляє взаємовплив спільноти та мистця.

Олександр Архипенко усвідомлював себе українцем і мав активні взаємини зі співвітчизниками та національними інституціями в США — ділові, творчі, особисті. Він був членом провідних культурних українських інституцій у США, долучався до культурних практик та громадських заходів, виступав у медіа, виконував творчі замовлення для діаспори, підтримував благодійні акції, листувався з широким колом організацій тощо. Участь в українському культурному процесі була значущою як для Архипенка, так і для національної спільноти, які взаємно впливали одне на одного.

Етнокультурна ідентичність мистця, ототожнення себе з українською громадою, емоційний зв'язок зі співвітчизниками поступово поглиблювалися. Цьому сприяли ініціативи й зусилля української діаспори в США та інших країнах світу, зокрема в Канаді, спрямовані на зміцнення співпраці із мистцем, укорінення його в українському культурному середовищі. Залучаючи всесвітньо відомого художника до своєї діяльності, українська діаспора примножувала свій соціокультурний капітал — ставала більш видимою, привертала увагу світових медіа та громадськості до долі бездержавної нації, підіймала професійну планку.

У США мистець взаємодіяв із кількома поколіннями українців — представниками першої, другої і третьої хвиль еміграції. Він близько приятелював і співпрацював зі співвітчизниками, які емігрували з різних держав і мали відмінні життєві досвіди. Художник не прагнув лідерства, але ділився своїм баченням розвитку

¹ У 1929 році мистець придбав ділянку землі у штаті Нью-Йорк, у Беарсвіллі, поблизу Вудстоку, де збудував школу, майстерню та будинок [32].

українського мистецтва. Для Архипенка українці стали й фінансовим опертям. Згідно з національною традицією взаємодопомоги — «свій до свого по своє» — співвітчизники матеріально підтримували скульптора, коли той цього особливо потребував, колекціонували та замовляли його роботи. Попри тертя в ділових взаєминах, взаємодія мистця з діаспорою не лише не припинялася, але з часом ставала різноманітнішою.

Як творець скульптор реалізувався у світовому культурному контексті, вплинувши на розвиток мистецтва ХХ століття. Процес стильових шукань мистця

відбувався, передовсім, у площині індивідуального і вселюдського. Водночас його погляди щодо ролі національного в мистецтві еволюціонували. У зрілий період, у колі української громади і, ймовірно, під її впливом мистець підкреслював важливість джерел та «української сили», які надавали імпульс його творчості. Україна залишалася для нього «метафізичним» домом, «змурованим» із пам'яті про батьківщину, культурного коріння та взаємодії з національною спільнотою.

Порушена в статті проблематика потребує подальшого дослідження.

Література

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Київ: Критика. 2001. 271 с.
2. Архів СУА (Союзу українців Америки), США. Колекція «СУА. Поширення інформації про Голодомор у США, 1933–2000 рр.».
3. Букоємська І. Навчаючись у Архипенка ... // Сучасність. 1987. № 5. С. 48–53.
4. Велика українська громада в Нью-Йорку супроводила в останню дорогу Сл. П. Олександра Архипенка // Свобода. 1964. 3 березня. С. 1
5. Відкриття пам'ятника Тараса Шевченка — найбільш величавий здвиг в історії американських українців // Свобода. 1957. 18 червня. С. 1, 3.
6. Гординський С. Олександр Архипенко та його місце в українському мистецтві // Сучасність. 1987. № 5. С. 28–47.
7. Гординський С. Чому Архипенко не створив пам'ятника Шевченкові у Вашингтоні? // Сучасність. 1988. № 3. С. 49–53.
8. Дейчаківська Н. Архипенко — творець нової епохи в скульптурі // Нове життя. 1987. № 5. С. 15–19.
9. Для Ол. Архипенка «немає більшого щастя, як почути пісню рідного краю» // Свобода. 1957. 28 травня. С. 1.
10. Замовляйте погруддя Тараса Шевченка. Рекламне оголошення // Свобода. 1953. 4 березня. С. 3
11. Климчак М. Маловідомі сторінки з життя Олександра Архипенка. URL: <https://bit.ly/4dOwDtP> (дата звернення: 09.07.2024).
12. Климчак М. Україна на виставці «Століття прогресу». Чикаго, 1933 р. URL: <https://bit.ly/3X873KJ> (дата звернення: 09.07.2024).
13. Лешко Я. Олександр Архипенко. Візія і тяглість // Каталог виставки «Олександр Архипенко. Візія і тяглість». Нью-Йорк: Український музей, Родовід. 2006. С. 23–146.
14. Лист Олександра Архипенка до Олександра Архимовича від 27.11.1962 // УВАН (Архів Української вільної академії наук США), США. Ф. Персоналія. Архипенко Олександр. Машинопис із підписом автора. 1 арк.
15. Лист до Олександра Архипенка з редакції тижневика «Новий шлях» від 12.10.1961 // Архів Американського мистецтва, Смітсонівський інститут, США. Архів Олександра Архипенка, 1904–1986, розділ 1930–1964, Листування. Коробка 5, тека 24. Машинопис із підписом редактора. 1 арк.
16. Лист Олександра Архипенка до Володимира Кохана від 14.11.1961 // Архів Американського мистецтва, Смітсонівський інститут, США. Архів Олександра Архипенка, 1904–1986, розділ 1930–1964, Листування. Коробка 4, тека 33. Рукопис із підписом автора. 1 арк.
17. Малоюца А. Портрети Шевченка в творчості Архипенка // Наш Шевченко. Збірник-Альманах у сторіччя смерті Поета. Джерзі Сіті-Нью-Йорк: Свобода. 1961. С. 126–130.
18. О. Архипенко підкреслює творчу силу української духовності // Свобода. 1953. 23 грудня. С. 1.
19. Олександр Архипенко. До моїх земляків // Свобода. 1953. 4 березня. С. 3.
20. Ол. Архипенко пропонує створити Українське Т-во контактів з американцями // Свобода. 1957. 18 червня. С. 3.
21. Осадца А. Чому Архипенко не створив пам'ятника Шевченкові в Вашингтоні? // Сучасність. 1988. № 10. С. 63–65.
22. О. Р. Олександр Архипенко // Свобода. 1923. 26 жовтня. С. 2.
23. Падох Я. Чому Архипенко не створив пам'ятника Шевченкові в Вашингтоні? // Сучасність. 1988. № 3. С. 64–73.
24. Пашук А. Чому Архипенко не створив пам'ятника Шевченкові в Вашингтоні? // Сучасність. 1988. № 9. С. 50–54.
25. Певний Б. Архипенкове коріння // Сучасність. 1992. № 9. С. 127–140.
26. Певний Б. Селективним оком // Сучасність. 1986. № 11. С. 46–61.
27. Попович В. Олександр Архипенко // Сучасність. 1991. № 11. С. 59–73.
28. Приїзд відомого українського артиста до злучених держав // Свобода. 1923. 19 жовтня. С. 1.
29. Сварник Г. Листи Олександра Архипенка до брата Євгена Архипенка в Національній бібліотеці у Варшаві. URL: <https://bit.ly/46U7YUQ> (дата звернення: 01.07.2024).
30. Свій І. Виставка творів Олександра Архипенка в Вінніпезі. Стенограма програми на радіо «Свобода» від 08.04.1962 р. // УВАН (Архів Української вільної академії наук США), США. Ф. Персоналія. Олександр Архипенко. Машинопис. Арк. 1–3.
31. Шмериковська-Приймова І. Зустрічі з майстром // Наше життя. 1965. № 3. С. 4–5.
32. Alexander Archipenko. URL: <https://archipenko.org/foundation> (дата звернення: 01.07.2024).
33. Alexander Archipenko papers, 1904–1986. Archives of American Art, Smithsonian Institution, USA.
34. Archipenko Gray F. My Life with Alexander Archipenko. 2014. Munich: Hirmer. 206 p.
35. Archipenko A. Fifty creative years. 1908–1958. New York: Alexander Archipenko, Tekhne, 1960. 356 p.
36. The UCLA Library. Los Angeles Times Photographic collection. URL: <https://digital.library.ucla.edu/catalog> (дата звернення: 01.07.2024).
37. Kuh K. Foreword. Alexander Archipenko. A memorial exhibition 1967–1969. The Uglu Art Galleries, 1967. P. 7–8.

38. Susak V. *The Archipenko Brothers: Discussions about National art // State Construction and Art in East Central Europe, 1918–2018*, ed. by Agnieszka Chmielewska, Irena Kossowska, Marcin Lachowski. New York: Routledge. 2023. P. 74–83.

References

- Alexander Archipenko Foundation* (n. d.). Retrieved from <https://archipenko.org/foundation.html>
- Alexander Archipenko papers, 1904–1986. Archives of American Art, Smithsonian Institution, USA.
- Anderson, B. (2001). *Uiaivleni spilnoty* [Imagined communities]. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
- Archipenko Gray, F. (2014). *My Life with Alexander Archipenko*. Munich: Hirmer.
- Archipenko, A. (1960). *Fifty creative years. 1908–1958*. New York: Alexander Archipenko; Tekhne.
- Arkhiv SUA (Soiuz ukrainok Ameryky), SShA. Kolektsiia: “SUA. Poshyrennia informatsii pro Holodomor u SShA, 1933–2000 rr” (Archive of UNWLA, USA. Collection: “Dissemination of Information about the Holodomor in the United States, 1933–2000”).
- Arkhyenko, O. (1953, March 4). Do moikh zemliakiv. [Oleksandr Arkhyenko. To my countrymen]. *Svoboda*, 3 [in Ukrainian].
- Bukoiemska, I. (1987). Navchaiuchys u Arkhyenka [Learning from Arkhyenko]. *Suchasnist*, 5, 48–53 [in Ukrainian].
- Deichakivska, N. (1987). Arkhyenko—tvorets novoi epokhy v skulpturi [Arkhyenko, a creator of a new era in sculpture]. *Nashe zhyttia*, 5, 15–19 [in Ukrainian].
- Dlia Ol. Arkhyenka “nemaie bilshoho shchastia, yak pochuty pisniu ridnoho kraiu” (1957, May 28). [For Ol. Arkhyenko, “there is no greater happiness than to hear the song of native land”]. *Svoboda*, 1 [in Ukrainian].
- Hordynsky, S. (1987). Oleksander Arkhyenko ta yoho mistse v ukrainskomu mystetstvi [Oleksandr Arkhyenko and his place in Ukrainian art]. *Suchasnist*, 5, 28–47 [in Ukrainian].
- Hordynsky, S. (1988). Chomu Arkhyenko ne stvoriv pamiatnyka Shevchenkovi u Vashinhтони? [Why did not Arkhyenko create a monument to Shevchenko in Washington?]. *Suchasnist*, 3, 49–53 [in Ukrainian].
- Klimchak, M. (2018, April 11). Malovidomi storinky z zhyttia Oleksandra Arkhyenka [Little-known pages from the life of Oleksandr Arkhyenko]. *The Ukrainian National Museum of Chicago*. Retrieved from: <https://bit.ly/4dOwDtP> [in Ukrainian].
- Klimchak, M. (2020, July 23). Ukraina na vystavtsi “Stolittia prohresu”. Chykhaho, 1933 r. [Ukraine at the Century of Progress exhibition. Chicago, 1933]. *My Ukrainian America*. Retrieved from: <https://bit.ly/3X873KJ> [in Ukrainian].
- Kuh, K. (1967). Foreword. In *Alexander Archipenko. A memorial exhibition 1967–1969* (pp. 7–8). [Los Angeles, California]: The Uglia Art Galleries.
- Leshko, J. (2006). Oleksander Arkhyenko. Vizii i tiahlist. In *Kataloh vystavky “Oleksander Arkhyenko. Vizii i tiahlist”* [Alexander Archipenko, Vision and continuity, Catalog of the exhibition “Vision and continuity”] (pp. 23–146). New York: The Ukrainian museum; Rodovid [in Ukrainian and English].
- Lyst do Oleksandra Arkhyenka z redaktsii tyzhnevnyka “Novy shliakh” vid 12.10.1961. [Letter to Oleksandr Arkhyenko from The New Pathway Ukrainian Weekly of 12.10.1961]. Archives of American Art, Smithsonian Institution, USA. Alexander Archipenko papers, 1904–1986, bulk 1930–1964, Cofrespondence. Box 5, Folder 24. Mashynopys iz pidpysom redaktora (Typescript with the editor’s signature), (p. 1) [in Ukrainian].
- Lyst Oleksandra Arkhyenka do Oleksandra Arkhyemovycha vid 27.11.1962. [Letter from Oleksandr Arkhyenko to Oleksandr Arkhyemovych of 27.11.1962]. Arkhiv Ukrainkoi vilnoi akademii nauk SShA, UVAN. (Archive of the Ukrainian academy of arts and sciences in the U.S., USA). F.: Personalii, Arkhyenko Oleksandr. Mashynopys iz pidpysom avtora (Typescript with the author’s signature), (p. 1) [in Ukrainian].
- Lyst Oleksandra Arkhyenka do Volodymyra Kokhana vid 14.11.1961. [Letter from Oleksandr Arkhyenko to Volodymyr Kokhan of 14.11.1961]. Archives of American Art, Smithsonian Institution, USA. Alexander Archipenko papers, 1904–1986, bulk 1930–1964, Cofrespondence. Box 4, Folder 33. Rukopys iz pidpysom avtora (Manuscript with the author’s signature), (p. 1) [in Ukrainian].
- Malutsa, A. (1961). Portrety Shevchenka v tvorchosti Arkhyenka [Portraits of Shevchenko in the work of Arkhyenko]. In *Nash Shevchenko: Zbirnyk-Almanakh u storichchia smerty*

- Poeta* (pp. 126–130). Jersey City; New York: Svoboda Press [in Ukrainian].
- O. Arkhpenko pidkreliuie tvorchu syly ukrainskoi dukhovosty (1953, December 23). [O. Arkhpenko emphasizes the creative power of the Ukrainian spirit]. *Svoboda*, 1 [in Ukrainian].
- O. R. (1923, October 26). Oleksandr Arkhpenko [Oleksandr Archypenko]. *Svoboda*, 2 [in Ukrainian].
- Ol. Arkhpenko proponuie stvoryty Ukrainske T-vo kontaktiv z amerykantsiamy (1957, June 18). [Ol. Arkhpenko proposes to create a Ukrainian Society for Contacts with Americans]. *Svoboda*, 3 [in Ukrainian].
- Osadtsa, A. (1988). Chomu Arkhpenko ne stvoryv pamiatnyka Shevchenkovi u Vashinhтони? [Why did not Archipenko create a monument to Shevchenko in Washington?] *Suchasnist*, 10, 63–65 [in Ukrainian].
- Padokh, I. (1988). Chomu Arkhpenko ne stvoryv pamiatnyka Shevchenkovi u Vashinhтони? [Why did not Archipenko create a monument to Shevchenko in Washington?] *Suchasnist*, 3, 64–73 [in Ukrainian].
- Pashchuk, A. (1988). Chomu Arkhpenko ne stvoryv pamiatnyka Shevchenkovi u Vashinhтони? [Why did not Archipenko create a monument to Shevchenko in Washington?] *Suchasnist*, 9, 50–54 [in Ukrainian].
- Pevnyi, B. (1986). Selektivnym okom [With a selective eye]. *Suchasnist*, 11, 46–61 [in Ukrainian].
- Pevnyi, B. (1992). Arkhpenkove korinnia [Archypenko's roots]. *Suchasnist*, 9, 127–140 [in Ukrainian].
- Popovych, V. (1991). Oleksander Arkhpenko [Oleksandr Archypenko]. *Suchasnist*, 11, 59–73 [in Ukrainian].
- Pryyzid vidomoho ukrainskoho artysta do zluchenykh derzhav (1923, October 29). [The arrival of a famous Ukrainian artist to the United States]. *Svoboda*, 1 [in Ukrainian].
- Shmerykovska-Pryimova, I. (1965). Zustrichi z maistrom. [Meetings with the master]. *Nashe zhyttia*, 3, 4–5 [in Ukrainian].
- Susak, V. (2023). The Archipenko Brothers: Discussions about National art. In Chmielewska, A., Kossowska, I. & Lachowski, M. (Eds.). *State Construction and Art in East Central Europe, 1918–2018* (pp. 74–83). New York: Routledge.
- Svarnyk, H. (n. d.). Lysty Oleksandra Arkhpenka do brata Yevhena Arkhpenka v Natsionalnii bibliotetsi u Varshavi. [Letters of Oleksandr Archypenko to his brother Yevhen Archypenko in the National Library in Warsaw]. Retrieved from: <https://bit.ly/46U7YQ> [in Ukrainian].
- Svii, I. Vystavka tvoriv Oleksandra Arkhpenka v Vinnipezi. Stenohrama prohramy na radio "Svoboda" vid 08.04.1962 r. [Exhibition of Oleksandr Archipenko in Winnipeg. Transcript of the program on Liberty Radio from 08.04.1962]. Arkhiv Ukrainskoi vilnoi akademii nauk SSHa, UVAN, SSHa (Archive of the Ukrainian academy of arts and sciences in the U.S., USA). F. Personalii. Arkhpenko Oleksandr. Mashynopys (typescript), (pp. 1–3) [in Ukrainian].
- The UCLA Library. Los Angeles Times Photographic collection* (n. d.). Retrieved from <https://digital.library.ucla.edu/catalog>
- Velyka ukrainska hromada v Niu Yorku suprovodyla v ostanniu dorohu Sl. P. Oleksandra Arkhpenka (1964, March 3). [A large Ukrainian community in New York accompanied the last journey of Oleksandr Arkhpenko to his final resting place]. *Svoboda*, 1 [in Ukrainian].
- Vidkryttia pamiatnyka Tarasa Shevchenka—naibilsh velychavyi zdvyh v istorii amerykanskykh ukrainsiv (1957, June 18). [The opening of Taras Shevchenko monument is the most significant progress in the history of Ukrainian Americans]. *Svoboda*, 1, 3 [in Ukrainian].
- Zamovliaite pohruddia Tarasa Shevchenka. Reklamne oholoshennia (1953, March 3). [Order a bust of Taras Shevchenko. Advertisement]. *Svoboda*, 3 [in Ukrainian].

Pidsukha O.

Oleksandr Arkhpenko and the Ukrainian Community in the United States: Vectors of Cultural Interaction

Abstract. The paper analyses cultural activities of world-famous Ukrainian and American sculptor Oleksandr Arkhpenko in Ukrainian community in the United States. It focuses on the interaction of the artist with the Ukrainian community after World War II and before his death in 1964. The cultural and artistic events in the United States and Canada with the participation of the sculptor and Ukrainian diaspora are considered. The main Ukrainian institutions and figures of national diaspora with whom

Oleksandr Arkhynenko collaborated in the United States are identified. The sculptor's works on Ukrainian themes are highlighted. Little-known publications in Ukrainian media in the USA about the artist are identified.

The aim of the work is to trace the main directions of interaction between Oleksandr Arkhynenko and the Ukrainian diaspora in the United States and to determine the place of the sculptor in artistic community. The issue of the artist's activity in the Ukrainian environment outside of his homeland is actualized in a context of a new wave of mass emigration from Ukraine. The analyzed issue is also gaining importance to reinterpretate the heritage of artists who emigrated from the Russian Empire.

The paper introduces archival and little-known materials into scientific circulation; systematizes and summarizes the experience of Oleksandr Arkhynenko's cooperation with the Ukrainian community in the United States; highlights the main artistic events and some publications on the topic; reveals the ideas put forward by the world-famous sculptor in the circle of Ukrainians. It is stated that Arkhynenko and the Ukrainian diaspora in the USA mutually influenced each other. The artist participated extensively in the activities of the Ukrainian community in the United States, which became an important life and professional support for him, as well as a basis for preserving and strengthening national identity. At the same time, the Ukrainian diaspora made efforts to involve an internationally recognized compatriot in the implementation of the community's cultural strategies.

Keywords: Ukrainian diaspora, Ukrainian artists in the USA, Oleksandr Arkhynenko's activities, national identification, culture.

Стаття надійшла до редакції 19.08.2024

Георгій Сирбу Heorhii Syrbu

аспірант кафедри теорії та історії культури, Національна
музична академія України імені П. І. Чайковського

Postgraduate student, Department of Theory and History
of Culture, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

e-mail: geosyrbu@gmail.com | orcid.org/0009-0002-4399-0852

Тандемна творчість Федеріко Фелліні та Тоніно Гуерри на прикладі фільму «Амаркорд» Tandem Creativity of Federico Fellini and Tonino Guerra: *Amarcord*

Анотація. Висвітлено творче переосмислення естетичної програми післявоєнного італійського кінематографа, що сприяло формуванню самотнього режисерського стилю Ф. Фелліні. Окреслено особливості художньої комунікації режисера Ф. Фелліні та сценариста Т. Гуерри у контексті плідної мистецької співпраці. Досліджено визначальний вплив художньої «метогу»-концепції на формування естетичних уявлень Ф. Фелліні, які були реалізовані у спільній творчості тандему Фелліні–Гуерра на прикладі фільму «Амаркорд». Художня «метогу»-концептосфера (яка складається із наріжних для творчості Ф. Фелліні концептів — «дитинство», «пам'ять», «час», «спогад», «ностальгія») формує кадрово-мозаїчну драматургію кінооповідання фільму «Амаркорд» зокрема та епізодично-калейдоскопічну структуру всієї кінематографічної граматики режисера загалом. Ці смислові домінантно-образи окреслили характерну стильову «впізнаність» кіномови італійського митця. Можна констатувати, що згадані вище художні образи становлять певну психолого-темпоральну «метогу»-концепцію єдиного кінематографічного метатексту визнаного режисера, яка поширюється на всю кінематографічну творчість Ф. Фелліні. Творча логіка внутрішнього розгортання «метогу»-метасюжету спонукала Ф. Фелліні залучити до кінотвору «Амаркорд» техніку кадрового колажу, завдяки якій розв'язуються наріжні для стильового тезаурусу визнаного режисера художні завдання. У численних інтерв'ю та автобіографічних нотатках Ф. Фелліні свідомо артикулював визначальну для другої половини ХХ століття мистецьку проблематику феномену дитинства та механізми художнього втілення цього символічного явища у новаторських творчих практиках. Це проблемне поле постійно «водило» режисера художнім маршрутом «вічного повернення» до «метогу»-концепції, яка спонукала митця звертатися протягом усієї творчої діяльності до поезики пам'яті та ностальгії. У цьому тематико-естетичному контексті та психолого-художньому векторі і було створено кіношедевр «Амаркорд», який став відверто-справжнім та пекуче-проникливим поетичним одкровенням темпоральної дискретності хисткого самовідчуття плинності часу.

Ключові слова: художня культура другої половини ХХ століття, кінематографічне мистецтво Федеріко Фелліні, сценарна майстерність Тоніно Гуерри, спільний творчий проєкт, тандемна творчість, італійський неореалізм як культурний феномен, синтез мистецтв, «метогу»-концепція.

Постановка проблеми. Зазначимо, що таке унікальне мистецьке явище, як творчий тандем заслуговує на окрему дослідницьку увагу. У цьому контексті не можна не згадати дослідницьких інтенцій Олени Оніщенко, які стали чи не першими в українській культурології, присвячені ретельному аналізу тандемної творчості. Природа політворчої співпраці потребує тонкого та ретельно вивіреного методологічного інструментарію. Саме тому апробований аналітичний підхід О. Оніщенко стане важливим відправним пунктом нашого дослідження. Потрібно проартикулювати, що реляційна специфіка творчого тандему «кінорежисер — кіносценарист» виразніше проявляється для дослідницької оптики через синтетичну природу кінематографічного мистецтва, що зумовило нашу дослідницьку зацікавленість цією проблематикою. Саме тому аналітичним рефлексіям тандемної творчості Ф. Фелліні та Т. Гуерра

на прикладі фільму «Амаркорд» присвячено цю дослідницьку розвідку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У дослідженні було задіяно корпус робіт сучасних вітчизняних та зарубіжних дослідників із різних аспектів кінематографічного феномену. У ґрунтовній монографічній роботі «Час і простір у кінематографі» І. Зубавиної [2] проаналізовано темпоральні та просторові структури сучасного кінематографічного мистецтва. Питання синтетичної взаємодії у художній культурі загалом та кінематографічному мистецтві зокрема розглянуті у статті Поліни Харченко «Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв» [7], яка стала методологічною підмогою нашого дослідження. У цій роботі намічено та розроблено необхідні дослідницькі механізми, що сприяли більш точному та ретельному розгляду синтетичної природи візуального, аудіального та драматургічного елементів. Також слід зазначити перспективні інтенції для аналітичної розробки, що ґрунтуються на західноєвропейській та вітчизняній традиціях у сучасних гуманітарних науках.

Неможливо також було виключити із нашого дослідницького поля зарубіжні джерела, присвячені режисерській творчості Ф. Фелліні [9; 10] та сценарній майстерності Т. Гуерри [8]. Феномен тандемної творчості ретельно проаналізовано в роботі сучасного вітчизняної дослідниці О. Оніщенко [5], яка стала важливою методологічною оптикою для нашої дослідницької розвідки. Широка інтелектуальна панорама художньої культури другої половини XX століття потребує сфокусованого та ретельно вивіреного дослідницького погляду, саме тому у своїй аналітиці ми спиратимемося на низку сучасних досліджень Н. Левченко [3], Л. Левчук [4], О. Оніщенко [6], необхідних для повноцінного наукового обґрунтування проблематики нашої розвідки.

Мета статті полягає у розкритті значення феномену художньої «метогу»-концепції для творчого тандему Фелліні-Гуерра зокрема та всієї кінематографічної творчості Федеріко Фелліні загалом на прикладі фільму «Амаркорда». Також ми прагнули показати, як взаємодіють «reminiscence»-пазли між собою у фільмі «Амаркорда»; проаналізувати, яке значення концептів «дитинство», «пам'ять», «час», «спогад», «ностальгія» для кінематографічної творчості визнаного італійського режисера; розкрити механізми спільної творчості режисера Ф. Фелліні та сценариста Т. Гуерри над фільмом «Амаркорда».

Виклад основного матеріалу. Важливою значенневою структурою будь-якого дослідницького досвіду є термінологічна визначеність основних інструментальних позицій. Представлена дослідницька розвідка перебуває в орбіті багаторівневих та амбівалентних концептів «тандемна творчість» та «творчий тандем». Наші аналітичні рефлексії присвячені сутнісній диференціації та точному термінологічному визначенню кожного цього концепту. Виходячи наукових розробок сучасної вітчизняної гуманітаристики з цього питання, ми спробуємо розширити та конкретизувати «проблемне поле» політворчого феномену. Олена Оніщенко дає точне визначення тандему у статті «“Тандем” як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини XIX століття». У цій ґрунтовній роботі проаналізовано та охарактеризовано типи творчої комунікації на прикладі різних артистичних тандемів у французькій художній культурі другої половини XIX століття. Принципова характеристика, що поєднує всі наведені у дослідженні художні типи, сфокусована навколо паритетних взаємин. Саме у цій смисловій точці-центрі — відправний пункт дослідницької уваги. Тому логіка аналітичного розгортання оперуватиме паритетним та взаємовигідним початком у такому нетривіальному художньому явищі, як творчий тандем [5].

У художній культурі феномен тандемної творчості досить поширений у деяких видах мистецтва, але особливо палідно тандемна творчість виявила себе у сфері кіномистецтва та музичного театру. Це зумовлено тим, що ці мистецькі сфери є синтетичними та за визначенням вимагають спільної роботи митців у процесі створення того чи іншого культурного артефакту. Але не всі види мистецької співтворчості можна інтерпретувати як тандемну творчість. Під це визначення підпадають триваї творчі союзи («режисер — композитор», «режисер — лібретист», «композитор — балетмейстер»), які продукували

спільні твори мистецтва протягом досить тривалого часу чи стильового періоду.

Образно-поетична форма мислення у художній культурі — одна з базових та основних форм творчої діяльності. Центральні та генерально-магістральні концептуальні лінії західноєвропейської художньої культури другої половини XX століття пов'язані з переосмисленням раціональної феноменології творчої діяльності митця та докорінно-контroversійною перебудовою пізнавально-аналітичних форм мислення. Докорінна та суттєва інвентаризація понятійно-категоріального апарату, ґрунтовна деконструкція методологічного інструментарію класичної гуманітаристики, інтенсивна тематико-стильова трансформація, імерсивна творчо-пошукова рефлексія — ці турбулентно-загострені естетико-філософські зрушення спонукали митців другої половини XX століття звернутися до інноваційних, експериментальних та неklasичних перцепцій у сфері художньої творчості: «Теоретичний і методологічний плюралізм, який вочевидь притаманний неklasичній естетиці, має незаперечні потужні можливості щодо визначення подальших наукових перспектив. Ця теза при всій абстрактності свого змісту відбиває, однак, специфіку естетики неklasичного періоду — рух уперед, що передбачає запровадження в обіг нових імен, а отже й визначення нових концептуальних моделей, модернізацію тезауруса тощо» [6, с. 94]. На підставі сказаного можна обґрунтовано артикулювати, що філософським, естетичним, культуротворчим, креативно-рефлексивним результатом інтелектуальної турбулентності у художній культурі та творчо-пошукової «creation»-діяльності у західноєвропейському мистецтві другої половини XX століття став поворот до переосмислення традиційної моделі мистецького мислення у контексті неklasичних форм художнього пізнання та експериментального зображення дійсності.

Видатний італійський письменник та сценарист Антоніо «Тоніно» Гуерра (Antonio «Tonino» Guerra, 1920–2012) протягом багатьох років співпрацював із впливовими та знаковими режисерами другої половини XX століття. Серед них можна назвати Мікеланджело Антоніоні (Michelangelo Antonioni; 1912–2007), Федеріко Фелліні (Federico Fellini; 1920–1993), Франческо Розі (Francesco Rosi, 1922–2015), Тодороса (Тео) Ангелопулоса (Θόδωρος Ανγέλπουλος; 1935–2012) та інших. Т. Гуерра починав із неореалістичної літературної традиції в італійському повоєнному кіно, поділяючи та розвиваючи естетичні погляди «гуру» італійських неореалістів — сценариста, письменника та художнього критика Чезаре Дзаваттіні (Cesare Zavattini, 1902–1989). За деякий час їхні естетичні погляди на сучасне кінематографічне мистецтво післявоєнної Італії кардинально розходяться. Жорсткий та певною мірою догматичний стиль Ч. Дзаваттіні сформував естетичну та світоглядну конфронтацію у Т. Гуерри стосовно останнього. Згодом Т. Гуерра відійшов від канонів неореалістичної традиції у бік ретельного вивчення колективних поведінкових патернів суспільства післявоєнної Італії. Його подальша естетична проблематика, яка почала захоплювати його після формального уникнення впливу Ч. Дзаваттіні, була пов'язана із переформатуванням генеральної творчої парадигми. Пізніші художні пошуки Т. Гуерра

пов'язані з переосмисленням естетичних канонів післявоєнного італійського неореалізму, уникненням ідеалізації повсякденного життя італійського суспільства того часу, розкриттям психологічних механізмів поведінкової стратегії так званої «маленької людини». Художні орієнтири Т. Гуерри багато в чому сходилися з естетичними поглядами Ф. Фелліні, що сприяло їхньому творчому зближенню.

Федеріко Фелліні, будучи яскравим представником зіркової плеяди видатних італійських режисерів післявоєнного періоду (П'єр Паоло Пазоліні (Pier Paolo Pasolini, 1922–1975), Франко Зеффіреллі (Franco Zeffirelli, 1923–2019), Паскуале Феста Кампаніле (Pasquale Festa Campanile; 1927–1986), згадуваний вище М. Антоніоні та інші), привніс у кіномистецтво другої половини ХХ століття абсолютно новий рівень автобіографічного зображення. Режисер у своїх роботах трансформував реальність повсякденного життя у сюрреалістичну та фантазмагоричну художню інтроспекцію. Відштовхуючись від повоєнної неореалістичної традиції кінорежисерів старшого покоління, таких як Вітторіо де Сіка (Vittorio De Sica, 1901–1974), Лукіно Вісконті (Luchino Visconti, 1906–1976), Роберто Росселліні (Roberto Rossellini, 1906–1977), Ренато Кастеллані (Renato Castellani, 1913–1985), Альберто Латтуада (Alberto Lattuada, 1914–2005), Ф. Фелліні згодом приходять до естетичних канонів магічного реалізму. Як зізнавався сам режисер, його творче кредо можна висловити такими словами: «Митець є посередником між його фантазією та рештою світу» [10]. Саме такому художньому зображенню авторського потоку свідомості, химерних ігор фантазії та уяви багато в чому присвячена творча спадщина Ф. Фелліні. Його творчий метод ґрунтується на кінематографічному показі всього спектру людської особистості, з усіма її протиріччями та взаємовиключними структурами.

Спільними кінематографічними проектами творчого тандему Фелліні та Гуерри стали три фільми — «Амаркорд» (Amarcord, 1973), «І корабель пливе...» (E la nave va, 1983), «Джинджер і Фред» (Ginger E Fred, 1986). Вони належать до пізнього періоду творчості режисера, якому притаманна гірка та іронічна точка зору. Критично ставлячись до горезвісного «суспільства споживання», девальвації та розмивання етичних орієнтирів свого часу, кінокартини пізнього періоду просякнуті почуттям абсурдності та фарсовості. Але незважаючи на це, останні роботи видатного майстра також пронизані світлою ліричністю, ностальгічністю, поетикою часу, що спливає.

Для пізнього періоду творчості режисера характерна дещо «гірка посмішка» щодо тодішнього стану італійського суспільства. Це сприяло зверненню до феномена дитинства загалом та дитинства свого покоління зокрема, що зокрема реалізувалося у фільмі «Амаркорд» 1973 року. Певна «загадковість» назви фільму — «Амаркорд» — акумулює глядацьку фантазію, апелюючи до деякого магічного кодування. Про це сам Ф. Фелліні писав так: «Якось, коли я сидів у ресторані і бруднив серветку своїми малюнками, раптом виникло слово “Amarcord” в пам'яті. <...> У цьому слові закодовано співіснування двох протилежностей, злиття двох крайнощів — таких, як байдужість та ностальгія, холодна розсудливість та співчуття, зречення та прийняття, ніжність та іронія, роздратування та глибоке страждання» [10].

Художня «memoгу»-концептосфера містить наріжні для творчості визнаного італійського режисера концепти та елементи кінематографічного методу: «дитинство», «пам'ять», «час», «спогад», «ностальгія». Ця художня методологія, використовуючи ретроспективне сприйняття темпорального процесу, яскраво і повноцінно втілюється у фільмі «Амаркорд». Сміслові доміанти-образи сформували характерну стильову «впізнаваність» кіномови італійського митця. Можна сказати, що згадані вище художні образи становлять певну психолого-темпоральну «memoгу»-концепцію єдиного кінематографічного метатексту визнаного режисера, яка поширюється на всю кінематографічну творчість Ф. Фелліні. Феномен дитинства займає особливе місце у кінематографічній творчості режисера. Досить згадати сцени дитинства Гвідо у фільмі «Otto e mezzo», що композиційно посідають центральне місце. Але справжньою поемою дитинства свого покоління став фільм «Амаркорд», у якому цей феномен — «дитинство» — зазнав максимально ретельного аналізу з боку режисера. Ф. Фелліні про це писав так у своїх спогадах: «Мені здавалося, що фільм, який я хотів зняти, повинен означати саме це — необхідність відірватися від чогось твого, з чим ти народився і жив» [10].

Значимо, що притче-фабульний «memoгу»-стрижень сконструйований логікою фантазмів (індивідуальних або колективних) та анатомією сну, інверсіями авторських спогадів та психологічною хиткістю сприйняття часу. Кінооповідання художньо відтворює метафоричне блукання в лабіринті пам'яті, в якому «remipensence»-кадри змінюють один одного в мозаїчному та калейдоскопічному порядку. У цьому сенсі важливо навести безпосередні та прямі слова Ф. Фелліні, який розмірковує про феномен дитинства та химерні аберації пам'яті: «Я вважаю, що в дитинстві наші стосунки з реальною дійсністю — це суцільні емоції, якісь невиразні образи, фантазії. Дитині все здається незвичним, бо все незнайоме, небачене, не випробуване. Світ постає перед очима позбавленим будь-якого сенсу, значення, без взаємозв'язку понять та символічних тонкощів» [10]. Тут слід особливо зупинитись на визначенні, яке дав режисер дитячому сприйняттю реальності. На думку Ф. Фелліні, реальність того, що відбувається для дитини, «зчитується» на емоційному рівні. Такі емоційні реакції виникають у деякому фантастичному та чарівному вигляді. Художнє зображення охарактеризованих вище психологічних станів зумовило важливе творче вивільнення від суворої фабульної структури кінооповідання. Тому центральним художнім прийомом стала кадрова та епізодична драматургія.

Творча логіка внутрішнього розгортання «memoгу»-метасюжету спонукала Ф. Фелліні залучити до кінотвору «Амаркорд» апробований раніше художній механізм епізодичного нанизання, який став своєрідною стильовою «візитівкою» визнаного італійського майстра. У численних інтерв'ю та автобіографічних нотатках Ф. Фелліні свідомо артикулював визначальну для другої половини ХХ століття мистецьку проблематику феноменології дитинства та механізми художнього втілення цього символічного явища у новаторських творчих практиках. Це проблемне поле постійно «водило» режисера художнім маршрутом «вічного повернення» до «memoгу»-концепції,

яка спонукала митця звертатися протягом усієї творчої діяльності до поетики пам'яті та ностальгії. У такому тематико-естетичному контексті та психолого-художньому векторі і було створено кіношедевр «Амаркорда», який став відверто-справжнім та пекуче-проникливим поетичним одкровенням темпоральної дискретності хисткого самовідчуття плінності часу: «“Амаркорда” насамперед мав стати прощанням із цілим етапом мого життя — з невиліковним дитинством, яке ризикує затягтися назавжди. Я й досі не знаю, як з ним бути — чи зберегти при собі до самого кінця, чи спробувати прилаштувати його до архіву» [10].

Також слід зазначити, що кінотвір «Амаркорда» структурований та організований художньою логікою театральності циркового та карнавально-раблезіанського естетичного принципу, виключаючи класичну лінійну драматургію традиційного театру. Загальний характер кінооповідання витриманий у певному притче-фабульному та афористично-концептуальному вимірі тотального «*geminiscence*»-занурення, що формує магістральний ліричний настрій кінокартини з використанням психологічного світло-ностальгійного та гротескно-фантазмагоричного нюансування.

Зазначимо також, що карнавальність, фарсовість, казковість, театральність, цирковість — це ті необхідні психологічні та художньо-образні елементи, з яких витканий неповторний стиль режисера Ф. Фелліні. Святова циркова вистава, в якій виражена стихійно-безтурботна та творчо-піднесена енергетика, мала ключове значення для всієї творчості режисера загалом та створення особливої життєстверджуючої атмосфери фільму «Амаркорда» зокрема. Про це сам Ф. Фелліні у своїх спогадах писав так: «Не знаючи про цирк нічого, я знаю про нього все: про його затишні куточки, вогні, запахи і навіть про деякі найпотаємніші сторони його життя. Знаю та знав завжди. З першого відвідування цирк поранив мою душу: я прийняв цирк у собі з усім його шумом, з його оглушливою музикою, з його номерами, від яких перехоплює подих, з його смертельною небезпекою» [10].

Справді, неповторна естетика кінематографу Фелліні виткана з карнавально-раблезіанських, театральності циркових та гротескно-фантазмагоричних образів. Цю естетичну парадигму бачимо у багатьох кінокартинах видатного італійського майстра: «Дорога» (*La Strada*, 1954), «Ночі Кабірії»

(*Le notti di Cabiria*, 1957), «Солодке життя» (*La dolce vita*, 1960), «Боккаччо-70» (*Vocassio'70*, 1962), «Вісім з половиною» (*Otto e mezzo*, 1963), «Джульєтта і духи» (*Giulietta Degli Spiriti*, 1965), «Щоденник режисера» (*Block-notes di un regista*, 1969), «Клоуни» (*I clowns*, 1970), «Репетиція оркестру» (*Prova d'orchestra*, 1978), «Джинджер і Фред» (*Ginger E Fred*, 1986), «Інтерв'ю» (*Intervista*, 1987).

Висновки. У художній культурі другої половини ХХ століття феномен тандемної творчості досить поширений у деяких видах мистецтва, але особливо палідно тандемна творчість виявила себе у сфері кіномистецтва та музичного театру. Це зумовлено тим, що ці мистецькі сфери є синтетичними та за визначенням вимагають спільної роботи митців у процесі створення того чи іншого культурного артефакту. Спільними кінематографічними проектами творчого тандему Фелліні та Гуерри стали кінокартини «Амаркорда» (1973), «І корабель пливе...» (1983) та «Джинджер і Фред» (1986). Яскраве втілення «*memo*»-концепції виявилось у фільмі «Амаркорда». Творча логіка внутрішнього розгортання «*memo*»-метасюжету спонукала Ф. Фелліні застосувати у кінотворі «Амаркорда» апробований раніше художній механізм епізодичного нанизування, який став своєрідною стильовою «візитівкою» визнаного італійського майстра. У численних інтерв'ю та автобіографічних нотатках Ф. Фелліні свідомо артикулював визначальну для другої половини ХХ століття мистецьку проблематику феноменології дитинства та механізми художнього втілення цього символічного явища у новаторських творчих практиках. У спробах художньо зобразити реальний світ очима дитини режисер змушений був трансформувати неореалістичну методологію формування кінооповідання. Виходячи з представленої вище естетичної програми, Ф. Фелліні структурував кінотекст таким чином, щоб максимально різнобічно показати химерну гру свідомого та несвідомого, що виразилося у використанні символічних та метафоричних елементів. Завдяки цьому смислово-му та семантичному ряду наріжних для режисера концептів Ф. Фелліні витончено комбінував ці художні елементи у єдине творче ціле і створив естетичне сприйняття плінності часу. Це проблемне поле постійно «водило» режисера художнім маршрутом «вічного повернення» до «*memo*»-концепції, яка спонукала митця звертатися протягом усієї творчої діяльності до поетики пам'яті та ностальгії.

Література

1. Естетика: Підручн. для студ. гуманітарн. спец. вищ. навч. закл. / За ред. Л. Левчук. Київ: Вища школа, 2006. 431 с.
2. Зубавина І. Б. Час і простір у кінематографі. Київ: ШЕК, 2008. 448 с.
3. Левченко Н. О. Екзистенційні виміри мистецтва в культурі ХХ століття // Мультиверсум: Філософ. альманах: Зб. наук. пр. Київ: Укр. центр духовної культури, 1999. Вип. 7. С. 150–160.
4. Левчук Л. Т. Психологія: історія, теорія, мистецька практика. Київ: Либідь, 2002. 255 с.
5. Оніщенко О. І. «Тандем» як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини ХІХ століття // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2022. № 30. С. 64–70.
6. Оніщенко О. І. Художня творчість: проект неklasичної естетики: монографія. Київ: Ін-т культурології АМУ, 2008. 232 с.
7. Харченко П. Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв // Сучасне мистецтво. 2021. № 17. С. 243–255. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248469>
8. Anselmi M. Tullio Pinelli: “Quante liti con Federico...” — “Il Giornale”, 2008. URL: <https://www.ilgiornale.it/news/tullio-pinelli-quante-liti-federico.html> (дата звернення: 04.08.2024).
9. Corbella M. Notes for a Dramaturgy of Sound in Fellini's Cinema: The Electroacoustic Sound Library of the 1960s // Music and the Moving

Image. 2011. Vol. 4, No. 3. Pp. 14–30. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/musimoviimag.4.3.0014> (access date: 05.08.2024).

References

- Anselmi, M. (2008, June 24). *Tullio Pinelli: "Quante liti con Federico..."* — "Il Giornale". Retrieved from <https://www.ilgiornale.it/news/tullio-pinelli-quante-liti-federico.html> [in Italian].
- Corbella, M. (2011). *Notes for a Dramaturgy of Sound in Fellini's Cinema: The Electroacoustic Sound Library of the 1960s. Music and the Moving Image*. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.5406/musimoviimag.4.3.0014>
- Fellini, F. (2015). *Making a Film*. New York: Contra Mundum. Press.
- Kharchenko, P. (2021). *Muzyka v kino ta problematyka syntezu mystetstv* [Music in cinema and the problems of art synthesis]. *Suchasne mystetstvo*, 17, 243–255 [in Ukrainian].
- Levchenko, N. (1999). *Ekzystentsiyni vymiry mystetstva v kulturi XX stolittya* [Existential dimensions of art in the culture of the 20th century]. *Multyversum: Filosof. almanakh*, 7, 150–160. [in Ukrainian].
- Levchuk, L. (Ed.). (2006). *Estetyka: Pidruchnyk dlya stud. humanitarn. spets. vyshch. navch. zakl.* [Aesthetics: A textbook]. Kyiv: Vyshcha shkola [in Ukrainian].
- Levchuk, L. (2002). *Psykhoanaliz: istoriya, teoriya, mystetska praktyka* [Psychoanalysis: history, theory, artistic practice]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Onishchenko, O. (2022). "Tandem" yak aktyvizator kulturotvorennya: dosvid frantsuzkoyi humanistyky druhoiy polovyny XIX stolittya ["Tandem" as an activator of cultural creation: experience of French humanities second half of the nineteenth century]. *Naukovyy visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 30, 64–70 [in Ukrainian].
- Onishchenko, O. I. (2008). *Khudozhnya tvorchist: proekt neklasychnoyi estetyky* [Artistic creativity: a project of non-classical aesthetics]. Kyiv: In-t kulturolohiyi AMU [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2008). *Chas i prostir u kinematohrafi* [Time and space in cinematography]. Kyiv: Shchek [in Ukrainian].

Syrbu H.

Tandem creativity of Federico Fellini and Tonino Guerra: *Amarcord*

Abstract. The paper analyzes the influence of the neorealist tradition in Italian post-war cinematography on the development of unique artistic methods and original directorial style of F. Fellini. The features of the artistic communication of director F. Fellini and screenwriter T. Guerra in the context of fruitful artistic cooperation were highlighted. The determining influence of the artistic "memory"-concept on the formation of F. Fellini's aesthetic ideas, which were implemented within the framework of the joint creativity of the tandem of Fellini and Guerra on the example of the film *Amarcord* was studied. The artistic "memory"-concept sphere (which consists of concepts that are fundamental to F. Fellini's work of childhood, memory, time, recollections, and nostalgia) forms the frame-mosaic dramaturgy of the film story of the *Amarcord*, as well as the episodic-kaleidoscopic structure of the director's entire cinematic vocabulary. These semantic dominant images formed the characteristic stylistic "recognition" of Fellini's film language. It can be stated that the above-mentioned artistic images constitute a certain psychological-temporal "memory"-concept of a single cinematic metatext of Fellini, which extends to his entire cinematic oeuvre. The creative logic of the internal unfolding of the "memory"-metaplot prompted F. Fellini to introduce the previously tested artistic mechanism of episodic stringing in *Amarcord*. In numerous interviews and autobiographical notes, Fellini consciously articulated the defining artistic issues of the phenomenon of childhood in the second half of the 20th century and the mechanisms of artistic embodiment of this symbolic phenomenon in innovative creative practices. This problematic field constantly guided the director along the artistic route of "eternal return" to "memory"-concept that prompted him to turn to the poetics of memory and nostalgia throughout his creative life. It was in this thematic-aesthetic context and psychological-artistic vector that *Amarcord* was created, which became a candidly real and poignantly penetrating poetic revelation of the temporal discreteness of the shaky self-awareness of the passage of time.

Keywords: artistic culture of the second half of the 20th century, cinematographic art of Federico Fellini, screenplay by Tonino Guerra, joint creative project, tandem creativity, Italian neorealism as a cultural phenomenon, synthesis of arts, "memory"-concept.

Стаття надійшла до редакції 23.08.2024

Історія мистецьких практик
та художніх напрямів

History of Artistic Practices
and Artistic Directions

Lamia Askar Guliyeva Ламія Аскер гизи Гулієва

Associate Professor of the Department of Regional Studies,
Baku Slavic University, Azerbaijan

доцент кафедри регіоназнавства, Бакинський слов'янський
університет, Азербайджан

e-mail: sevinc.n@mail.ru | orcid.org/0000-0002-9303-4335

UNESCO and the traditions of Azerbaijani folk music

ТЮНЕСКО та традиції народного музичного мистецтва Азербайджану

Abstract. The paper examines the traditions of the musical art of Azerbaijan within the framework of UNESCO programs. Recently, new works on the general mission of UNESCO as a guarantor of science, education, culture and art have appeared in the press of Azerbaijan. The article focuses on one of the poorly studied aspects in order to bring the connection with folk music in line with UNESCO guidelines. The paper provides a clear and concrete reflection both in the theory of musical national creativity and in individual forms. For example, the work highlights Ashug music, the phenomenon of mugham, the art of khanende, etc. The role and importance of the Heydar Aliyev Foundation in spreading culture and the musical art was noted. UNESCO whose representatives are directly involved in the problems of science, education, culture and art, manages musical groups, holidays, festivals, and evenings of the member countries. The methodological basis of the study was the works by mainly Azerbaijani author. The methods of visual and practical analysis, comparative analysis, and systematization of empirical and theoretical data were used in the paper.

Keywords: UNESCO, cultural studies, musical art, event, programs, mugham, khanende, а артистів, і для керівництва театру — цей аспект воєнних реалій засновник «Київ Модерн-алету» Раду Поклітару неодноразово наголюшував у своїх численних інтерв'ю 2023 року.

Problem statement. The history of musical art in Azerbaijan may be traced several centuries back, and its richness and diversity deserves a large volume. Before delving into the main topic of this article, it is appropriate to provide a brief overview of the history. This will help to place the discussion on UNESCO's role in preserving and promoting folk music within a broader context. UNESCO assumes the responsibility for protecting and promoting the finest traditions of folk music, and it is important to understand the historical background to fully appreciate its efforts.

First, it should be emphasized how wide the range of charitable activities of Azerbaijani philanthropy is in this matter. Second, the role of the Azerbaijani authorities in creating the favorable conditions for development of culture and art of the Azerbaijani people. One of the first missionaries in this field was the millionaire Z. Taghiyev, who financed folk music and other types of national art. In particular, he funded the construction of the first theater, later a new circus by the Nikitin brothers, and then a special opera house under the leadership of the Mailov brothers, etc.

These events undoubtedly played a significant role in the active promotion of the European tradition of professional music into the folk musical art of Azerbaijan.

However, the reverse process also was notable: Azerbaijani singers, dancers, and artists opened up wider opportunities for the masters of the musical art of the oral tradition to enter the professional stage, laying a strong foundation for the creation and formation of the foundations of the folk school of composition.

Literature review. This problem was covered extensively in the academic literature (*Azerbaijdzhanskaya muzyka*, 1961; Alieva, 2005; Ismail-zade, 2008; *Istoriya Azerbaijdzhana*, 1963). In this paper, predominantly the recent studies were considered. Materials of the National Library of Azerbaijan were used, and conclusions were drawn based on their analysis.

The aim of the paper is to analyze one of the least explored aspects and to align folk music with UNESCO guidelines.

Results and Discussion. The most significant traditions of folk musical art of Azerbaijan will be analyzed, while simultaneously noting those facts and circumstances that UNESCO oversees as objects of intangible heritage. The list of such objects is quite large today (it includes at least nineteen names) The focus points of this paper are the following:

Mugam and UNESCO,

Ashug Art and UNESCO,
production of musical instruments and UNESCO,
performing art on tar and UNESCO,
bowed musical instrument and kamancha;
mastery of performance and UNESCO,

Traditional Azerbaijani dances (Yalli, tendere, kochari and others) and UNESCO.

In addition, our this paper considers the musical evenings, festivals and holidays that organized in Azerbaijan under the auspices of UNESCO.

The history of the issue is inconceivable without a brief review of the state of musical life at the beginning of the 20th century. It has developed in three main directions:

introducing Azerbaijani folk singers and musicians of various profiles to the advanced European musical art and mastering new forms and genres of musical aesthetics, emergence of new forms of national folk music and performance and the creation of prerequisites for the formation of various forms of Azerbaijani schools of composition on this basis,

development of musical enlightenment associated with the general rise of national consciousness in the field of musical culture and art.

Modern-day researchers categorize the folk music of Azerbaijan into several periods.

The first period (the first quarter of the twentieth century) was marked with the establishment of the national opera genre and the heyday of folk performance. It is significant that in the works of researchers this period is declared the “golden period” in the history of Azerbaijani folk music, which first of all laid a solid foundation for the further development of these genres in Azerbaijan. This is what distinguished the musical life of Baku in this period, with two different cultures, Eastern and European, existing in parallel; as a result of their interaction, development of traditions of Azerbaijani folk art occurred in new conditions (Ismaylov & Karagicheva, 2011; *Istoriya Azerbaydzhana*, 1963).

The second period (the second quarter of the 20th century) revealed a radical change in the national consciousness, bringing a new understanding of national traditions and values, contributed to the entry of Azerbaijani singers and performers on the professional stage and bringing the art of oral tradition to a wide audience of listeners through a new concert form—“oriental concerts” and “Muslim evenings.” All concerts of oriental music were organized exclusively for charitable purposes, in support of Muslim students studying abroad (during this period, charity was one of the driving forces of the educational processes in Azerbaijan).

It should be noted that in the first two periods UNESCO had not yet been formed. However, the third period already coincided with the founding of this organization. Therefore, it is necessary to emphasize the great

role of the Azerbaijani government in organizing “oriental concerts” and “musical evenings”. Musicologist A. Ziyatli, in one of his monographs focuses on the folk music, emphasizing, “Musical traditions are revered in Azerbaijan. And it is gratifying to note the fact that this is under the active supervision of such a large and powerful organization in the modern world as UNESCO. This world-famous Organization strongly supports the holding of ‘oriental concerts’ and ‘musical evenings’ on the territory of our republic. Moreover, it often organizes them together with the heads of the musical centers of Azerbaijan” (Ziyatli, 1987, p. 53–54).

What do they represent if they inspired a genuine interest of UNESCO? As many modern musicologists note, at first they mainly served the process of isolating, cleansing, and polishing Azerbaijani music from everything “extraneous”. It was necessary to isolate outright “weak” music from the “general flow” of oriental music. The author A. Ziyatli elaborated that UNESCO at one time noted a significant role in this matter. The UNESCO reports included the names of the creators of the musical and theoretical treatises Mir Mohsun Navvab, a virtuoso singer who brought the art of both folk and professional oral traditions to a wide audience of listeners. Khanende is separately included in the UNESCO Intangible Heritage List.

It is significant that all concerts of oriental music were organized exclusively for charitable purposes, i.e. charity, being the driving force behind the development of art as the best folk and partly professional oral tradition, at the same time contributed to the popularization and penetration of Azerbaijani music with the general public.

Musicologist Nurida Ismail-zadeh summarized the works in the aspect of the charitable significance of the “oriental concerts” and “muslim evenings,” noted by UNESCO (Ismail-zadeh, 2008). Having studied the materials of some of the Organization’s reports, she listed the conclusions reached by UNESCO. According to the researcher, they appeared in the following form:

1) In the development of the vocal art of the Ashugs, the khanende, as well as in the acquisition of professional skills, a significant role belongs to the Herrat Gulu music school, created by Haji Gusi and M. M. Navvab. As a result of his efforts Azerbaijani folk musicians were able to perform individually for the first time at a charity evening in Shusha in 1899.

2) The first “oriental concerts” in Shusha and Baku reflected the growing interest of Azerbaijani music lovers in the truly folk musical art. In 1999, this was mentioned in one of the UNESCO resolutions.

3) The first “oriental concerts” gained popularity for outstanding Azerbaijani khanenede, ashugs and instrumentalists such as Haji Gusi, Jabbar Karyagdy, Kechami oglu Mamed, Abdulbagi Zulalov, Seyid Shushinsky, Seyid Mirbabayev and several others. According to Nurida Ismail-zadeh, UNESCO emphasized that the skills of Azerbaijani

instrumentalists, khanenede, Ashugs and representatives of other types of national folk music continue to develop the best traditions in Azerbaijan. For their part, these facts and circumstances were also widely covered in the local and All-Azerbaijan press. It was pointed out that the performing art of singers and folk musicians became well known not only in Azerbaijan but also abroad. Indeed, they are well known in Europe, in the West, especially in the USA, through UNESCO and some other non-governmental organizations.

5) United into small ensembles, the so-called “ensembles of sazandars,” each of the singers had their own musical and instrumental ensemble, repertoire, and specific features of their artistic performance,

6) All these positive processes in the musical life of Azerbaijan inspired people, this specifically attracts UNESCO members and professionals. Such musical evenings undoubtedly orient the Azerbaijani authorities towards the creation of various theatrical performances, the mass concerts of oriental music, so ardently loved by all Azerbaijani people.

7) All musical events held in Azerbaijan have always been held with great success under the leadership and participation of the brightest representatives of the national elite and intelligentsia: A. B. Akhverdov, G. B. Zardabi, B. B. Badalbeyov, J. Garyaghdı, and other brilliant connoisseurs of folk music.

8) It is gratifying to note that each new concert differed from the previous one with a higher level of performance, a variety of programs, a number of invited musicians, and an expanded audience. It goes without saying that this provides a good additional incentive for the development of the traditions of national folk art in general.

9) Finally, the members of UNESCO was also too notice of the conclusions drawn from all the previous points. The great success of the “oriental concerts” produced a new form of concerts—“evenings of oriental music”. In recent years, they have become a truly new step towards the formation, approval and dissemination of Azerbaijani music around the world with the help of UNESCO, and the “sazandar ensembles” have become an integral part of the musical and social life of Baku, firmly entering the life and everyday life of all strata of society.

10) The great merit of the “oriental concerts” and the abovementioned “evenings of oriental music” is that they, through the national melodies beloved by the people, contributed to the emergence of Uzeyir Hajibeyov’s first Azerbaijani opera *Leyli and Majnun*.

11) “Muslim evenings”, which are, in fact, a continuation of the same “oriental concerts” and at the same time “evenings of oriental music,” were actively organized by the charitable educational societies “Neshr-Maarif” and “Nijat”. The main goal was, as always, to help students and those in need of education to pay scholarships to study in Europe.

12). The “Muslim evenings” were held exclusively on the initiative of prominent Baku patrons (Z. Taghiyev, M. Naghiyev, I. Safaraliyev, I. Hajinsky, A. Ashurbeyov, and others) who organized a funds collection for the needs of Muslim students, making an invaluable contribution in introducing Muslims to enlightenment and education.

13). As a result of the “oriental concerts” and “evenings of oriental music,” the fame and popularity of folk, as well as individual professional Azerbaijani musicians grew beyond the borders of Azerbaijan, and concert participants were repeatedly invited to Kyiv, Riga, Warsaw, and other cities by the companies “Sport-Record,” “Extraphone,” and “Gramophone” for recordings of inimitable samples of Azerbaijani folk songs and mugham.

It is evident that the development of mugham traditions, the art of ashugs, khanende, etc. would be impossible without the periodical gatherings of the specialists. They also have their own tasks, which have also been becoming better known to UNESCO lately.

The Union of Muslim Artists was the first step for Azerbaijani musicians, pursuing not only purely professional but also purely national, original goals. There was a clause in the charter of the Union, which referred to the raising and development of theatrical business among Muslims, the development of their interest in art.

“Indeed, our stage needs to be developed,” states M. Dilbazova, “and this can be done by an organization that is close to the theatrical business. Such organization today is the Union of Muslim Artists. It is well known to UNESCO. Hopefully, Azerbaijani professionals will make all the necessary efforts to ensure that the union fulfills its obligations” (Dilbazova, 1985, p. 98–99).

It is interesting, in terms of a brief historical outline of musical art, to note that the first typically folk performance staged by the Union of Muslim Actors on December 8, 1917 at the Taghiyev Theater was, as always, Hajibeyov’s famous opera *Leyli and Majnun*. These tradition lasts to this day. The available donations in excess of the ticket price go to the benefit of the national stage productions. After the proclamation of the Azerbaijan Democratic Republic in May 1918, it was headed by M. E. Rasul-zadeh, one of the board members of the charitable educational society “Nijat.”

During the era, the unstable internal political situation, the threat of military intervention from Russia led to the fact that the visits of touring musicians to Baku drastically decreased, and with cultural life fading.

The “Associations of Muslim Artists” and the “Directorate of the Hajibeyov Brothers” operating during this period, although rarely, staged performances by Azerbaijani composers. Gradually, after opera houses attracted more amateurs in their studios, folk national music began to develop and improve. On March 7, 1919, M. Magomayev’s opera *Shah Ismail* premiered, which was

an important milestone in the development of Azerbaijani folk opera art.

Despite the difficult political situation, the fruitful musical and social activities of outstanding Azerbaijani composers U. Hajibeyov and M. Magomayev, inseparable from socio-political life in general, were marked by development of important forms and genres of national art, the affirmation of the principles of nationality and realism, which further progressed in Azerbaijani music.

Conclusions. Having considered in this work the state of Azerbaijani folk music as an integral part of world musical culture and the responses to it from UNESCO, it is obvious that the turn of the twenty-first century was a significant stage in the development of new forms of communication

between national musical cultures. This created a favorable ground for the further improvement of new types of musical performance, for the creation of other areas of musical science related to the study of the origins of national folk music and the origin of Azerbaijani folk instruments. Foreign embassies and foreign companies operating in Azerbaijan also play a significant role in the development and promotion of modern national musical culture. Though it was impossible to focus on specific contests, festivals and musical evenings sponsored by foreign embassies and foreign companies within the framework of one work, even the provided facts enable drawing a fairly definite picture of the main directions of their activities related to the further development and popularization of Azerbaijani music.

References

- Alieva, M. (2005). *Deyatelnost nashego Fonda* [Activities of our Foundation]. *Azerbaydzhan-IRS*, 2–3, 1–6 [in Russian].
- Azerbaydzhanskaya muzyka* (1961). [Azerbaijani music] Moscow: Muzgiz [in Russian].
- Dilbazova, M. (1985). *Iz muzyikalnogo proshlogo Baku* [From the musical past of Baku]. Baku: Ishyig [in Russian].
- Fond Geydara Alieva, 2004–2014* (2015). [Heydar Aliyev Foundation. 2004–2014]. Baku: (n. p.) [in Russian].
- Ismail-zadeh, N. (2008). *Iz istorii azerbaydzhanskoy muzyki. Traditsii blagotvoritelnosti i prosvescheniya* [From the history of Azerbaijani music]. Baku: Nurlan [in Russian].
- Ismaylov, M. & Karagicheva, L. (2011). *Narodnaya muzyika Azerbaydzhana* [Folk music of Azerbaijan]. Baku: Azerneshr [in Russian].
- Istoriya Azerbaydzhana* (1963). [History of Azerbaijan], vol. 6: Muzyikalnoe tvorchestvo. Baku: [Izd-vo Akademii nauk Azerbaydzhanskoy SSR] [in Russian].
- Mamedhanova, N. J., Kulieva, B. B., Mirbagir-zade, S. A., & Mamedova, A. I. (2018). *Sovremennyiy Azerbaydzhana v kontekste Vostoka i Zapada i multikulturalizm* [Modern Azerbaijan in the context of East and West and multiculturalism]. Baku: Fond Razvitiya Nauki pri Prezidente Azerbaydzhanskoy Respubliki [in Russian].
- Mamedov, A. (1965). *O nashih geroicheskikh pesnyah* [On our heroic songs]. In *Tezisy dokladov na nauchnoy konferentsii*. Baku: (n. p.) [in Russian].
- Orudzhev, G. & Ismailov, G. (Eds.) 2007. *Geydar Aliev i religioznaya politika v Azerbaydzhane: realnosti i perspektivy: Mezhdunarodnaya konferentsiya, 3–4 aprelya 2007 god*: Baku [Heydar Aliyev and religious policy in Azerbaijan: realities and prospects]. Baku: Abilov, Zeynalov i synovya [in Russian].
- Ziyatli, A. (1987). *Azerbaydzhanskoe muzyikalnoe narodnoe tvorchestvo* [Azerbaijani folk musical art]. Baku: Az. State. Ped. Uni. [in Russian].

Література

1. Азербайджанская музыка: Сб. ст. Москва: Музгиз, 1961. 376 с.
2. Алиева М. Деятельность нашего Фонда // Азербайджан-ИРС. 2005. № 2–3. С. 1–6.
3. Гейдар Алиев и религиозная политика в Азербайджане: реальности и перспективы: Международная конференция, 3–4 апреля 2007 год: Баку / под общ. ред. Г. Оруджева, сост.: Г. Исмаилов. Баку: Абилов, Зейналов и сыновья, 2007. 400 с.
4. Дильбазова М. Из музыкального прошлого Баку. Баку: Ишыг, 1985. 136 с.
5. Зиятли А. А. Азербайджанское музыкальное народное творчество. Баку: [б. и.], 1987. 108 с.
6. Исмаил-заде Н. Из истории азербайджанской музыки. Традиции благотворительности и просвещения. Баку: Нурлан, 2008. 256 с.
7. Исмаилов М., Карагичева Л. Народная музыка Азербайджана. Баку: [б. и.], 2011.
8. История Азербайджана. Баку: [Изд-во Академии наук Азербайджанской ССР], 1963. Т. 6: Музыкальное творчество.
9. Мамедов А. Ю. О наших героических песнях // Тезисы докладов на научной конференции. Баку [б. и.], 1965.
10. Мамедханова Н. Дж., Кулиева Б. Б., Мирбагир-заде С. А., Мамедова А. И. Современный Азербайджан в контексте Востока и Запада и мультикультурализм. Баку: Фонд Развития Науки при Президенте Азербайджанской Республики, 2018. 168 с.
11. Фонд Гейдара Алиева, 2004–2014. Баку: [б. и.], 2015. 473 с.

Гулієва Л. А.

ЮНЕСКО та традиції народного музичного мистецтва Азербайджану

Анотація. Розглянуто традиції музичного мистецтва Азербайджану в межах програм ЮНЕСКО. Останнім часом в азербайджанській пресі з'являються нові праці про генеральну місію ЮНЕСКО як гаранта науки, освіти, культури та мистецтва. Проаналізовано один із найбільш рідкісних та маловивчених аспектів — привести у відповідність до вказівок ЮНЕСКО зв'язок із народною музикою. У роботі отримали висвітлення ашугська музика, феномен мугама, мистецтва ханенде тощо. Розроблено роль та значення культурних фондів, до програми яких входили музичні фестивалі, вечори, присвячені східній музиці. Відзначено роль і значущість Фонду Гейдара Алієва у поширенні культури, зокрема музичного мистецтва. Методологічною основою дослідження стали роботи переважно азербайджанських авторів. У статті використано методи наочно-практичного аналізу, порівняльного аналізу, порівняння та систематизації емпіричних та теоретичних даних.

Ключові слова: ЮНЕСКО, культурологія, музичне мистецтво, мугам, ханенде.

Стаття надійшла до редакції 10.09.2024

Ірина Яцик

науковий співробітник відділу теорії та історії культури,
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної
академії мистецтв України

e-mail: Iryna.iatsyk@gmail.com

Iryna Yatsyk

Research Fellow, Department of Theory and History
of Culture, Modern Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0001-7918-7522

Руслана Безугла

доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри
графічного дизайну, Київський національний університет
технологій та дизайну

e-mail: r.bezuhla@gmail.com

Ruslana Bezuhla

Doctor of Art Studies, Associate Professor, Head of the
Department of Graphic Design, Kyiv National University
of Technologies and Design

orcid.org/0000-0003-1190-3646

Мистецький модернізм та перформанс в Україні (перша половина ХХ століття)

Modernism and Performance in Ukraine: First Half of the Twentieth Century

Анотація. Проаналізовано роботи щодо осмислення мистецького модернізму та перформансу в Україні у контексті мистецької маніфестації в першій половині ХХ століття, виокремлено основні напрями дослідження цих феноменів. З'ясовано причини зростання інтересу до дослідження перформансу, наголошено на його складності та неоднозначності. Мета роботи — дослідити та систематизувати теорії щодо становлення мистецького модернізму та перформансу в Україні, виокремити основні напрями дослідження цих феноменів. Теоретико-методологічною базою дослідження стали загальнонаукові підходи й методи, що дали змогу розглянути мистецький модернізм та перформанс із різновекторних позицій: системний метод уможливив дослідження модернізму і перформансу в системі світового й українського мистецтва першої половини ХХ століття; структурно-функціональний підхід дозволив проаналізувати закономірності й принципи становлення перформансу та розглянути мистецтво ХХ століття в його цілісності й гармонії; метод узагальнення дав змогу окреслити місце перформансу у світоглядній парадигмі завдяки аналізу неоднозначних формулювань і висловлювань про явища мистецької маніфестації та перформансу, що були репрезентовані в різноманітних джерелах.

Ключові слова: мистецький модернізм, перформанс, перформативні практики, мистецька маніфестація, мистецька практика, мистецтво дії, українська візуальна культура.

Постановка проблеми. Науковці визначають ХХ століття як один із яскравих та важливих періодів у розвитку культури і мистецтва, впродовж якого культурний процес зазнав суттєвих, радикальних трансформацій. Одну з ключових ролей у контексті змін в європейському мистецтві дослідники відводять процесам культурного та мистецького життя на історичних землях України, де мистецький модернізм розвивався в тісному зв'язку з мистецькими процесами, які відбувались у країнах Європи. Проте, оскільки українська культура та мистецтво століттями потерпали від російського пригноблення, а росія привласнювала українську культурну спадщину, видавала українських талановитих мистців за російських, «відривала» чимало яскравих особистостей та їхні мистецькі здобутки від українського ґрунту та проголошувала їх постатями «загальноросійського» масштабу, сьогодні українська культура та мистецтво

потребують досліджень, які б відновлювали історичну справедливість та повертали національну культурну спадщину українському народу. Особливої актуальності такі дослідження набувають у контексті протидії гібридним стратегіям росії, які включають маніпуляції з культурною пам'яттю, грубу інструменталізацію історії, формування фіктивного уявлення про «велич» російської культури у світовому масштабі, що стало основою для злочинів сучасності. Аналіз розвитку українського модернізму потребує особливої уваги, оскільки в поточних дослідженнях з історії становлення сучасного українського мистецтва бракує інформації про внесок українських митців в розвиток перформансу та перформативних практик, що дасть змогу зрозуміти не лише особливості перформансу як феномену ХХ століття, а й виявити етапи, які є характерними для українських теренів та стали переламними в розвитку національної культури та мистецтва.

Мета статті: дослідити та систематизувати наявні теорії щодо становлення мистецького модернізму та перформансу в Україні, виокремити основні напрями дослідження цих феноменів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Широкий спектр і глибина наукових розробок перформативних досліджень представлені авторами з різних країн та різними науковими школами й теоретико-методологічними підходами, серед яких можна виокремити мистецтвознавчі, театрознавчі, культурологічні, соціополітичні тощо. Через відсутність ґрунтовних монографій з історії українського перформансу та перформативних практик в Україні, під час нашого дослідження ми акцентували увагу на роботах науковців, які висвітлювали та аналізували різноманітні явища мистецького світового та українського модернізму, щоб простежити відповідні зміни в мистецькому, театральному, літературному середовищах.

Розвиток та становлення українського футуризму досліджували О. Ільницький [7] та М. Мудрак [13]. Літературознавиця Т. Гундорова виокремила та проаналізувала структурний поворот у культурі, який здійснили українські футуристи [5].

Вивченням історії розвитку та особливостей українського театального мистецтва займались Г. Веселовська, М. Гринишина, О. Клековкін та інші. Наприклад, Г. Веселовська в монографії «Український театральний авангард» [2] презентувала панораму розвитку українського театру, а в публікації «“Розумний арлекін” в авангардному і сучасному українському театрі» науковиця розглядає концепт «розумного арлекіна», запропонований Л. Курбасом [1]. М. Гринишина аналізує широкий спектр сценічної практики першої чверті ХХ століття в Європі та Україні з точки зору феномену синтетичного театру [4]. О. Клековкін узагальнює досвід українського авангардного театру та шляхи театру в ХХ столітті в монографіях «Theatrica: Лексикон» [11] та «Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями» [10]. Автор об'єднує в єдиний «лексикон» тексти дослідників та практиків театру з різних країн та контекстів, створюючи об'ємну панораму варіативності сучасного театру, зокрема розглядає і явища перформансу, акціонізму, гепенінгу [11].

Однією з перших дослідниць, яка здійснила спробу створення цілісної історії становлення перформансу як феномену в історії світової культури та мистецтва, стала Р. Голдберг. Її монографія «Історія перформансу: від футуризму до наших днів» була опублікована 1979 року [19]. Згодом праця витримала кілька перевидань з доповненнями, які здебільшого стосувалися нових сторінок розвитку цього явища в наступні роки. Авторка аргументувала важливість взаємозв'язку перформансу та європейського мистецького модернізму. На цьому наголошувала й Е. Фішер-Ліхте у своїй монографії «Естетика перформативності» [18], де вона проаналізувала театральні новації другої половини ХХ століття.

Важливою для нашого дослідження стала робота Дж. Грей «Мистецтво Дії: бібліографія перформансу художника від футуризму та Флюксусу і далі» («*Action art: A Bibliography of Artist's Performance from Futurism to Fluxus and Beyond*», 1993), яку можна вважати антологією мистецтва дії (*action art*). Автору вдалось зібрати в одному виданні різноманітні джерела, опубліковані з 1914 по 1992 рік, в яких зародження та становлення мистецтва дії (*action art*) розглянуто з різноманітних науково-методологічних та мистецьких позицій [20]. Відзначимо й монографію С. Дікенса «Цифровий перформанс» (2007), де дослідник аналізує явища мистецького модернізму як передумову особливостей розвитку цифрового перформансу в епоху поширення новітніх технологій та стрімкого зростання їхнього впливу на людину наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття [17].

Виклад основного матеріалу дослідження. Трансформаційні процеси, революційні технологічні винаходи, що змінили життя людей, травматичний досвід двох світових воєн та інші суспільно-політичні потрясіння, які відбувалися протягом ХХ століття — всі ці фактори вплинули на розвиток культури та мистецтва. На початку ХХ століття мистці перестали копіювати фізичну реальність та почали шукати нові засоби передачі реальності художньої. Експериментаторство, в основі якого лежить трансгресія, ставало базою для нових мистецьких практик, серед яких перформанс виокремився в окреме явище. Одночасно з творчою, мистецькою діяльністю, теоретики перформансу та мистецтва дії (*action art*) прагнули зрозуміти та проаналізувати основні чинники виникнення, становлення та розвитку цих феноменів у мистецтві.

У цьому контексті важливо вказати, що серед сучасних науковців та мистців відсутня угулоєність щодо відповіді на питання «Коли виник перформанс і мистецькі перформативні практики?». Так, частина науковців вважають таким періодом початок ХХ століття. Серед них Р. Голдберг, К. Стайлз, Дж. Грей, Е. Фішер-Ліхте, С. Дікенс. Всі ці автори, попри фокусування на різних завданнях, пропонують розпочинати дослідження історії виникнення перформансу з творів мистецького модернізму. Дослідники перформансу зазначають, що твори мистецького модернізму початку ХХ століття мають надто істотні відмінності, щоб називати їх перформансом у тому значенні, яке вирізняло мистецькі твори художників другої половини ХХ століття, коли перформанс набув ознак окремої форми в мистецтві США та Європи. Разом з тим, науковці наголошують, що різноманітні дії в просторі мистців-авангардистів мали значення для становлення перформансу як явища.

Наголосимо, що у зв'язку зі значною кількістю різних й інколи навіть кардинально протилежних поглядів сучасних науковців щодо становлення перформансу як мистецького явища, у цьому питанні ми погоджуємося з Р. Голдбергом (навіть незважаючи на деякі дискусійні

позиції в її теорії перформансу), яка пропонує розглядати твори мистецького модернізму в Європі в контексті історії становлення перформансу. Цей підхід Голдберг ґрунтується на гіпотезі, що перформанс та споріднені мистецькі практики обумовили тяжіння візуального мистецтва до просторових форм, що стало однією з визначних особливостей мистецтва ХХ століття та заклало траєкторію розвитку для мистецтва в майбутньому.

Роузлі Голдберг, одна з ключових дослідниць перформансу, яка вперше здійснила спробу створення цілісної історії становлення перформансу як феномену в історії світової культури і мистецтва, включає до цієї історії і реалізацію тих чи інших мистецьких ідей, маніфестацій та заяви художників, іноді зухвалі витівки, на кшталт появи маніфесту «ляпас суспільному смаку» [19, с. 22], та інші «атаки» на усталений лад художників, які вирішили порушити чинні норми та правила. На її думку, «відправною точкою» в історії перформансу став маніфест Марінетті, а «ранній футуристичний перформанс становив скоріше маніфестацію, аніж мистецьку практику, в ньому було більше пропаганди, а не мистецтва як такого» [19, с. 9].

Голдберг вважає, що маніфест футуристів, проголошений Марінетті, став певним вододілом між траєкторіями розвитку європейського мистецтва. Пізніше, через катастрофи світових воєн, цей імпульс новизни мав значення і для мистецтва США, куди в пошуках порятунку емігрувала значна кількість європейських мистців. Наприклад, авторка розпочинає дослідження про мистецтво перформансу в США із постаті Ксанти Шавінської (*Xanti (Alexander) Scawinsky*), випускника Баугаузу [19, с. 79]. Пізніше, у другій половині ХХ століття, ідеї, які народжувалися в північноамериканському мистецтві, мали вплив на творчість художників і в інших країнах світу, зокрема і в Україні, чому сприяв процес глобалізації, який торкнувся всіх сфер життя, серед іншого й функціонування системи мистецтва.

Наголосимо, що питання становлення та розвитку мистецького модернізму та перформансу в Європі та Україні спричиняє їхню тематизацію в різноманітних дискурсах та значний час не втрачає своєї актуальності. Проте, незважаючи на це, в сучасних дослідженнях з історії мистецтва бракує інформації про внесок українських мистців в історію перформансу та перформативних практик.

Розвиток мистецького модернізму у східній частині Європи, куди входили землі різних сучасних держав, зокрема й Україна (зазначимо, що частина території України на початок ХХ століття перебувала також і під гнітом російської імперії), займає важливе місце в монографіях дослідників перформансу та мистецтва дії.

Важливо зауважити, що досить поширеним є підхід, особливо серед зарубіжних дослідників (Р. Голдберг [19, с. 22], К. Стайлз [23, с. 679], Дж. Грей [20, с. 7]), коли українських мистців класифікували як представників

російської культури. Виникла навіть узагальнювальна назва «російський перформанс» (*russian performance*). У цьому контексті помітною тенденцією є помилковість зарахування здобутків українського авангарду до категорії «російського перформансу». До прикладу, у монографії Р. Голдберг другий розділ має назву «російський перформанс» (*russian performance*) [19, с. 22], і в своїй роботі авторка використовує це словосполучення досить часто. Зазначимо, що поняття «російський перформанс» поширене в науковій літературі з проблем перформансу [20, с. 7]. У фахових дослідженнях під «російським перформансом» мають на увазі узагальнену категорію, до якої включено різноманітні мистецькі явища, новаторські театральні постановки та поведінкові акції художників, які відбувались на територіях, що входили до складу російської імперії, а згодом і СРСР у період з 1913 по 1934 роки. Цей історичний етап, на думку дослідників, мав значення для історії перформансу як форми мистецтва в масштабах всього ХХ століття. Серед явищ, які вплинули на становлення мистецтва перформансу в розділі «російський перформанс», Голдберг наводить такі: оформлення агітполітичних плакатів, що стало ознакою формальних пошуків, та вихід за межі площини полотна [19, с. 28]; поглиблений інтерес до вивчення простору [19, с. 31]; акціонізм представників історичного авангарду [19, с. 22]. Серед художників, пов'язаних з Україною, проте репрезентованих як представників російської культури, авторка згадує Д. Бурлюка, К. Малевича, О. Екстер, серед музикантів — Ю. Голишева. Дослідниця описує бурхливий розвиток нового мистецтва на початку ХХ століття в «російських» містах, перелічуючи через кому петербург, Москву, Київ та Одесу, без будь-якого географічного чи національного уточнення [19, с. 22]. Із контексту книги стає зрозумілим, що Голдберг навіть не бачить відмінності між країнами і описує мистецьке життя Росії, а не багатонаціональної російської імперії [19, с. 26]. Зазначимо, що в монографії висвітлено мистецькі події, які відбувались на цих теренах до 1934 року. Авторка не звернула уваги на те, що вже навіть при утворенні СРСР, Київ і Одеса були частиною України, а не Росії і, відповідно, мистецтво, яке тут розвивалося, є українським, а не російським. Враховуючи першу дату виходу книжки Голдберг — 1979 рік — можемо припустити, що така ситуація є результатом панування русистики в славістичних студіях, на що неодноразово вказувала О. Забужко [6] та що зауважував мистецтвознавець Г. Вишеславський [3, с. 83]. Така багаторічна «культурна анексія» знакових постатей у мистецтві України викликає несприйняття у багатьох сучасних дослідників, серед яких не тільки українські, але й канадські, американські, французькі науковці тощо. Встановлюючи історичну справедливість, вони послідовно аргументують автономність понять «український авангард», «український модернізм», «український футуризм».

Як ми вже зазначали, новаторські погляди обумовлювали звернення художників-модерністів початку ХХ століття до експериментальних практик, зокрема, мистецької маніфестації. Важливість маніфесту італійських футуристів, який розділяє історію мистецтва на ситуацію «до» та «після», відзначав Михайль Семенко — поет доби Розстріляного відродження, основоположник українського футуризму, наголошуючи на розірванні «безперервної лінії мистецького процесу» [14, с. 520] в Європі з приходом футуризму. Свої досить радикальні варіанти оновлення українського мистецтва М. Семенко сформулював, зокрема, і у формі мистецької маніфестації. Сьогодні маніфест «Сам» Семенка дослідники називають одним із центральних епізодів цього трансформаційного процесу. Обставини появи збірки «Дерзання», в якій було опубліковано маніфест «Сам», можна охарактеризувати як створення ситуації суспільного резонансу.

О. Ільницький до певної міри суголосний із М. Семенком у розумінні панфутуризму як єдиної системи та пропонує погляд на український футуризм як на певну узагальнювальну матрицю для широкого спектру мистецьких рухів початку ХХ століття: «Справді, серед головних та виняткових ознак українського футуризму — свідоме намагання обійняти весь спектр авангарду, не в сенсі окремих рухів, а як єдину послідовну й самодостатню стадію історії мистецтва. І це не еkleктизм, а постулат» [7, с. 366]. О. Ільницький пише: «Очевидно, що намагаючись концептуалізувати український футуризм, потрібно усвідомити, що сама назва руху не вичерпує його суті. З огляду на теорію, і на практику, український феномен не вкладається у якісь, мовляв, “класичні” трактування футуризму, як от італійський чи російський. Уперто саме так себе називаючи, українці керувалися певними теоретичними міркуваннями і зважали на авторитети: передовсім вони визнавали рух Марінетті за поворотний пункт в історії мистецтва. У певному сенсі для українців “футуризм” — синонім всього авангарду, що також відбивається в їхній пан-авангардистській філософії, в якій вони ретельно уникають вузького трактування мистецтва» [7, с. 366]. Панфутуризм — явище української літератури, маніфестоване як мистецька стратегія, яка згодом опрацьована в теоретичних статтях та набула ознак комплексної системи для оформлення візії подальших трансформацій культури.

О. Ільницький розпочинає дослідження про український футуризм з розділу «Скандал» [7, с. 27]. Науковець вивчає історичний контекст виникнення маніфесту М. Семенка «Сам» та аналізує реакцію сучасників митця на цей твір, яка інколи доходила до радикально негативних проявів. Ільницький наводить приклади обурливих коментарів деяких представників літературної спільноти. Так, в одному з критичних текстів творчість Семенка схарактеризовано так: «бандитизм — не література» [7, с. 30].

Така гостра реакція позначала ситуацію, в якій було кинуте виклик правилам. Т. Гундорова окреслила це як структурний поворот, здійснений українськими футуристами. Дослідниця зазначає: «Авангардистська свідомість виростає на основі радикального розриву з іконографією Шевченка, що засвідчує Семенків перформанс зі “спаленням” “Кобзаря”» [5, с. 367].

Існує міф, ніби М. Семенко дійсно спалив книжку. Проте дослідники зазначають, що акту спалення не відбулося, натомість митець опублікував маніфест, в якому проголосив: «Я палю свій Кобзар» [7, с. 28]. За цих умов дослідники беруть у лапки слово «спалення» в контексті творчості митця.

Закцентуємо увагу на праці Т. Гундорової, в якій науковиця трактує публікацію маніфесту М. Семенка як дію, завдяки якій був задекларований і фактично здійснений «радикальний розрив з іконографією Шевченка». В цьому контексті вона використовує слово «перформанс». Зрозуміло, що «спалення Кобзаря» не було перформансом у пізнішому розумінні цієї мистецької практики, проте ці рядки маніфесту можна тлумачити як декларативну позицію автора. За такої точки зору, вона може бути трактована за допомогою розробленої в 1950-х британським лінгвістом Дж. Остіном теорії речових актів [16]. Проголошення декларації про спалення можна інтерпретувати як радикальне переосмислення культової постаті Т. Шевченка в ту ж хвилину, як було опубліковано зафіксовані на папері слова маніфесту М. Семенка.

Аналізуючи декларативне проголошення ідеї «спалення» «Кобзаря» та вплив панфутуристів на трансформаційні процеси в українській культурі, звернімося до статті О. Клековкіна «Подія в історії мистецтва: виробництво статусу», що присвячена аналізу подієвої історії як дослідницького інструменту. Науковець розглянув та запропонував способи використання основних понять подієвої історії мистецтва: свідчення — факт — подія — явище — реліквія — рубрика та ін. О. Клековкін зазначає, що завдяки такому погляду може змінюватися дослідницька оптика вивчення ширшого кола мистецьких проблем. Наведемо таку думку автора: «Оприлюднення мистецького твору, виконання вистави або музичного твору, циркового номеру або перформансу стає фактом мистецького життя за наявності комунікативної ситуації, в якій безпосередню участь беруть виконавці і глядачі (слухачі), а опосередковано — й інші мистецькі колективи (конкуренти) та інституції (владні структури, засоби масової інформації тощо). Однак подією, з точки зору теорії драми і режисури, цей факт стає лише у разі такого порушення рівноваги (звичних норм, конвенцій, бар’єрів, забобонів), котре спричинює істотні зміни в етичній, естетичній, політичній або будь-якій іншій площині; це може бути винахід, відкриття, за умови, що вони ведуть до змін у якійсь сфері життя, ламають чинні конвенції, створюють “розширення”

(у макауєнівському сенсі)» [9, с. 217]. Підхід, запропонований О. Клековкіним, дозволяє нам визначити декларацію про «спалення “Кобзаря”» Семенком у мистецькому маніфесті «Сам» не лише як факт мистецького життя, а і як подію мистецького життя, що мала вплив на сучасників та на подальший розвиток мистецтва в Україні.

У «Theatrica: Лексикон» за редакцією О. Клековкіна знаходимо пояснення логіки маніфестації за Лесем Курбасом: «Запевне, простеживши історію мистецтва й історію життя, можна знайти такий закон (я цього не пробував перевіряти), що клічі, тобто гасла, які ми розуміємо в даному разі як цілі системи й цілі теорії, — вони беруться не тільки як конечний наслідок, вияв даного світовідчужання, з усіма засновками, що його будують, але перш за все є наслідком певної потреби, не тільки внутрішньої, як певного біологічного закону, але й зовнішньої потреби, вірніше, певної нестачі» [10, с. 78].

Таку потребу мистці українського футуризму відчували у необхідності ревіталізації та осучасненні мистецтва України. Серед завдань, до реалізації яких прагнули футуристи, була також певна «синхронізація» процесів в українській культурі з актуальними на той час європейськими мистецькими течіями. За визначенням Лео Кгігер (псевдонім доньки М. Семенка Ірини Семенко) «... український Авангард, по суті, ставив перед собою найбільш патріотичне завдання: вивести українську літературу на світову арену, надати їй світового масштабу, перебудувавши всю її структуру на сучасну урбаністичну» [21, с. 560].

Ідея панфутуризму базувалася на синтезі різноманітних медіа та поєднанні мистецтва, політики і побуту. Як приклад синтезу медіа згадаємо феномен поезомалярства, в якому літературна (текстова) та зорова (графічна) форми твору об'єднувалися в одне ціле. М. Мудрак зазначає: «Попрі неоднозначність особи Михайля Семенка, його невтомна, хоча для когось і прикра, присутність у середовищі українського авангарду допомогла подолати бар'єр між жанрами творчого самовираження» [13, с. 303]. Не бажаючи підпорядковуватися чинним правилам, художники шукали відповідну форму вираження свого протесту, «простір посередині». Зазначимо, що В. Тернер називав такі «перехідні» точки в культурному процесі «лімінальними ситуаціями». Т. Гундорова цитує думку В. Тернера стосовно значення явища перформансу в контексті змін, які супроводжують простір культури: «... перформанс поширюється з театру на інші соціокультурні ритуали, ігри, спорт, танець, музику, політику і служить при цьому медіатором у подоланні лімінальних ситуацій — моментів кризи, непевності, що супроводжують індивідуальні й культурні переходи» [5, с. 465].

У контексті важливості мистецьких маніфестацій початку ХХ століття для історії явища перформансу

Р. Голдберг наводить маніфест футуристів «Чому ми розфарбовуємося», який було опубліковано у щомісячному часопису «Аргус» [19, с. 22]. Авторами цього тексту є письменник Ілля Зданевич та художник Михайло Ларіонов, які обрали інструментом донесення власних ідей форму мистецької маніфестації, обгрутовуючи необхідність звернення до такої практики.

Зазначимо, що попри те, що автори маніфесту вказують, що розфарбовані обличчя — це «... синтез декоративності та ілюстрації — основа нашого розфарбовування» [24], одночасно вони зазначають, що «ми прикрашаємо життя і проповідуємо — тому ми розфарбовуємося...» [24]. З наведених цитат можемо висновувати, що декоративна складова є лише одним з елементів цієї практики і виходить далеко за межі «прикрашання». Автори досить чітко звертаються до суті дії розфарбовування обличчя, порівнюючи її з проповіддю. Можемо зробити припущення, що розфарбовування обличчя для футуристів було своєрідною «візуальною проповіддю». Часто в джерелах ця практика отримує назву «футуристичний грим», і, з одного боку, таке тлумачення є справедливим, проте воно не розкриває бажання художників і письменників ствердитися як «апостоли нового життя» та не відображає «проповідницької функції», тобто донесення власних ідей через епатаж сучасників, за допомогою маніпуляцій із власним тілом (у цьому конкретному випадку — нанесення малюнків та слів). Також у маніфесті художники вказують на відмінність їхніх дій від практики татуювання, наголошуючи саме на можливості змінювання малюнків чи повідомлень. Вони порівнюють свої дії із сучасними для них засобами комунікації, зокрема телеграфом та шпальтами газет [24].

До практики розфарбовування обличчя вдавалися і українські мистці. М. Мудрак на прикладі світлини В. Семенка зазначає, що, на її думку, брат Михайля Семенка Василь розфарбовував обличчя в контексті поширеної на той час практики інших митців, яким були близькі ідеї футуризму (Д. Бурлюк, Н. Гончарова та інші) [13, с. 26]. Авторка акцентує, що «завоювати традиційне культурне життя України було, безумовно, метою українських футуристів. Цього можна було досягти не лише своїм мистецтвом, а й своєрідною поведінкою» [13, с. 26]. Також дослідниця наводить особливості розмальовки обличчя В. Семенка: «Обличчя Василя Семенка постає на тлі активної футуристичної картини, її густо вкритої фарбою поверхні. Прізвище на підборідді й дата під носом художника слугують ніби підписом, на лобі написом “Кверо” задекларовано стиль» [13, с. 27].

Окрім художньої маніфестації, для мистців були характерні різноманітні поведінкові форми самоствердження футуристів. Наприклад, Р. Голдберг наводить відомості про те, що на обличчі Давида Бурлюка був напис «Я-Бурлюк» [19, с. 22]. На основі сукупності цих

фактів дослідниця підсумовує, «що таким чином, вони підготували ґрунт для художнього перформансу, заявивши, що життя та мистецтво потрібно звільнити від умовностей, аби ці ідеї стало можливо пристосовувати до всіх сфер культури без обмежень» [19, с. 22].

Наголосимо, що окрім мистецької маніфестації, в історії становлення перформансу важливим елементом є зв'язок візуального мистецтва із пластикою тіла, який яскраво проявився в творчості мистців-модерністів. Дослідники вказують на інтерес художників початку ХХ століття до хореографії, спроби залучення гімнастичних елементів та акробатики для створення мистецьких творів, погоджуються з важливістю ідей ритміки Далькроза та інших новітніх пластичних рішень. Р. Голдберг також вважає цю тенденцію досить важливою в контексті становлення перформансу [19, с. 26]. М. Мудрак вказує на важливість танцю та активну співпрацю художників із танцюристами, посилаючись на власне інтерв'ю з Б. Косаревим [13, с. 188]. Акцентує значення цих напрацювань для становлення нового українського театру і Г. Веселовська [2, с. 39].

Зважаючи на те, що явище перформансу в мистецтві зародилося в міжвидовому просторі акцій художників-авангардистів та новацій, які дали змогу говорити про виникнення синтетичного театру, зрозумілим стає тісний взаємозв'язок перформансу та театрального середовища. Наприклад, українська дослідниця М. Гринишина аналізує феномен синтетичного театру та констатує, що «синтетичний театр, як один із потужних проявів авангардної культури, прямо або опосередковано продовжував упливати на становлення європейської сцени другої половини ХХ ст. (концепція епічного театру Бертольда Брехта) і став передумовою розвитку жанрів перформансу та гепенінгу» [4, с. 389]. У контексті нашої розвідки це твердження є важливим, адже авторка спирається на сукупність дослідженого нею фактологічного матеріалу, значна частина якого — це джерела про розвиток синтетичного театру в Україні. Водночас зазначимо, що дослідники акцентують увагу на певній дистанції між мистецтвом перформансу та театром. Зокрема, це зазначає Б. Роланд [22, с. 2].

Одним із цікавих та маловивчених елементів є теоретичні напрацювання Л. Курбаса, зокрема концепт «розумного арлекіна», над яким автор розмірковував вже у 1918 році [12, с. 28]. Митець припускав можливі варіанти шляхів розвитку театру в майбутньому з точки зору вивільнення його від засилля літературної складової: «Не п'єсу писати будуть, а заповнюватимуть пустий простір сцени тим, що можна виявити тільки засобами сцени. А текст? Можливо, що слів майже не буде... Можливо, що заступить їх багатство примітиву-згуку. Можливо, що відродиться театр імпровізації, Можливо, що буде і те, і друге, і третє у різній, новій диференціації театру» [12, с. 31]. Дещо пізніше, в опублікованих О. Клековкіним протоколах станції фіксації та систематизації досвіду

мистецького об'єднання «Березиль» знаходимо таке визначення мистецтва Лесем Курбасом: «Мистецтво — це взагалі вміння викликати процеси у глядача, виведений процес, символізуючий процес — він викликає у глядача наслідування тому самому, у всякому разі, глядач з певним співчуттям перебуває в тому ж процесі» [8, с. 22]. Лаконізм цього курбасівського визначення є актуальним з огляду на подальші шляхи розвитку мистецтва в ХХ столітті і до сьогодення. Такий підхід свідчить про широту поглядів митця і багато в чому обумовлює звернення до синтезу мистецтв, яке проявлялося, зокрема, в підходах до процесу студіювання в акторській школі «Березоля». Комбінуючи елементи з різних мистецьких видів в тій пропорції, яку відчували митці, вдавалося спонукати глядача до реакцій у широкому емоційному спектрі.

Г. Веселовська, аналізуючи концепт «розумний арлекін», наводить таке визначення: «Цим словосполученням Курбас визначив новий тип інтелектуального, надвиразного, розкутого, психологічно гнучкого актора, здатного впоратися із завданнями мистецтва авангарду» [1, с. 165]. Дослідниця вивчає особливості цього концепту в контексті проблематики театральних новацій ХХ століття та визначає це теоретичне напрацювання Курбаса в перспективі інноваційних пошуків мистців початку ХХІ століття. Г. Веселовська вважає, що на «розумного арлекіна» в історичному періоді його існування було, окрім творчих, покладено і чимало завдань соціокультурного характеру. Це, за словами авторки, спонукало мистця «бути активним творцем суспільного середовища, каталізатором соціальних процесів» [1, с. 165]. Вона констатує, що авангардний театр в Україні демонстрував тенденцію до розвитку в тому ж напрямі, в якому і театральне мистецтво впродовж всього ХХ століття в Європі та Америці, з тією різницею, що в Україні ця траєкторія поступових трансформацій та тягlosti покоління була знищена фізично.

Ми не можемо стверджувати, що концепт «розумний арлекін», запропонований Лесем Курбасом на декілька десятиліть раніше за оформлення перформансу та естетики перформативності, є тотожним сучасному розумінню перформера. Проте в багатьох аспектах помітна подібність. Зокрема, оригінальність бачення ролі актора, розуміння глибини та індивідуальності, які є основою перформансу в його сучасних трактуваннях. На нашу думку, цей концепт ретроспективно може посісти важливе місце в загальній історії перформансу як явища. Для досліджень витоків розвитку перформансу концепт «розумний арлекін» є перспективним напрямом дослідження. Можемо припустити, що ця ідея Курбаса тяжіла до тієї трансгресії театрального, зробці якого присвячені дослідження Е. Фішер-Ліхте. Так, Еріка Фішер-Ліхте у праці про становлення та розвиток естетики перформативності виокремлює ситуацію, коли завдяки специфічній практиці художників

формується символічний простір, в якому можливі певні концептуальні зрушення [18, с. 355].

Ще одним елементом, який виявився переламним у формуванні майбутніх шляхів розвитку мистецтва ХХ століття та був важливим для зародження інсталяції, мистецтва дії та перформансу, був процес «розриву з картиною» [13, с. 172]. Одним із найбільш продуктивних з українських художників початку ХХ століття, хто використовував цей принцип, можна вважати Василя Єрмілова, хоча й інші мистці різною мірою звертались до такої практики в своїй творчості. Г. Веселовська, підсумовуючи значення авангарду для подальшого розвитку мистецтва, акцентує, що саме в цей період відбулося «розпредмечення» мистецтва та «опредмечення» емоцій [2, с. 292].

У цьому контексті цікавим буде зауваження про актуалізацію такого процесу вже в мистецькому середовищі кінця ХХ століття в Україні, який О. Соловійов запропонував назвати словом «розкартинювання». Таким чином автор охарактеризував тимчасовий відхід від форми великої живописної картини і звернення деяких художників, частіше за все групи «Паризька комуна», до інших мистецьких практик, в тому числі перформансу та інсталяції [15, с. 15]. Це один з епізодів в українському мистецтві, коли мистецькі відкриття та новації, які були яскраво реалізовані на початку ХХ століття, були заново актуалізовані в іншому історичному періоді розвитку мистецтва.

Запропонована О. Клековкіним система взаємодії фактів та подій у культурі дозволяє нам припустити, що експериментальні постановки, зокрема Л. Курбаса, із залученням нового інструментарію розширеної видовищності, акції та маніфести українських футуристів були не фактами, а подіями, які були відрефлексовані сучасниками та заклали підґрунтя для майбутніх змін у культурі та мистецтві.

Представники мистецького модернізму в Україні продемонстрували потужний потенціал для подальших трансформаційних оновлень культури, а також новаторські теоретичні концепції з ознаками трансгресії, які вплинули на розвиток мистецтва та появу нових оригінальних ідей. Важливість футуризму для оновлення в царинах візуального, театрального мистецтва, літератури та музики складно переоцінити. В Україні ідеї

мистецького модернізму були не лише сприйняті мистецькою спільнотою, а й отримали яскраве втілення в літературному, театральному та художньому середовищах. Розвиток літератури в її новаторському розумінні відкриває певний міжвидовий простір мистецтва, осмислення якого дало змогу формувати радикальні за своєю формою та змістом мистецькі висловлювання. Щоправда, закладання основи для варіативності мистецьких шукань в майбутньому, реалізації вільного художнього прояву перед глядачем на міжвидовому перехресті мистецтва не перейшло на наступний, логічний етап. Із проголошенням та впровадженням уніфікованого стандарту життя людини в СРСР поле для авангардних експериментів було звужене, а пізніше ліквідоване.

Висновки. Констатуємо, що коріння сучасного мистецтва перформансу сягає мистецького модернізму Європи, одним з елементів якого є розвиток новаторських пошуків в Україні в образотворчому мистецтві, літературі, театрі, тощо. Значення історичного авангарду митців з різних українських регіонів для становлення цієї мистецької форми підкреслює більшість дослідників перформансу та перформативних практик. В узагальнювальних описах ці процеси часто маркують як «російський перформанс», що не відповідає історичній достовірності, має поверховий характер та відображає погляд на панораму культурних процесів у цій частині світу без урахування локальних ідентичностей, що донедавна не вважалося проблемним полем. Проте актуальний розвиток подій засвідчує помилковість цієї стратегії та маркує її як колоніальну.

Досліджені нами ознаки дають змогу припустити, що мистецтво перформансу має більш розгалужену історію, аніж опубліковані нині монографії з цієї проблематики, а його розвиток в Україні є недостатньо вивченим. Ці взаємозв'язки нам вдалося встановити через фокусування на дослідженні мистецтва перформансу, яке набуло ознак зародження в дуже широкій мистецькій перспективі, проте в Україні носії оригінальних спроб синтезу мистецтв та ідей трансгресії, в сенсі подолання усталених норм та правил, були фізично знищені, а їхню творчість сховано в архіви на довгі роки. Актуалізація здобутків мистецького модернізму українських митців у контексті історії перформансу наразі є перспективою для подальших досліджень.

Література

1. Веселовська Г. «Розумний арлекін» в авангардному і сучасному українському театрі // *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. № 16(1). С 153–158. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205254>
2. Веселовська Г. Український театральний авангард / Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2010. 368 с.
3. Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010 років. Плинність форм і змістів // *Сучасне мистецтво*. 2019. № 15. С. 77–101. URL: <http://sm.mari.kyiv.ua/article/download/185922/188228> (дата звернення 03.04.2024). DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185922>
4. Гринишина М. Синтетичний театр / Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2019. 416 с.
5. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2012. 548 с.
6. Оксана Забужко: про російський імперіалізм, Захід,

фемінізм і мовне питання. Що далі. URL: <https://www.ukrainer.net/zabuzhko/> (дата звернення 05.07.2024).

7. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930). Львів: Літопис, 2003. 456 с.

8. Клековкін О. Лесь Курбас: Система і метод. Протоколи // Український театр. 1998. № 1–5.

9. Клековкін О. Подія в історії мистецтва: виробництво статусу // Сучасне мистецтво. 2018. № 14. С. 214–226. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152240>

10. Клековкін О. Ю. Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями / Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 800 с.

11. Клековкін О. Theatrica: Лексикон / Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. 800 с.

12. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ: Основи, 2001. 917 с.

13. Мудрак М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні. Київ: Родовід, 2018. 288 с.

14. Семенко М. Постановка питання в теорії мистецтва переходної доби (Панфутуристичний маніфест) // Хроніка-2000. Київ, 2007. Вип. 65/66: Документи українського авангарду. С. 519–525.

15. Соловйов О. На шляхах «розкартинювання» (1993) // Соловйов О. Турбулентні шляхи. Київ: Ін-т проблем сучасного мистецтва, 2006. С. 14–23.

16. Austin J. How to do things with words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford: Clarendon Press, 1975. 192 p. DOI: 10.1093/

acprof:oso/9780198245537.001.0001

17. Dixon S. Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation. Cambridge: MIT Press, 2007. 828 p. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/2429.001.0001>

18. Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004. 378 S.

19. Goldberg R. Performance: live art, 1909 to the present. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1979. 128 p.

20. Gray J. Action art: A Bibliography of Artist's Performance from Futurism to Fluxus and Beyond. Westport, CT; London: Greenwood Press, 1993. 360 p.

21. Kriger L. Михайло Семенко (1892–1937) — основоположник українського футуризму // Семенко М. Вибрані твори / упоряд. А. Біла. Київ: Смолоскип, 2010. С. 573.

22. Roland B. Performance, representation, event // Hybrid2017. No. 4. URL: <http://journals.openedition.org/hybrid/862> (access date: 23.07.2024). DOI: <https://doi.org/10.4000/hybrid.862>

23. Stiles K. Performance art // Oxford Bibliographies in Art History. Ed. by Thomas DaCosta Kaufmann. New York: Oxford University Press, 2014. P. 679–694.

24. Zdanevich I., Larionov M. Why We Paint Ourselves. A Futurist Manifesto. URL: https://writingstudio2010.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/09/why-we-paint-ourselves-1_2.pdf (access date: 23.07.2024).

References

- Austin, J. (1975). *How to do things with words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Clarendon Press.
- Dixon, S. (2007). *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*. Cambridge: MIT Press.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen* [Aesthetics of performativity]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [in German].
- Goldberg, R. (1979). *Performance: live art, 1909 to the present*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- Gray, J. (1993). *Action art: A Bibliography of Artist's Performance from Futurism to Fluxus and Beyond*. Westport, CT; London: Greenwood Press.
- Grynshyna, M. (2019). *Syntetychnyj teatr* [Synthetic theater]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Gundorova, T. (2012). *Tranzytна kultura. Symptomy postkolonialnoy travmy: staty ta eseyi* [Transit culture. Symptoms of Postcolonial Trauma: Papers and Essays]. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].
- Illyczkyj, O. (2003). *Ukrayinskyj futurizm (1914–1930)* [Ukrainian Futurism (1914–1930)] Lviv: Litopys [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (1998). *Les Kurbas: Systema i metod. Protokoly* [Les Kurbas: System and method. Protocols]. *Ukrayinskyj teatr, 1–5* [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2012). *Theatrica: Leksykon* [Theatrica: Lexicon]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2017). *Mise en scène: Ideyi. Konceptiiyi. Napryamy* [Mise en scène: Ideas. Concepts. Directions]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2018). *Podiya v istoriyi mystecztva: vyrobnyctvo statusu* [An Event in Art History: The Production of Status.]. *Suchasne mystecztvo, 14*, 214–226. [in Ukrainian].

- Kruger, L. (2010). Mykhaylo Semenko (1892–1937)—osnovopolozhnyk ukrayinskoho futurizmu [Mykhaylo Semenko (1892–1937), a defining figure of Ukrainian futurism]. In Semenko, M. *Vybrani tvory*, ed. by A. Bila (p. 573). Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (2001). *Filosofiya teatru* [Philosophy of Theater], ed. by M. Labinskyi. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
- Mudrak, M. (2018). “Nova generaciya” i mysteczkyy modernizm v Ukrayini [“New generation” and artistic modernism in the Ukraine]. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
- Oksana Zabuzhko: pro rosijskyy imperyalizm, Zaxid, feminizm i movne pytannya. *Shho dali* (2024, February 17). [Oksana Zabuzhko: about Russian imperialism, the West, feminism and the language issue]. Retrieved from <https://www.ukrainer.net/zabuzhko/>
- Roland, B. (2017). Performance, representation, event. *Hybrid*, 4. Retrieved from <http://journals.openedition.org/hybrid/862>
- Semenko, M. (2007). Postanovka pytannya v teorii mystetstva perekhodovoyi doby (Panfuturystychnyy manifest) [Posing the question in the theory of art of the transition period (Panfuturist manifesto)], *Khronika-2000*, 65/66 (Dokumenty ukrayinskoho avanhardu), 519–525 [in Ukrainian].
- Solovyov, O. (2006). Na shlyakhakh “rozkartynuvannya” (1993) [On the paths of “unpainting”]. In Solovyov, O. *Turbulentni shlyuzy*. Kyiv: Instytut problem suchasnoho mystetstva [in Ukrainian].
- Stiles, K. (2014). Performance art. In DaCosta Kaufmann, T. (Ed.). *Oxford Bibliographies in Art History*. New York: Oxford University Press. Retrieved from: https://gallowayexploringart.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/stiles_performance-art.pdf
- Veselovska, G. (2010). *Ukrayinskyj teatralnyj avangard* [Ukrainian theatrical avant-garde]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Veselovska, G. (2020). “Rozumnyj arlekin” v avangardnomu i suchasnomu ukrayinskomu teatri [“Smart Harlequin” in the Avant-garde and Modern Ukrainian Theatre]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 16(1), 153–158 [in Ukrainian].
- Vysheslavskyy, G. (2019). Performans v kulturi ta mystecztvi 1950–2010 rokiv. Plynnist form i zmistiv [Performance in culture and art of the 1950s–2010s]. *Suchasne mystecztvo*, 15, 77–101 [in Ukrainian].
- Zdanevich, I. & Larionov, M. (n. d.). *Why We Paint Ourselves*. A Futurist Manifesto. Retrieved from: https://writingstudio2010.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/09/why-we-paint-ourselves-1_2.pdf

Yatsyk I., Bezuhla R.

Modernism and Performance in Ukraine: First Half of the Twentieth Century

Abstract. The paper studies the literature on the understanding of artistic modernism and performance in Ukraine in the context of their artistic manifestation in the first half of the 20th century, and highlights the main directions of research of these phenomena. The reasons for the growing interest in performance research are clarified, its complexity and ambiguity are emphasized. The aim of the work is to investigate and systematize the existing theories regarding the formation of artistic modernism and performance in Ukraine, to identify the main directions of research into these phenomena. The theoretical and methodological basis of the research were the following general scientific approaches and methods that enabled considering artistic modernism and performance from different vector positions: the systemic method made it possible to investigate modernism and performance in the system of world and Ukrainian art of the first half of the 20th century; the structural-functional approach facilitated the analysis of the regularities and formative principles of the performance and considering the art of the 20th century in its integrity and harmony; the method of generalization enabled outlining the place of performance in the worldview paradigm as a result of the analysis of ambiguous formulations and statements regarding the phenomena of artistic manifestation and performance, which were represented in various sources.

Keywords: modern art, performance, performative practices, art manifestos, art practice, action art, Ukrainian visual culture.

Іветта Хасанова Ivetta Khasanova

старший науковий співробітник відділу культурних стратегій,
ініціатив та технологій, Інститут проблем сучасного
мистецтва Національної академії мистецтв України,
заслужений працівник культури

Senior Research Fellow, Department of Cultural Strategies,
Initiatives and Technologies, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine,
Honored Worker of Culture of Ukraine,

e-mail: ivett@ukr.net | orcid.org/0000-0001-9909-7129

Сакральний код у сучасному українському образотворчому мистецтві

The Sacred Code in Contemporary Ukrainian Fine Art

Анотація. Сакральне мистецтво суттєво впливає на сучасний процес духовного розвитку людства, формуючи світоглядні позиції людини, її моральну та естетичну свідомість. Це мистецтво є не тільки вагомим інструментом для зміцнення релігійної віри, але й для становлення суспільної позиції особистості загалом, її духовних ціннісних орієнтацій та вподобань.

На основі комплексного аналізу наукових праць сучасних українських мистецтвознавців та культурологів запропоновано аналітичний огляд процесу впливу сакрального мистецтва на розвиток українського образотворчого мистецтва та його роль у сучасному духовному розвитку суспільства, як в релігійному, так і в світському аспектах. Особливу увагу приділено розгляду художньо-стилістичних відмінностей сакрального мистецтва у канонічних та неканонічних іконах. Проаналізовано особливості становлення, формування та розвитку київської і львівської мистецьких шкіл сакрального мистецтва в сучасній Україні, роль та значення традицій у цьому процесі. Визначено головні властивості розвитку сучасного українського іконопису у творчості провідних художників-іконописців. Розкрито ключові тенденції впливу сакрального мистецтва на розвиток сучасного українського іконопису.

Виявлено основні функції сакрального коду в сучасному образотворчому мистецтві, які відіграють важливу роль у формуванні національної самосвідомості та ідентичності українського народу.

Ключові слова: сакральне мистецтво, ікона, сакральний код, український іконопис, народна ікона, сучасне українське образотворче мистецтво.

Постановка проблеми. Історичний досвід українського мистецтва настільки багатогранний і різноманітний, що в сучасному інформаційному полі завдяки засобам масової комунікації все більш суттєвої ваги набуває осмислення традиційних форм мистецтва, які, зокрема, сприяють і подальшому розвитку українського іконопису. Можна зазначити, що наприкінці ХХ — на початку ХХІ століть у культурно-мистецькому просторі України фактично сформувались основні тенденції і напрями сучасного іконописного мистецтва та новачі іконографії.

В українській художній культурі сакральне мистецтво є найважливішою складовою національної культурної спадщини, що насамперед пов'язано з життєвою потребою відродження народних традицій. Становлення суспільної релігійної самосвідомості дає змогу диференційовано та поглиблено дослідити процеси, які сприяють подальшому піднесенню громадської ролі сучасного українського іконописного мистецтва, що дедалі суттєвіше впливає на світські жанри сьогочасної культури.

У нашій сучасності сакральний код збагачує культурну спадщину та розширює культурний горизонт суспільства. Він впливає на мистецтво, поезію, музику та інші прояви культури, надаючи їм додаткового глибинного змісту.

Збереження і передача культурних традицій і цінностей через сакральний код допомагає соціуму залишатися зближеним зі своєю історією, практиками та духовним корінням. Це сприяє формуванню загальної самосвідомої спільноти і сприймається як невід'ємна частина культурної спадщини нації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення наукових праць із проблем образотворчого мистецтва вітчизняних та зарубіжних істориків, мистецтвознавців та культурологів, які застосовують у своїх дослідженнях теоретико-методологічні домінанти історичного і мистецтвознавчого підходу, розкриває характерні властивості образотворчого мистецтва, зокрема, сакрального живопису, та його вплив на культуру соціуму.

Дослідження українських науковців-мистецтвознавців уможлиблює достатньо уважно проаналізувати головні тенденції творчості провідних митців, визначити важливі напрями історичного розвитку вітчизняного українського іконопису, що набули актуальності в сучасній професійній сфері українського іконопису.

Зростання уваги науковців до проблематики, що пов'язана з іконописним мистецтвом, надало позитивного стимулу для здійснення цікавіших дослідницьких розвідок у цій галузі.

Аналіз процесів релігійного впливу на суспільно-політичні та економічні перетворення в українському суспільстві як складову модифікацій, пов'язаних зі зростанням соціальної ролі культури і мистецтва, дає змогу дослідити, чому новітні суспільні тенденції розвитку викликають у науковців підвищений інтерес до феномену сакрального мистецтва, зокрема, мистецтва іконопису. У цій статті, використовуючи методологічний інструментарій, буде розглянуто наукові напрацювання, реалізовані науковцями і фахівцями за згаданою проблематикою, та буде здійснено спробу виявити аспекти, які ще недостатньо проаналізовані або не вивчені.

Слід зазначити, що звужуючи коло наукових праць вітчизняних учених, проблема українського сакрального мистецтва, зокрема українського народного іконопису, ще не отримала достатнього наукового розкриття. Часткові фрагментарні наукові дослідження в галузі іконописного мистецтва, в основному, розглянуті в аспекті історичного становлення іконопису. Наразі в сучасному мистецтві іконопису ґрунтовних наукових розвідок із проблем спадкоємності іконографічних сюжетів поки обмаль.

З огляду на проаналізовані мистецтвознавчі, релігієзнавчі, філософські та історико-культурологічні розвідки щодо релігійного мистецтва та його соціальної ролі, можна зазначити, що лише з останніх трьох десятиліть ХХ століття дослідники почали розглядати релігію та сакральне мистецтво як один із компонентів духовної культури. Головну увагу в наукових дослідженнях вчені зосередили на дієвості сакрального мистецтва для потреб релігійного культури щодо утвердження догматичної сутності сакрального мистецтва. Також певний науковий інтерес становлять праці, пов'язані з дослідженням релігійної та естетичної суспільної свідомості, їхньої ролі в побутовому житті людини, взаємодії релігійного і художнього в мистецтві (В. Шинкарук, Л. Міляєва, С. Абрамович, К. Новікова, П. Герчанівська та ін.), із визначенням «естетичної перцепції релігійного досвіду» (О. Сидорченко) та питанням психологічного впливу церковного мистецтва на людину (М. Яновський, К. Якуніна).

Поняття «сакральне» вивчали як у світовому релігієзнавстві, із намаганням обґрунтувати релігійно-моральну можливість вирішення сучасних проблем

суспільства (Р. Отто, К. Леві-Стросс, М. Еліаде), так і у вітчизняному, де розглядали взаємодію мистецтва і релігій, функціонально-комунікативні та релігійні вияви християнського символізму (Ю. Макушин, І. Остащук).

Особливе значення мали розвідки українських дослідників про ікононічність як наукове узагальнення своєрідних атрибутів сакральної культури та розроблені методики дослідження художнього образу (М. Попович). Також інтерес привертають наукові праці, в яких подано художньо-стильові принципи українських народних ікон (М. Селівачов, О. Осадча) та дослідження творчості і напрацювання митців, які в контексті осмислення сучасних основних тенденцій та напрямів вивчають українську сакральну культуру в площині сучасного українського іконопису (М. Баліцка, І. Герасимлюк). Крім того, слід зазначити праці, в яких розглянуто українське сакральне мистецтво, зокрема живопис, як феномен європейської культури у релігійному та мистецькому критеріях (К. Новікова).

Особлива увага науковців до релігійної проблематики пов'язана з актуалізацією мистецтвознавчих досліджень мистецтва сакрального живопису, вивчення сакральних аспектів культури, зокрема їхнього прояву в мистецтві з урахуванням можливостей сучасних методологічних напрацювань.

Основною **метою** статті є посилення уваги до релігійної складової в духовному житті України, що зростає з кінця 1980-х років та висуває нагальну потребу її наукового осмислення, оцінки та узагальнення. Перш за все, це стосується аналізу взаємодії релігійного культу та мистецтва, що суттєво впливає на духовний розвиток суспільства і сакрального мистецтва як його складової. Відомо, що соціально-культурну цінність сакрального мистецтва за часів радянської доби фактично повністю ігнорували та розглядали з позицій, за яких культурне і духовне значення релігії повністю заперечували та вважали суспільно шкідливими, і такими, що негативно впливають на свідомість людини. Войовничий атеїзм радянської епохи фактично не тільки ігнорував історичну спадкоємність розвитку духовної культури, а й значення релігії як соціально-впливової інституції, що покликана сприяти історичному розвитку соціуму та його духовної культури.

У сучасному світі, який пов'язаний із глобалізацією та поширенням комп'ютерних технологій, українські митці можуть реалізувати свої новаторські задуми у формі практичної візуалізації, експериментуючи з новітніми формами та засобами вираження в мистецтві. Тому метою статті є спроба проаналізувати зв'язок традиційних образотворчих технік з інноваційними, що поєднані в сучасному мистецтві, а також простежити специфіку сакрального коду в сучасному

мистецтві як онтологічно експресивної форми суспільної та індивідуальної ініціації етносу, який у просторово-часових модифікаціях став основою для дослідження напрямів його становлення та самосвідомості.

Виклад основного матеріалу. Сучасне українське образотворче мистецтво спрямоване на пошук новітніх засобів художнього осмислення й інтерпретації буття, зокрема і такої його складової, як сакральне народне мистецтво. Еволюція розвитку українського образотворчого мистецтва загальмувалася на певний час через реалії, в яких історично перебувала наша країна. Принаймні, тепер можна зазначити, що українське образотворче мистецтво розвивається достатньо стрімкими темпами.

Історико-культурні перетворення, що відбулися в Україні, посилили зацікавленість суспільства до раніше «табуованих» тем, відкривши нові перспективи для обговорення та дослідження питань, які довгий час були за межами публічного дискурсу. Сакральне мистецтво завжди впливало на духовний розвиток людини, її піднесення, усвідомлення самої сутності віри. З метою формування і задоволення духовних потреб людей таке мистецтво завжди мало значну роль у різних релігійних конфесіях.

Поняття «сакральне» (лат. *sacer* — святина, жертва) характеризується як священне, святе, божественне. Сакральне сприймається як втілення божественної сили, духовної істини, вселяє трепіт, поклоніння, боязнь [19] та посвячує профанне ієрофанією [18].

Художньою складовою у становленні сакрально-ідейного наповнення релігійного світосприйняття вірян є система канонізованих обрядів, звичаїв і традицій, які ще зі стародавніх віровчень дійшли до сучасних релігій світу та постають значним елементом віросповідання. Трансформуючи релігійну ідею у соціальну комунікацію, віруюча людина своїм емоційним ставленням до надприродних сил виявляє їх як спосіб зовнішнього втілення власних релігійних почуттів.

Властивості та відмінності духовно-художнього розуміння світогляду вірян розглядає у своїх роботах П. Герчанівська, яка допускає, що мистецтво здійснює бінарну роль, тому що основним у ньому є релігійне навантаження самого твору, а не його художній рівень: «... воно стає засобом збудження і посилення релігійних почуттів, але, одночасно, не втрачає своєї естетичної спрямованості. Зображуючи надприродне, воно не перестає виражати земні почуття і прагнення людей, створює земні чуттєві образи, отримані з навколишньої дійсності» [5].

Проблему психологічних механізмів на розвиток релігійності в мистецтві науковці аналізують як соціальний комунікативний інструмент у взаємовпливі суб'єктів. «Релігійність як вияв вищої приналежності всеохоплюючої любові, дозволяє відчутти еманацию трансцендентного та утвердитись у власному

ставленні до оточуючої дійсності. Внутрішні прояви релігійності та психічні процеси, що супроводжують її вплив на людину, дозволяють не лише кращій інтеграції у суспільство, а й внутрішній гармонії та саморозвитку» [15, с. 102]. Питання психологічних впливів релігійного мистецтва на людину досліджує М. Яновський, який, аналізуючи їхні класифікації в мистецтві, зробив висновок: «Психологічний вплив мистецтва є різновидом психологічного впливу. Реалізуючи закономірності і види останнього, вплив мистецтва водночас має свою специфіку. У ньому важливу роль відіграє форма, а також діалектика форми і змісту. При аналізі впливу мистецтва важливою є оцінка рівня сприйняття твору, який впливає на особистість. Ми вважаємо, що чим глибше сприйняття мистецтва, тим більше контрольованим є вплив; чим поверховіше сприйняття, тим більша вірогідність психологічно примусового впливу твору на реципієнта» [16, с. 817].

Регенерація релігії як соціокультурного явища відбулася в усвідомленні ролі релігійного мистецтва та його сакрального сегмента в житті соціуму в історико-культурному процесі становлення та формування людської духовної самосвідомості. Однак у житті людини та взагалі суспільства важливу роль на різних етапах все ж відіграє світове мистецтво, в якому наскрізно символічно простежується сакральний код. Безумовно, якщо розглядати історію світового мистецтва, то побачимо взаємовплив релігії і мистецтва. «Вибірковий ретроспективний огляд найвищих досягнень людства у архітектурі, живописі, скульптурі доводить, що історично переплетені у складні взаємодії, релігія і мистецтво породжували своєрідні і неповторні явища, в яких часом неможливо відокремити релігійне від художнього. Це пояснюється тим, що мистецтво за певних історичних умов переважно функціонувало в структурі церкви, структурі релігійної свідомості. Це відбилося у ньому, надало його образам неповторних, особливих рис. Світові релігії не можуть обійтися без художніх образів, без використання природної естетичної потреби людини», — зазначає Ю. Макушин [6, с. 143].

Загально сформульоване поняття «сакральне мистецтво» — це мистецтво символічне, пов'язане з вірою в Бога, релігійними обрядами, ритуалами, традиціями. Проте, на думку мистецтвознавця М. Селівачова: «... невиразність змісту та меж поняття “сакральне мистецтво” (що звучить, завдяки латинському кореню, дещо науково-абстраговано для православного вуха) стає за сьогоденних умов не недоліком, а перевагою. Доводиться визнати, що це розпливчасте поняття адекватно відповідає означуваній ним реалії — не зовсім священній, не зовсім церковній, не зовсім мистецькій творчості» [12, с. 74].

В образотворчому мистецтві особливе місце займає живопис. Живопис, в якому зображення

релігійних свят та подій із Святого Письма є центральними сюжетами, належить до релігійного жанру. Фрески, мозаїки, вітражі — це твори сакрального монументального живопису, якими оздоблюють архітектурний простір релігійно-культових інституцій — храмів, церков, соборів і монастирів. Наріжною в сакральному мистецтві є ікона (хоругви, ікона вишита, на склі, дереві тощо), зокрема, і народна ікона.

Так, у вітчизняному мистецтвознавстві наприкінці ХХ століття іконопис розглядають не тільки як пам'ятку образотворчого мистецтва, а і як сакральний предмет. Після проведення історичного, мистецтвознавчого, іконографічного та художньо-естетичного аналізу іконопис почали застосовувати за літургійним призначенням.

В Україні кінець ХХ століття став порою духовного відродження та переоцінки багатьох культурних цінностей, що зумовило дедалі більшу потребу людей у духовному житті, а саме трансформацію їхньої свідомості. У цьому контексті важливу роль відіграє також ікона, яка стає особливим носієм релігійного світосприйняття.

Інтерпретація української ікони набула нового духовного змісту та є виявом утвердження сучасних моральних цінностей. Одночасно вона відроджує духовну сутність народних обрядів та традицій, тобто стверджує та закладає сакральний код у сучасних художніх творах. В умовах сьогодення призначення української ікони як взірця моральної і духовної культури має особливе соціальне значення, а її суспільна роль стає все більш актуальною. Так, сучасні дослідники намагаються привертати увагу до українського сакрального живопису як до своєрідного явища європейської культури у мистецькому та релігійному вимірах [8].

Таким чином, ікона має особливе значення для соціуму, передусім, своєю традиційністю, що стає об'єктом всебічного осмислення. Чимало художників-іконописців, усвідомивши нові духовні культурні цінності, прагнуть направити власну творчість на створення ікон, в яких органічно поєднувався б духовний потенціал і художнє вираження.

Творчість митців минулого заклала художньо-естетичне підґрунтя для діяльності сучасних майстрів у царині популяризації сакрального українського мистецтва; це М. Мурашко, І. Іжакевич, В. Замирайло, П. Піскар'юв, М. Глоба, Г. Попов, С. Гайдук, М. Бойчук, П. Верещагін, С. Яремич, П. Холодний, С. Костенко, К. Пимоненко, О. Курінний, Е. Бучевський та ін.

Сучасний процес розвитку українського іконопису постає в пошуку новітньої образотворчої художньої мови, в якій поєднуються традиційні канонічні вимоги та нові естетичні моральні уявлення. Безперечно, невід'ємною складовою мови іконопису є іконописний канон, сучасна інтерпретація якого

постає в прагненнях церкви наблизити духовні образи в їхньому історичному соціальному розумінні. Як пише дослідниця К. Новікова: «Сакральне мистецтво становить невід'ємний елемент культу Церкви і покликане передусім через образну мову розкрити істини віри» [8]. Історик та мистецтвознавець М. Гембарович розглядає збереження традицій ікономалярства та його художньої мови в українському іконописі через призму композиційно-пластичних домінант живопису [17]. Осмислення ікони як особливого відображення релігійного світогляду через художній образ все більш набуває новітніх сучасних художньо-естетичних проявів.

Разом з тим становлення нових рис в іконописі має складний характер та не завжди дає позитивний результат. Часто-густо новітні інтерпретації канонічних образів достатньо дискусійні і нерідко не відповідають історичним канонічним традиціям літургії або не гармонізовані із церковним середовищем, порушують духовну та естетичну гармонію. Одночасно традиційна ікона спонукає до новітніх інтерпретацій, відповідно до історичної зміни тлумачення релігійних смислів та канонів, що породжує й нові художньо-естетичні підходи до створення сучасної ікони. Як приклад доречно згадати таких визначних митців другої половини ХХ — початку ХХІ століть, як М. Бідняк, Б. Новосільський, О. Мазурик, П. Холодний-молодший, Я. Гніздовський, М. Стороженко та ін.

Саме ікона у церковному мистецтві довершує загальнолюдські домінанти та постає як центральний елемент церковної естетики, що стверджує цивілізаційні принципи суспільної моралі. Важливо зазначити, що полікультурні особливості іконотворчості у поєднанні з канонічними правилами водночас вимагають як максимального приглушення тілесних особливостей предметів зображення, так і відтворення певної конкретної етномоделі, поєднуючи таким чином божественне і людське. Це дає змогу одночасно сприймати ікону як художній твір, як християнський символ, тобто бачити у ній образ божественної гармонії, абсолютного духу та образ природи і світу в їхній художньо-естетичній інтерпретації.

Згідно з герменевтичним підходом до стародавніх уявлень щодо управління всесвітом, святі у християнській іконографії через власні символічні та властиві особливості загалом репрезентують п'ять визначальних елементів. Ці сакральні символи є фундаментальними елементами української ікони, які демонструють розуміння ікони в рамках єдиної концептуальної системи. Завдяки цьому ікону можна сприймати і як релігійний, і як мистецький твір, що є інструментом пізнання світу через символіку, що має власну закономірність, яку можливо проаналізувати. На думку І. Осташука, «символи постають одними із основних

чинників розшифрування духовного змісту й розуміння історії у християнській релігії» [9, с. 210].

Діяльність іконописних шкіл майже припиняється у час тоталітарного режиму після революції більшовиків, хоча на початку ХХ століття в Україні відбувся процес розвинення іконописних шкіл та професійних осередків. Але після проголошення незалежності в Україні розпочалась регенерація нових іконописних шкіл і осередків. У другій половині ХХ століття, після посткомуністичного періоду, в якому матеріалістична ідеологія позначилась на окремих пам'ятках сакрального мистецтва, український іконопис поступово звільняється від цього руйнівного впливу. Митці відчують потребу повернутися до основоположних доктрин християнського мистецтва, відновлюючи його автентичну духовну сутність.

Наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття серед відомих сучасних шкіл виокремлюються київська і львівська школи ікономалярства, де вже сучасний іконопис постійно вдосконалюється та стає різнобічним.

Процес написання ікон є тривалим і потребує особливої уваги до деталей, на відміну від традиційних світських картин. Ключовим моментом є дотримання канонічних правил у написанні образів в іконі, адже саме ці деталі визначають художню цінність ікони. Центральною подією в іконі є явлення образу Бога, який стає посередником між духовним світом і людиною, візуально втілюючи божественне через земні форми. Щоб це показати, в іконі застосовується особлива «санкірна» техніка, яка відрізняється від традиційного живопису. В іконописі образ починають розкривати з найтемніших відтінків, поступово нашаровуючи світліші тони, аж до білого. Це символізує духовне осяяння, коли світло проникає крізь темряву, поступово проявляючи божественний образ. «І у кожній конкретній іконі, і в храмі загалом ритміка світла і темряви сполучається з ритмікою кольорових сполучень. Кожна сакральна фігура, кожен святий зображується згідно з певними стандартами. Але крім стандартів, що визначають “словник” іконопису, є і гармонія кольорів і ліній, досягти якої можна лише особистим талантом» [10, с. 103].

Н. Балицька констатує: «Представники нової генерації митців та іконописців мають своє бачення щодо розвитку нової ікони. Якщо простежити суто канонічний сучасний іконопис, то попри закладення тих “правильних” ермінійних чи зразкових рис, з'являються нові естетичні вирішення складок одягу, інтер'єрних чи екстер'єрних вирішень, зображення фауни та флори, пейзажів місцевості. У релігійних зображеннях постають нові співвідношення світлотіньової гри, форми, розмірів, кольору, гри лінії та плям, фактури та площинності» [3, с. 27]. Нині молоді майстри своєрідно інтерпретують традиції українського іконопису, це, зокрема, С. Білик, І. Демчук, М. Іванюта, О. Кравченко та ін.

Філософсько-релігійний зміст ікони охоплює й соціально-етичні реалії окремих історичних періодів. Ікона — символ не лише релігійний, але й відповідь на виклики часу, втілює його цінності та ідеали, які резонують із суспільними реаліями. Проникнення в сучасну ікону різноманітних ремінісценцій нової історико-культурної реальності є абсолютно природним процесом. Ікона, залишаючись відданою канонам, відображає трансформації в суспільстві, вбираючи в себе нові ідеї та символи, суголосні умовам часу.

У сучасному українському іконописі спостерігаються два ключових напрями: канонічний та синтезуючий. Якщо проаналізувати іконописну творчість київських художників-іконописців, то бачимо поєднання суб'єктивного, художньо-естетичного досвіду та усвідомлення канонічних сталих традицій, тобто діапазону творчої свободи щодо трактування іконописних історико-художніх традицій. Особливості сучасної ікони пов'язані з прагненням до репрезентативності, а саме до написання естетично-художніх зображень.

Унаслідок пошуку стилістичних напрямів українського іконопису постала потреба введення такого поняття, як «перманентний творчий експеримент», що обумовлюється постійним пошуком творчої інтерпретації іконописного канону.

Зазначені напрями, зокрема канонічний і синтезуючий, неодмінно включають дві тенденції — копіювання та стилізацію, які в кожному випадку проявляються по-різному. У канонічному напрямі акцент робиться на точному відтворенні традицій, тоді як у синтезуючому — стилізаторська тенденція надає більше простору для інтерпретацій та творчих експериментів, інтегруючи сучасні елементи в канонічну основу. Тому основна відмінність між ними полягає у мірі модернізації та авторської інтерпретації, що характеризує, наскільки глибоко традиції трансформуються у процесі творчого осмислення. А обрання конкретної тенденції в художньо-естетичному пошуку визначають особисті риси художника-іконописця та особливості його професійного становлення. Індивідуальні переконання та досвід іконописця у формуванні його як майстра впливають на те, чи віддасть він перевагу прямому дотриманню канонів, чи більш вільній, стилізаторській інтерпретації традицій.

Проаналізувавши діяльність львівської іконописної школи, яка визначає відбудову та популяризацію українського іконопису, що формує своєрідну стилістику сакрального коду, можна сказати, що ця школа розвиває основні традиційні атрибути української ікони, щоб якомога більше наблизитись до релігійно-історичних еталонів довершеного ступеня іконопису. Художники-іконописці, відомі як репрезентанти сучасного іконопису, це Д. Мовчан, Р. Василик, Л. Яцків, У. Томкевич, Д. Гордіца, І. Крип'якевич, С. Владика, І. Шабан, К. Косьяненко та ін.

Ікону можна досліджувати як визначний жанр сакрального мистецтва, що динамічно розвивається, як і інші різновиди сучасного образотворчого мистецтва. Вона і далі еволюціонує, зберігаючи традиції, але водночас відгукується на нові художні тенденції та виклики часу, залишаючись актуальним засобом вираження духовності.

Ключові напрями сучасного іконопису та характерні риси творчих пошуків митців сприяли розумінню їхнього впливу на генерацію іконографії новопрославлених святих. Ці характерні риси показують те, як художники-іконописці інтегрують канон та інноваційні художні дефініції в написанні образів, які гармонійно відображають актуальні новітні духовні запити та виклики часу. Проте інколи нерозуміння складної системності сакрального живопису зумовлює те, що написані образи набувають плакатного характеру, втрачаючи глибину і символічну сутність, притаманну іконопису. Безумовно, в епоху, коли нововведення перевершують традиції, утворюється новітній критерій, через призму якого починається переосмислення парадигми культури. Цей критерій стає основою для переконання та акомодатії традиційних цінностей, інкорпорує сучасні трансформації та виклики, вводить новітнє спрямування інтерпретації сакральної спадщини в умовах інноваційного розвитку. Через стійкість традицій і обмежений вплив європейських культурних напрямів на український народний іконопис, традиції залишаються панівними, вони стримують швидкі зміни та адаптацію до зовнішніх новацій. Тобто еволюція самих традицій стає основним процесом, що забезпечує організацію змін і збереження спадкоємності між минулим і сучасним.

У світогляді митців народного живопису ключову роль відігравав християнський канон, який упродовж певного часу дозволяв подолати розбіжності між природою мистецтва, духовною перцепцією та відображенням божественності. Християнський канон виконував роль підґрунтя для гармонійного поєднання матеріального та духовного у творчості. Властивості естетичного світосприйняття релігійних канонів в умовах українського суспільства як конструктивно-відновного, його моральні та світоглядні аспекти демонструють компенсаторні перспективи релігійної перцепції в ціннісних системах сучасної особистості, а також сприяють гармонізації внутрішнього світу [11].

Слід зауважити прагнення народних художників-іконописців вийти на самостійний шлях, відшукати власний стиль, при цьому намагаючись не відриватися від релігійно-художніх традицій, вкладати у створення ікони свою інтерпретацію своєрідного живописного трактування образів та релігійних сюжетів. Мистецтвознавиця Л. Міляєва охарактеризувала творчість народних майстрів іконопису так: «Провінційний майстер відчував себе настільки вільним, що він

сміливо зазіхав на іконографічний канон і створював нову іконографію» [7]. У написанні ікони народні майстри використовували елементи ландшафту, побуту, реального життя, переосмислюючи світовідчуття по-своєму, що порушувало підґрунтя традиційної релігійної філософії та загальноприйняті іконографічні схеми. Розвиваючись, народна ікона органічно поглинала культурні здобутки образотворчого мистецтва, чим була зрозумілою та доступною для осмислення в суспільстві та зробила свій внесок у формування та відтворення загальнолюдських художніх цінностей. Л. Герасимчук тлумачить народні (хатні) ікони через призму «символокомплексу» та акцентує увагу на «складному історично-ментальному дискурсі» народної ікони як явища для європейської культури [4]. Народна ікона як загальноукраїнське явище вплинула на трансформацію образотворчого мистецтва. Вона стала джерелом насаги, генеруючи нові естетичні підходи та стилістичні рішення, які відобразилися у збагаченні художньої мови та символіки. Серед митців сучасної української школи іконопису, які орієнтуються на традицію народної ікони, можна зазначити: Р. Зілінко, О. Лозинського, Т. Думан, Л. Скоп, У. Креховець, О. Осадчу та ін.

Отже, сакральний код, який наскрізно символічно простежується в сучасному образотворчому мистецтві, зокрема українському іконописі, сьогодні розкриває художньо-творчий потенціал митців-іконописців та засвідчує, наскільки релігійна тематика є важливою як для життя однієї людини, так і для суспільства України загалом.

Висновки. Сучасний український іконопис на межі XX—XXI століть — це новітнє художнє явище у вітчизняному мистецтві, що має свої оригінальні ознаки. Стилiстичні пошуки, притаманні сучасним художникам-іконописцям, відбуваються в діалектичному поєднанні традиційного канонічного та сучасного художньо-синтезуючого підходу до розуміння канону. При цьому вони вводять у канонічну ікону елементи натуралізму і реалістичного трактування форми, що, зокрема, в іконах новопрославлених святих проявляється в посиленні значущості прижиттєвих портретів і фотографічних зображень подвижників при створенні іконографічних образів. Створення художніх образів новопрославлених святих дозволяє охарактеризувати основну рису сучасного іконопису як прагнення до пошуку компромісу між традиційною канонічною іконою та сучасними художньо-естетичними реаліями. Зазначена тенденція проявляється у проникненні в сучасний іконопис елементів натуралізму та реалістичного трактування. Все це породжує стилістичне різноманіття сучасного українського іконопису, наповнюючи його новим художньо-естетичним змістом.

Здійснений аналіз дає змогу говорити, що мистецтво сакрального живопису, зокрема іконопис,

відродило посилений інтерес у сучасних українських науковців-дослідників галузі мистецтвознавства та інших галузей наукового знання, таких як філософія, історія, культурологія, архітектура, що, зокрема, помітно у значному зростанні кількості дисертаційних досліджень, присвячених цьому явищу. Також важливо зазначити, що основним об'єктом досліджень все частіше стають регіональні властивості сакрального живопису, що підтверджують різноманіття творчих концепцій щодо розуміння мистецьких підходів до іконописного мистецтва. Разом з тим, важливо зазначити зростання інтересу щодо дослідження творчого доробку та художніх новацій у творчості окремих українських іконописців. Зокрема, це простежується

у науковій діяльності представників львівської школи. Одночасно за межами нашого аналізу ще залишилися чимало наукових досліджень, які потребують окремого опрацювання та узагальнення, як і подальшої систематизації наукових досліджень мистецтва іконописного живопису.

Таким чином, нині українська ікона є важливою складовою сучасної культури, що має великий художньо-естетичний, моральний і соціальний потенціал. У складних умовах воєнного часу сучасного українського суспільства, безперестанних міжнародних та міжкультурних конфліктів мистецтво ікони може стати визначним фактором духовної стабілізації і відіграти свою роль у гармонізації суспільства.

Література

1. Абрамович С. Д. Церковне мистецтво: навч. посібник. Харків; Київ: Кондор, 2005. 206 с.
2. Абрамович С. Д. Культурна самоідентифікація в сучасному суспільстві: між етноцентризмом і глобалізмом // Особистість. Час. Культура: матеріали наук.-практ. конф. (Чернівці, 28–29 листопада 2005). Чернівці, 2005. С. 143–153.
3. Балицька Н. Тенденції та перспективи розвитку української ікони в контексті сучасних релігійних процесів в Україні // Вісник Львівського університету. Серія філософсько-політологічні студії. 2019. Вип. 22. С. 23–30.
4. Герасимчук Л. Народна ікона в українській цивілізації // Найдено О. Народна ікона Середньої Наддніпрянщини в контексті селянського культурного простору. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2009. С. 510–516.
5. Герчанівська П. Е. Художня та релігійна свідомість: спільне та особливе // Мультиверсум. Філософський альманах. Київ: Центр духовної культури, 2005. № 51. С. 194–204.
6. Макушин Ю. А. Релігія як джерело мистецтва // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». 2011. № 161. С. 133–143.
7. Міляєва Л., Гелитович М. Українська ікона XI–XVIII століть: альбом. Київ: Духовна спадщина України, 2007. 528 с.
8. Новікова К. На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України. Київ: Темпора. 2012. 328 с.
9. Остащук І. Сакральний символізм у формуванні національно-культурної ідентичності // Науковий вісник Чернівецького університету. Збірник наук праць. Вип. 726–727. Філософія. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2015. С. 210.
10. Попович М. Нарис історії культури України. Київ: АртЕк, 1998. 728 с.
11. Сидорченко О. В. Естетична перцепція релігійного досвіду: автореф. ... к. філос. н., спец. 09.00.08: естетика / Східноукр. нац. ун-т ім. В. Даля. Луганськ, 2010. 20 с.
12. Селівачов М. Поняття «сакральне мистецтво»: зміст і межі // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії — 2008: Альманах: Наук.-теор. пр. та публіцистика / ІПСМ АМУ; гол. наук. ред. І. Д. Безгін; редкол.: А. В. Чебикін (голова), І. Д. Безгін, Ю. Г. Ілленко та ін. Київ: Музична Україна, 2008. Вип. 1(10). С. 67–76.
13. Шинкарук В. Людське буття: екзистенція, час, свобода // Український світ. 1995. № 1–3. С. 41.
14. Шинкарук В. Філософія і мировоззрення. Чоловік і мир людини. Київ: Наук. думка, 2003. 54 с.
15. Якуніна К. І. Соціально-психологічні аспекти релігійності // Молодий вчений. 2021. № 7 (95). С. 102. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-7-95-21>
16. Яновський М. І. Проблема психологічного впливу мистецтва на особистість // Проблеми сучасної психології. 2013. Вип. 21. С. 810–819.
17. Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1962. 410 s.
18. Eliade M. Sacre et le Profane. Paris: Gallimard, 1988. 192 p.
19. Klinkhammer, G. Rudolf Otto: Das Heilige. Über das Irrationale und die Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen (1917) // Gärtner, C., Pickel, G. (eds). Schlüsselwerke der Religionssoziologie. Veröffentlichungen der Sektion Religionssoziologie der Deutschen Gesellschaft für Soziologie. Wiesbaden: Springer VS, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-658-15250-5_18

References

- Abramovych, S. (2005). Kulturna samoidentyfikatsiia v suchasnomu suspilstvi: mizh etnotsentryzmom i hlobalizmom [In *Osobystist. Chas. Kultura: materialy nauk.-prakt. konf.* (Chernivtsi, 28–29 lystopada 2005) (pp. 143–153). Chernivtsi: (n. p.) [in Ukrainian].
- Abramovych, S. (2005). Tserkovne mystetstvo: navch. posibnyk [Church art: A textbook]. Kharkiv; Kyiv: Kondor [in Ukrainian].
- Balytska, N. (2019). Tendentsii ta perspektyvy rozvytku ukrainskoi ikony v konteksti suchasnykh relihiinykh protsesiv v Ukraini [Tendencies and perspectives of development of Ukrainian icon on the context of contemporary religious processes in Ukraine]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia filofsiko-politolohichni studii*, 22, 23–30. [in Ukrainian].
- Eliade, M. (1988). *Sacre et le Profane* [Sacred and profane]. Paris: Gallimard [in French].
- Gębarowicz, M. (1962). *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce* [A study on the cultural events of the late Renaissance in Poland]. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu [in Polish].
- Herasymchuk, L. (2009). Narodna ikona v ukrainskii tsyvilizatsii [Folk icon in the Ukrainian civilization]. In Naiden O. *Narodna ikona Serednoi Naddnyprianshchyny v konteksti selianskoho kulturnoho prostoru* (pp. 510–516). Kyiv: Instytut mystetstvosnavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho NANU [in Ukrainian].
- Herchanivska, P. (2005). Khudozhnia ta relihiina svidomist: spilne ta osoblyve [Artistic and religious consciousness: the common and particular]. *Multyversum. Filofskyi almanakh*, 51, 194–204 [in Ukrainian].
- Klinkhammer, G. (2019). Rudolf Otto: Das Heilige. Über das Irrationale und die Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen (1917). In: Gärtner, C., Pickel, G. (eds) *Schlüsselwerke der Religionssoziologie. Veröffentlichungen der Sektion Religionssoziologie der Deutschen Gesellschaft für Soziologie*. Wiesbaden: Springer VS [in German].
- Makushyn, Yu. (2011). Relihiia yak dzherelo mystetstva [Religious as a source for art]. *Naukovi pratsi Chornomorskoho derzhavnoho universytetu imeni Petra Mohyly kompleksu "Kyievo-Mohylianska akademiia"*, 161, 133–143 [in Ukrainian].
- Miliaieva L. & Helytovych M. (2007). *Ukrainska ikona XI–XVIII stolit: albom* [Ukrainian icon of the 11th–18th centuries: An album]. Kyiv: Dukhovna spadshchyna Ukrainy [in Ukrainian].
- Novikova, K. (2012). *Na perekhresti svitu i dukhu. Korotkyi narys pro sakralnyi zhyvopys Ukrainy* [At the intersection of profane and spiritual. A brief outline of sacred fine art of Ukraine]. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
- Ostashchuk, I. (2015). Sakralnyi symvolizm u formuvanni natsionalno-kulturnoi identychnosti [Sacred symbolism in the development of national and cultural identity]. *Naukovyi visnyk Chernivetskoho universytetu*, 726–727, 210 [in Ukrainian].
- Popovych, M. (1998). *Narys istorii kultury Ukrainy* [An outline of the cultural history of Ukraine]. Kyiv: ArtEk [in Ukrainian].
- Selivachov, M. (2008). Poniattia "sakralne mystetstvo": zmist i mezhi [The concept of "sacred art": Its sense and limits]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvosnavchoï nauky: Mystetski obrii—2008: Almanakh*, 1 (10), 67–76 [in Ukrainian].
- Shynkaruk V. (1995). Liudske buttia: ekzystentsiia, chas, svoboda [Human life: existence, time, freedom]. *Ukrainskyi svit*, 1–3, 41. [in Ukrainian].
- Shynkaruk, V. (2003). *Fylosofyia y myrovozzrenye. Chelovek y myr cheloveka* [Philosophy and worldview. A man and man's world]. Kyiv: Nauk. dumka [in Russian].
- Sydoorchenko, O. (2010). *Estetychna pertseptsiiia relihiinoho dosvidu* [Aesthetic perception of religious experience]. [Candidate dissertation abstract, Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, Luhansk, Ukraine] [in Ukrainian].
- Yakunina, K. (2021). Sotsialno-psykholohichni aspekty relihiinosti [Social and psychological aspects of religiousness]. *Molodyi vchenyi*, 7(95), 102 [in Ukrainian].
- Yanovskyi, M. (2013). Problema psykholohichnoho vplyvu mystetstva na osobystist [The problem of psychological influence of art on an individual]. *Problemy suchasnoi psykholohii*, 21, 810–819 [in Ukrainian].

Khasanova I.

The Sacred Code in Contemporary Ukrainian Fine Art

Abstract. Sacred art significantly influences the modern process of spiritual development of humanity, forming its worldview, as well as its moral and aesthetic consciousness. This art is not only a powerful instrument for strengthening the religious faith but also for establishing the social stance of an individual in general, its spiritual guidelines and values.

After a complex analysis of the works by contemporary Ukrainian art and cultural researchers, the paper offers an analytical view of the historical influence of sacred art on the development of Ukrainian fine art, and its role in the modern spiritual development of society, both in religious and secular aspects. The special focus is put on the artistic and stylistic differences of sacred art in its canonic and non-canonic icons. Emergence and development of Kyiv and Lviv art schools of sacred art in modern-day Ukraine were analyzed, in addition to the role of tradition in this process. The main features of development of contemporary Ukrainian icon by the leading Ukrainian icon painters were determined. The key trends of the influence of sacred art on the progress of contemporary Ukrainian icon painting were listed.

The main functions of the sacred code in contemporary fine art that play a significant part in shaping the national consciousness and identity of Ukrainians were discovered.

Keywords: sacred art, icon, sacred code, Ukrainian icon painting, folk icon, contemporary Ukrainian fine art.

Стаття надійшла до редакції 13.09.2024

Мистецтво під час війни:
Концепції. Символи. Стратегії.

*Art in the Time of War:
Concepts. Symbols. Strategies.*

Ігор Савчук

доктор мистецтвознавства, професор, директор,
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної
академії мистецтв України

e-mail: rekus@ukr.net

Igor Savchuk

Doctor of Art Studies, Professor, Director,
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0002-6882-3404

Марина Протас

доктор мистецтвознавства, старший науковий
співробітник, головний науковий співробітник відділу
кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів,
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної
академії мистецтв України

e-mail: protas.art@gmail.com

Maryna Protas

Doctor of Art Studies, Senior Research Fellow, Chief
Researcher in the Department of Curatorial Exhibition
Activities and Cultural Exchange, Modern Art Research
Institute, National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0001-8137-0342

Художня культура після війни: аналітичний шкід Artistic Culture After the War: An Analytical Sketch

Анотація. З настанням завершальної фази російсько-української війни художня культура України більш предметно фокусується на прогностичній траєкторії повоєнного розвитку країни, головну увагу зосереджуючи на соціополітичному і пов'язаному з ним соціокультурному аспектах стратегіями майбутнього. Оскільки футурологічні проєкції потребують прискіпливого засвоєння уроків історичного минулого, автори, використовуючи загальнонауковий компаративістський метод, вивчають коло проблем, що вже тепер вимагає адекватної рефлексії соціуму, зокрема української художньої культури, від чого залежить її сутнісна якість та успішність самореалізації України як «європейської екологічної нації». Йдеться про подолання вад застарілих ідеологем постполітики і постгуманізму, що прискорили катастрофічний регрес постмодерної свідомості; актуалізацію архетипального патерну кордоцентризму; трансформації травматичної «культури страху» у витончену культуру естетичного судження, де трансцендентна істина краси править за міру цивілізованості нації, самоідентифікація якої стабілізує соціополітичне буття, зокрема через становлення «демократії почуттів».

Ключові слова: художня культура, повоєнна розбудова України, кордоцентризм, краса як міра, трансцендування почуттів, тероризм, диз'юнктивний синтез нігілізмів.

Постановка проблеми. Українські і світові політики обговорюють версії дипломатичного завершення російсько-української війни, але ще задовго до наближення цієї хвилюючої миті омріяного фіналу апокаліптичного випробовування нашої нації українська творча еліта розмірковувала про вектори майбутнього розвитку художньої культури, переглядаючи оцінки фахівців західних країн, які від міленіуму аналізують різні сценарії впливу сучасного тероризму на буття демократичних держав, постулюючи: «якщо демократії зазнають напад з боку тероризму, то <...> вони мають право помститися. Залишається усвідомити, проти кого будуть спрямовані ці законні репресії» [1, р. 148]. Дійсно, ланцюгова реакція зачіпає усі сторони зіткнення, бо зло резонує і починає автократично діяти зсередини постраждалої системи, інфікуючи її владу, громадян, культуру, а також мистецтво, загострюючи всі застарілі хвороби. Тож серед великої палітри західних наукових поглядів на сучасний

стан і можливі вектори подальшого розвитку культурно-мистецького буття передусім звертали на себе увагу найбільш сутнісно аналітичні когніції, де враховувалась багатомірність форм прояву зла, від воєнно-політичних конфліктів і війн до ентропних впливів «м'якої сили» країн-донорів на культурний розвиток пострадянських держав, які, адаптуючи неоліберальні свободи, не помітили небезпечних вад споживачької ідеології для колективної свідомості нації.

Серед незалежних критичних оцінок, скажімо, відома позиція голови Фонду розвитку Британського музею (1993–2003), екс-голови Королівського театру Ковент-Гарден й Лондонського філармонічного оркестру лорда Клауса Адольфа Мозера (Claus Adolf Moser), який завжди обстоював думку, що мистецтво, транслуючи національні та транснаціональні гуманістичні сенси і цінності, посідає чільне місце серед факторів цивілізаційного впливу, якісно збагачуючи кожного з нас та суспільство

в цілому. У своїй лекції на зустрічі Королівського товариства мистецтв 23 жовтня 2000 року Мозер говорив про необхідність дотримання таких соціокультурних вимог, коли «цивілізоване суспільство в своїй основі потребує високої культури» і арт-епістема править за безпомилковий показник долання «випробувань на цивілізованість нації»; але в період тотальної кризи XXI століття не варто довіряти глобалізації бізнес-структур, наголошував Мозер у вересні того ж року на конференції освітян у Замку Каінгенталь під Страсбургом, бо навряд чи «суспільство змінюється настільки раптово, що освітні системи та підходи вимагають принципового перегляду», тим паче «термін глобалізація часто плутають з інтернаціоналізацією або міжнародними відносинами. Насправді все майже навпаки. Простіше кажучи, останнє стосується міжнародних зв'язків між націями та, можливо, способів їх зміцнення; тоді як перше, глобалізація, означає витіснення націй і зв'язків між ними наднаціональними або глобальними домовленостями» [2, р. 2]. За час війни українці, обстоюючи суверенітет, не раз переконались в ненадійності обіцянок й домовленостей партнерів; але і в царині культури ми все ще не пройшли тест на цивілізованість від трансцендентальної естетики, перебуваючи в сутінковій зоні «само-колонізації» (термін болгарського культуролога Александра Кьосева, болг. Александър Кьосев) закостенілими пан-європейськими кліше постмодерністської свідомості. Між тим, настав час повірити у власні сили, рішуче позбавляючись меншовартісних стратагем у повоєнній розбудові мирного буття, включно з подоланням наслідків світоглядної деградації постмодерної людини, яка страждає задухою в суб'єктивістських штучних світах тотальної негативності, буквально гублячи сенс життя, що виливається в експонентне зростання статистики суїцидів, особливо в економічно розвинутих країнах, громадяни яких «в масі своїй не стурбовані згасанням власної духовності» [3, с. 162]. Тобто українці мають тримати стрій не лише на фронті, а й в царині епістем, дбаючи про унікальний етноментальний феномен, що обумовив національну культурну особливість. Це надзвичайно важливо також з огляду на те, що західна культура перебуває в пролонгованій кризі, тож чимало аналітиків констатувало «смерть Заходу». Або, як застерігала 2017 року «Паризька відозва»: «Нам загрожує фальшива Європа», що «вихваляє себе як предтечу універсальної спільноти, яка не є ані універсальною, ані спільнотою», бо насправді небезпеку становить фальшива свобода, порожній конформізм споживацької і медіа-культури, разом з «хибним розумінням себе через неспроможність визнати вади постнаціонального, посткультурного світу», що є «страшнішим за російський авантюризм»; між тим справжня Європа шанує і надихається класичною традицією, отже «майбутнє Європи залежить від оновлення гідності наших найкращих традицій, а не від фальшивого універсалізму, що поширює забуття та самозречення» [4].

Втім, знову вірус глобального затемнення колективного розуму утворює і в політичному, і в культурному сенсі «невроз як соціальний феномен», що, за Карлом Юнгом, активує «вибухонебезпечну енергію архетипу», і тоді «замість християнського хреста архаїчна свастика веде за собою мільйони готових померти воїнів», бо людиною маніпулюють «форми без змісту», і сьогодні змасована емоція постмодерної людини «перевертає життя індивіда найкатастрофічнішим чином»; тому подібні ситуації, де рашизм став похідною постмодерної свідомості, потребують вчасного осмислення, позаяк «колективне несвідоме — це що завгодно, але не інкапсульована особиста система; це суцільна об'єктивність, широка, як світ, і відкрита для всього світу... Там я цілковито єдине зі світом, і настільки є його частиною, що надто легко забуває, ким я є насправді. “Загублений у собі” — слушний вираз, щоб описати цей стан. Але це я стає світом, лише коли свідомість спроможна його бачити. Для цього ми мусимо знати, хто ми є» [5, pp. 22, 47, 48]. Тому так важливо утримувати духову вісь культурно-мистецької ідентичності, аби не розгубитися у хаосі енергій нескінченних змін і убезпечитись від масових неврозів. Через те стратегії подолання чинників/наслідків Третьої світової війни накладають на художню культуру подвійну відповідальність, особливо в реаліях демографічного і гуманітарного колапсу в Україні, яка зазнала величезних втрат у війні і має долати наслідки геноциду, утворюючи продумано-збалансовані соціокультурні умови розвитку, вимагаючи високого рівня сутнісної самоактуалізації нації, водночас виправляючи хиби арт-епістем, контемпорарних візуальних практик зокрема. У цьому аспекті корисним також видається досвід опрацювання проблем, обговорених у 2009 році в Оксфордському університеті, де відбувалась чергова міжнародна конференція «Страх, жах, терор: жорстоке кіно у часи насильства» (Fear, Horror, Terror: Violent Movies for Violent Times). Саме там Бет Кетелмен (Beth A. Kattelman, Університет штату Огайо) доповіла про прояви впливу тероризму на суспільну свідомість як агресивно-регресивний тригер, що його віддзеркалює кінематограф. Обговорюючи засилля після трагедії 11 вересня «терористичних порно» й садистично-детального смакування відвертих жахів, вона підкреслила: «Ми знову переживаємо період великого суспільного стресу, маючи потужну паралель між настроями Сполучених Штатів під час війни у В'єтнамі і теперішніми настроями» [6, р. 5]. Болісної трансформації колективної свідомості постполітичного/постгуманістичного буття сприяв потік нескінченних фактів насильства на тлі ксенофобії та шоку від документальних свідочтв катувань з боку радикальних ісламістів, зокрема страт викрадених американців через обезголовлення. Зло посягло масовий невроз, в наслідок чого суспільство почало схилитися в бік виправдання мстивих тортур для ворога (скажімо, злочинні дії американського контингенту на військових базах Абу-Грейб й Гуантанамо не викликали масового

осуду громадян США; так само цивільні українці після оприлюднення звірств рашистів на ТОТ мали певний час приборкувати інстинктивну хвилю руйнівної люті помсти, при тому що агресивність не є домінант-фактором етногену нації, що еманує виключно світлі життєствердні енергії істинної людяності). З позицій психоаналітики, в подібних випадках розбурханої агресивності загострюється масовий невроз, або посттравматичний стресовий розлад (ПТСР) як соціальний феномен, що люмінесцює давніми історичними травмами, адже «колективне несвідоме не розвивається індивідуально, а передається у спадок. Воно складається з попередніх форм, архетипів, які можуть стати усвідомленими лише вторинно, надаючи певної форми певним психічним змістам» [5, р. 43], тому конче потрібна індивідуальна критична позиція при опрацюванні архетипальних патернів, особливо в Україні, коли масмедіа час від часу інформують про черговий акт розчленування українського положеного, який вчинили рашисти, та про інші їхні злочини.

В таких нелюдяних обставинах науковцям і митцям необхідно звернути увагу на те, що ще автор «Людини в історії» (1860) Адольф Бастіан (Adolf Bastian) визначав колективну уяву елементарними думками, що активують патерни інстинктивної поведінки, позаяк, — пізніше довів Карл Густав Юнг, — «архетипи є несвідомими образами інстинктів», чим не гребує користатися арт-бізнес, тож стає зрозумілою спритність, з якою постійну присутність в житті і медіа актив жорстокого насильства підхопили і почали культивувати світові бенчмаркінгові стратегії культуріндустрії, глибше затягуючи мистецтво у вир horror stories, чому свідоцтвом був вражаючий дохід від франшизи таких фільмів, як «Техаська різанина бензопилою» (2003), «Пила» (2004), «Гостел» (2005), «Вигнані дияволом» (2005), або римейків, як «Пагорби мають очі» (2006), «Полон» (2007). Збіднення індивідуального критичного мислення глобалізованих спільнот призводить до поширення психічних епідемій, а в умовах сучасної кризи демократії вони швидко переростають в колективну одержимість, викликаючи соціокультурний колапс, ослаблення і подальший занепад правових держав. Тому в повоєнній розбудові України, де діагноз ПТСР, на жаль, став соціальною нормою, мусимо враховувати всі ці обставини та критично переосмислювати віджилі паневропейські культурно-мистецькі наративи, підтримуючи незалежну само-усвідомлену творчість, яка звільняється від впливу регресивних контемпорарних патернів global art задля екстатичної свободи почуття: «А далі — подолання відчуження за допомогою чуттєво-практичної діяльності, зняття суб'єкт-об'єктних відносин, вирішення протиріччя краси та прекрасного... Тому спроби підходити до почуттів із мірками формального світу марні»; «Завдання не в аналізі почуттів чи розписуванні химерних траєкторій, а в розгортанні в тих нескінченних просторах переживань, які ми самі створюємо», лише екстатичні почуття,

що безсмертні, «не мають початку», хоч у поточному бутті вимушені втискатися у «конфігурації чужої предметності», будучи «дисципліновані» простим відтворенням «у формі спокою, тоді як сутність їх — у безпосередньому русі, захопленому абсолютною красою. Вони — само-достовірність становлення» [7, с. 12]. Та поки що доволі показово, скажімо, що західна скульптура підсвідомо візуалізує реїфіковані почуття як внутрішній розпад особистості, а саме дроблення цілісної форми на фрагменти, зокрема, коли антропна форма після концептуальної вівісекції розсипається в конгломерат пазлів, ніби вторячи архаїчним ритуалам вуду, і що українські митці наївно перейняли цей креативний прийом contemporary art, «форми без змісту», який насправді втілює потужний руйнівний психосоматичний ефект. Ефект, який на початку повномасштабного вторгнення агресора ще можна було вважати за елемент арт-терапії — як звільнення від зла, та наприкінці війни подібні деструктивні твори свідчать про порушення психічного стану нації, потребуючи, за сером Клаусом Мозером, очищення в над-часовому просторі абсолютної краси; і це врятує від тиранії «культури ринкової гомогенності та політично примусового конформізму» [4]. Між тим для адептів постмодерної естетики «цей емпіризм умовно вважається зовнішністю почуттів», і куратори вітають як пазлову концепт-лексику, так і натуралістичні гіперреалістичні акти на кшталт haptic-но відомого американського митця Браяна Бута Крейга (Brian Booth Craig), не бажаючи знати, що «схоплене в мисленні почуття миттєво перетворюється на мислення, загублене у забобонах, як у нескінченних дзеркалах»; а от про справжні почуття ніхто не дізнається, допоки формовислів не залишить розсудливі межі уречевлених відносин світу споживання з його «кров'ю, стражданнями і муками, війнами, катастрофами, катаклізмами», не дарма ж сказано: «чим менше почуттів у житті, тим більшого значення вони набувають у сфері духу», а, упредметнені, вони страждають жагою абсолютної свободи, що врешті прийде як нещастя у «контр-русі загортання, коли час часу народжує пустку, провали смислів, зокрема й сенсу жити», і в цьому нелюдському розломі, що торкається кожного, «вся грандіозна нескінченність відкривається в немислимій чуттєвій грі», де «види мистецтв здаються заповідником, та по суті — це експлуатація почуттів, перетворених на маріонеток умовної свободи» [7, с. 12, 13, 14]. Першість використання історичних травм і стресового стану розгублених сучасників в меркантильних цілях безумовно належить кінематографічним арт-бізнесовим проектам, коли, за Олексієм Босенком, «диктатор-режисер пропонує прийняти до відома його бачення як єдине можливе». Приносячи добрі прибутки під егідою буцімто психоаналітичної терапії стресу (адже відома думка Стівена Кінга про те, що людство вигадає жахи, аби допомогти впоратися з реальним жахом), горор-індустрія стає комфортним прикриттям бенчмаркінгу

в мистецтві. Проте існують й інвективні оцінки фейкового «звільнення» від неконтрольованого страхіття, яким накриває людину репресивна сучасність, позаяк глобалізована посткультура не лише копіює, а й посилює вади соціополітичної системи. В умовах «ерозії реального громадського політичного простору, демократія більше не є колективною діяльністю людей, а радше медіа-керованим процесом», тому інстинктивне прагнення безпеки розвинуло в соціумі сталу «культуру страху», що циркулює у «пасивно-гедоністичному світі нігілізму, де щастя зводиться до споживацтва, а політика — до безпеки/страху та конформізму» [8, р. 52, 54]. Отже, контемпорарні арт-практики, по суті, користуються ерозією демократії, паразитуючи на культурі страху та споживацькому щасті. Саме в цю чутливу мить, нагадував Ганс Магнус Енценсбергер (Hans Magnus Enzensberger), страх соціуму «посилює владу та вплив політичної поліції, секретних служб, військової промисловості та приватних охоронців; це заохочує ухвалення дедалі репресивніших законів і призводить до втрати важко здобутих свобод. <...> Немає нічого кращого, ніж зовнішній ворог, яким можна виправдати стеження та репресії. Куди це веде, показує приклад російської внутрішньої політики» [9]. Подібну критичну оцінку висловлює й турецький доповідач на згадуваній конференції в Оксфорді, погоджуючись з думкою Енценсбергера і Алана Бадью та підкреслюючи, що в міленіум скрізь посилюється загроза «диз'юнктивного синтезу двох нігілізмів», адже пасивний нігілізм постмодерного суспільства споживання провокує радикальний нігілізм постполітики. «Уроборос»: постполітичний колапс, що живиться і годує сам себе завдяки соціокультурній ентропії. Тож, як продемонстрували постполітичні реалії України, в умовах війни українці відчули на собі всі аспекти «диз'юнктивного синтезу нігілізмів», який досліджував Алан Бадью ще на зламі міленіумів, тому для розбудови мирного повоєнного буття необхідно всебічно вивчати вплив нелюдських обставин на суб'єктивну уяву спільнот, зокрема українських митців та їх груп підтримки у особі фахівців науково-критичної діатриби; тим паче, що серед великого числа художніх виставок за період війни доволі часто траплялись арт-проекти, зокрема у виставковому просторі ППСМ, з явним омажем західної версії агресивної диз'юнкції, що особливо прикро бачити в творах дійсно талановитих митців, спантелечених споживацькою парадигмою постмодернізму, які, не довіряючи екстатичному творенню краси, продукують «регресію у сумнозвисьному дуалізмі сутності нарцисичного самозахоплення зі старанно прихованою невпевненістю» і так «мандрують лабіринтами плаского світу» [3, с. 163, 164]. Між тим, наголошували європейські незалежні інтелектуали в «Парижській відозві», європейці «повинні відновити високу культуру Європи, затверджуючи піднесене і прекрасне як наш спільний стандарт та відкидаючи мистецтво, що деградувало до рівня політичної

пропаганди» [4]. Якщо після кожної світової катастрофи людство починало наново розбудову буття з новим світовідчуттям та новими арт-нарративами, то цього разу Україна отримує унікальну історичну можливість стати справжнім повоєнним законодавцем інноваційного культуротворення на основі кордоцентризму як критично опрацьованих індивідуальною свідомістю архетипів української ментальності (досвід війни завжди змінює вектор культурно-мистецького розвитку, так Франція стала законодавицею модернізму, а США після Другої світової війни — постмодернізму, тепер наша країна отримує шанс очолити наступний цикл культурної еволюції). І якщо людство жадає повернути цивілізаційному руху майже втрачену людяність й щирість почуттів екстатичної істини духового культуротворення, то саме зараз час усім націям починати змінюватись сутнісно. Бо наприкінці апокаліптичного сценарію *Zeitgeist* вимагає усвідомлення прихованих нюансів, через які на перетині нігілізмів розвивається порочна негативність *contemporary* (глобалізована форма мистецького вислову), яку іноді позиціонують як патріотичний антивоєнний опір чи навіть форму протесту проти системи культуріндустріального консюмеризму, але така арт-епістема від міленіуму традиційно залишається у полоні бенчмаркінгових постгуманістичних ігор «без мети і без правди», позаяк цей культурний продукт дотичний того ж світу «грошей, сліпої влади, цинічного суперництва, прихованих багатств первинних ресурсів, повної зневаги до повсякденного життя людей і самовпевненої зарозумілості» [1, р. 158]. Трансформація українського арт-нарративу в обставинах «війни проти тероризму» в повній мірі викриває фундаментальні проблеми культури неоліберальної глобалізації (коли постмодерний байдужий до почуттів мистецький вислів не в змозі адекватно втілити сутнісні сенси екзистенційної боротьби добра зі злом), бо біополітичне меркантильно-маніпулятивне управління колективною свідомістю репресивним чином продовжує приховано впливати на розвиток мистецтва, і такий стан справ потребує усвідомленої корекції, особливо в повоєнному майбутньому, адже, як зауважив Жан-Поль Сартр стосовно Другої світової війни, «війна була неминучим — і до певної міри навіть бажаним — наслідком політичного насильства», вимагаючи змін суспільної структури і свідомості [10, с. 238]. Тому варто аналізувати чинники, що стимулюють насильницькі *post-human* акти в художній культурі, та дослухатися до тих науковців, які в добу постгуманізму і біотехнологічної кіборгізації, як от доктор медичних наук професор біоетики Кімбел Корну (Kimbell Cornu, Белмонтський університет, США), закликають людство обирати духовий шлях еволюції, аби виправити технократичні помилки, котрі призвели до того, що тепер надмірно-концентровані «страждання трансфігуруються: страждання, а не трансгуманізм, є шляхом до справжнього вдосконалення людини» [11].

Мета статті — рекогносцирувати поле проблем, пов'язаних із стратегіями розвитку художньої культури в прогностичному майбутньому, а саме прийдешній повенній добі, долучаючи світовий історичний досвід розбудови мирного життя після Другої світової війни та терористичних актів ХХІ століття, порівнюючи можливі сценарії постмодерних проєкцій з нарративами минулого, акцентуючи переваги патерну українського кордоцентризму в апорії техно-концепту і екстатичного почуття, з метою корегування контемпорарних помилок як недоопрацьованого ґешталту соціокультурної еволюції, котрі призводять до тотальної ентропії, зокрема кризи демократії і редукції колективної свідомості, спричиняючи світові війни.

Аналіз останніх досліджень й публікацій. Коли країна-терорист розв'язала в центрі Європи криваву бійню, із пекельним закликком «Київ за три дні» вчиняючи геноцид української нації, сіючи страх ракетними атаками на мирні домівки, лікарні, пологові будинки, школи, бібліотеки, музеї тощо, західні держави не надто переймалися злочинами проти людяності і не квапились жорстко зупинити навалу агресора або хоча б запитати — «а якого біса ті війська роблять на території чужої країни?» [12], як писав Славоу Жижек, студіюючи основні типи радянських нарративів та згадуючи події Другої світової війни. Подібна неквапливо-споглядальна позиція західного світу стає зрозумілою при ознайомленні з історичним дослідженням Тоні Джадта «Після війни. Історія Європи від 1945 року», перше видання якого з'явилося на початку міленіуму в Лондоні. Тоні Джадт неодноразово наголошував: ще коли Сталін «відрізав вразливу східну частину Європи геть від тіла континенту <...> західні європейці загалом байдуже ставилися до того, що Східна Європа зникла. Навпаки, невдовзі вони так до цього призвичаїлись, та й у будь-якому разі були такі заклопотані тими дивовижними змінами, які відбувались в їхніх власних країнах, що їм здавалось цілком природним, що від Балтійського до Адриатичного моря мусить бути непрохідна укріплена перепона» [10, с. 223]. Тож Захід інерційно продовжив перебувати у стані летаргійного сну, коли 2014 року «рузській мир» вторгся в Україну, анексував Крим і східні прикордонні території; Захід зберігав дзенівський спокій і взимку 2022 року, коли вся Україна благала про допомогу закрити небо над мирними містами. Західні лідери, висловлюючи дипломатичне «занепокоєння» через руйнацію світової безпеки, потенційно були готові до зникнення зі світової мапи держави, яка між тим входить у склад країн-фундаторів ООН, міжнародної установи, яка тепер на кшталт Ліги Націй власною бездіяльністю вчергове ліквідувала саму ідею свого заснування, не лише дозволивши війну черговому агресору, а й толеруючи його «культурні» ініціативи, як-от святкування дня російської мови, або приймаючи запрошення на ланч з диявольським меню, коли після смертоносного ракетного обстрілу

столичної лікарні «Охматдит» дипломатам пропонувались «котлети по-київські». У цьому божевільному абсурді Джорджо Агамбен мав рацію, адже він попереджав, що сучасний терор впливає на колективну свідомість, руйнуючи демократію, сприяючи формуванню суспільств тотальної несвободи й контролю; він наголошував на диз'юнкції між справжньою дисциплінованою владою, яка тримається закону істинної справедливості, та неоліберальною демократією глобалізованого світу, в якому держави перестали виконувати функцію безпекового захисту громадян від трагедій і жаху. Принаймні, якщо у першому випадку «дисципліна прагне створити порядок», то у випадку другому — безпека псевдо-ліберальної ідеології, як помітив ще Мішель Фуко, з метою щільного контролю за масами, фактично протистоїть дисципліні й закону, маніпулюючи страхом, аби ефективніше «керувати безладдям», у меркантильних цілях використовуючи безпекові заходи, що «функціонують зазвичай в контексті свободи руху, торгівлі та індивідуальної ініціативи» [13]. (Можна згадати приклад пасивного нігілізму, який наводить Тоні Джадт, коли досліджує режим Віші маршала Петена, який легітимував парламент Третьої французької республіки: «більшість французів прийняла режим Віші після поразки 1940 року не тому, що їм подобалася влада, яка переслідувала євреїв, а тому що режим Петена дозволяв французам продовжувати жити в ілюзії безпеки й нормальності, майже без потрясінь» [10, с. 873]; і такі настрої соціуму досі тримаються у сучасному світі.) Тепер маніпуляції урядових систем світу набули по-езуїтському витончених рис, коли неоліберальна «безпека» не може чи не хоче зупиняти екзистенційні війни. Під час розгортання Третьої світової війни, коли весь світ був стурбований можливістю голоду (на що звертав увагу Бруно Латур на конференціях, і в останній передсмертній публікації 2022 року аналізував колоніальну війну Росії проти України як «європейської екологічної нації», «кордон якої перетнули танки, позначені літерою “Z”», відтак «українська територія спустошена кривавою Червоною армією» [14]), а пекельний окупант краде збіжжя, підпалює сільгоспугіддя, заміновує рілля, завзято підриваючи елеватори і комбайнерів на ланах, жадаючи залишити Україну без експортного збіжжя, світла, води, інших благ, — то все це доводить не лише садистичну стратегію Vernichtungskrieg, війни на знищення, а й правоту Фуко і Агамбена, які наголошували: як і раніше «фізіократичні чиновники не були стурбовані запобіганням голоду чи регулюванням виробництва, а радше прагнули потакати їхньому розвитку, щоб потім керувати та “забезпечувати” ліквідацію наслідків», тож «сьогодні ми стикаємося з екстремальним та найнебезпечнішим розвитком цієї парадигми безпеки. <...> Держава, єдиним завданням і джерелом легітимності якої є безпека, стає крихким організмом; він завжди може бути спровокований тероризмом, щоб самому стати терористичним» [13].

Між тим, крихкість демократії українці також побачили на прикладі власної урядової влади, що перетворилася на каральний інструмент, наприклад, коли по-радянському проводить репресивну мобілізацію, покриваючи топ-корупціонерів, ухвалюючи рішення, що викликають ще більше запитань у народу, аніж в силових, судочинних інстанціях, позаяк така політика, за Агамбеном, «зводиться до поліції, а різниця між державою та тероризмом має тенденцію зникати», так що виникають умови, коли «безпека і тероризм формують єдину смертоносну систему, у якій вони взаємно виправдовують і легітимізують дії одне одного» (внаслідок цього процесу маємо в Україні вражаючу кількість загиблих чоловіків, хто не хотів мати справ з ТЦК і намагався перетинати/перепливати державний кордон). Врешті, подібні «безпекові» дії підривають основи демократії, але їх легітимізувала пресловута глобалізація, уточнює Агамбен: «У новій ситуації — створена на фініші класичної форми війни між суверенними державами — безпека знаходить свій кінець у глобалізації: вона передбачає ідею нового планетарного порядку, який насправді є найгіршим з усіх безладів», тим паче що урядовці «вимагають постійного покликання на надзвичайний стан, а заходи безпеки працюють на зростаючу деполітизацію суспільства», що переймається питанням споживання [13]. Для захисту справжньої демократії від можливостей інституціоналізації терору Агамбен радить докорінно змінити соціополітичну парадигму, щоб політики не провокували створення надзвичайних ситуацій, а унеможливлювали будь-які спроби поширювати ненависть і терор, та для цього необхідно усвідомити, що «настав час працювати над запобіганням безладдю і катастрофам, а не просто контролювати їх», коли вони вже спалахнули. В цьому сенсі «запобігання безладдю» стосується і мистецької індустрії, бенчмаркінговий вектор розвитку якої міцно вкоренив в колективну свідомість націй contemporary погляд на мистецтво, де ціннісний розподіл на високе і низьке втратив значення в культурі маркетингу Nobrow, що вітали Леслі Фідлер (Leslie Fiedler) чи Джон Сибрук (John Seabrook), відтак тепер глобально-гомогенізований арт-сурогат, на думку незалежних критиків, повністю «адаптований для пригноблених і експлуатованих, незалежно від визначення їх в термінах класу, та/або статі, та/або раси, будучи інструментом їхнього гноблення», але це камуфлюють різні інтелегібельні дискусії, де обговорюють «демократично-радикальний потенціал» сучасних візуальних практик, тоді як «частина канонічних творів мистецтва та освіти, заснована на ідеях естетики в традиційному розумінні, активно сприяють демократії та залученню/партиципації» [15, р. 42]. Останню тезу може проілюструвати діяльність Національної академії мистецтв України протягом всього воєнного періоду, причому це не лише благодійна виставкова діяльність, а й співпраця з Міністерством оборони та МОЗ, зокрема мова про проект

реабілітаційної арт-терапії воїнів ЗСУ та їх родичів, що триває на базі ІПСМ НАМУ, кураторами якого є науковці інституту Світлана та Олексій Роготченко, котрі доводять, що «досвід останніх двох з половиною років продемонстрував необхідність колаборації художників, мистецтвознавців, культурологів і психологів задля корекції наслідків травматичних станів у населення України за допомогою мистецьких практик. Нині надзвичайно дієвим засобом є проведення спільних творчих заходів із воїнами, матерями та сестрами загиблих військових, вдовами, сиротами. Це має потужний терапевтичний ефект, гармонізує кожен окремо взятую особистість» [16, с. 97]. Отже, українцям випала честь впроваджувати інноваційні соціокультурні заходи та нівелювати викривлення мистецького розвитку з боку країн Заходу, що поширилось на Східну Європу та Україну із підняттям «залізної завіси». Згадуючи, як на початку двохтисячних митці глобалізованого світу пишалися соціополітичним поворотом мистецтва, логічно припустити, що тепер це справа честі зробити пасіонарний крок до істини для «запобігання безладдю», для визволення культури й мистецтва з пасток постполітики та бізнесу, зокрема в ім'я повоєнної розбудови мирної України. Принаймні культурна пам'ять українців, доводять науковці ІПСМ НАМУ, зберігає безцінний в цьому аспекті досвід кордоцентризму [17; 18], яким мусить ділитися з іншими пасіонарними арт-елітами, зацікавленими в оздоровленому мистецтві майбутнього вже тепер, хай би як агресор не бажав повторити сталінський варіант, коли «європейське інтелектуальне й культурне життя після Другої світової війни відбувалося на радикально зменшеній арені», і, до речі, вже тоді Томас Еліот дуже непокоївся заниженими культурними стандартами «доби занепаду» [10, с. 230, 233]. Саме тепер українці отримали шанс перезавантажити парадигму культурного буття, реалізуючи закон істинної справедливості демократичного суспільства, і незабаром українська нація знов відчує настрої повоєнного часу, подібні настроям після 1945 року, коли існувала крихка деколоніальна «можливість обернути воєнне розорення на революційний переворот і почати все спочатку» [10, с. 225], що радянська імперія придушила черговими репресіями. Тож в новому циклі деколонізації етноментальної уяви, українські креативні еліти мають розкрити ендемічне трансцендування почуттів серця (кордоцентризм), уникаючи пасток розсудливої концептуалізації, як застерігав Олексій Босенко, бо в тих тенетах трансцендентне почуття вмирає, залишаючи постправду «в уречевленні, ожирінні серця», бо «сущє почуттів, їх дійсність — в чистій діяльності самоздійснення», в абсолютній красі, де свобода уяви «змушує мистецтво бути грою відображень, але не порожніх, формальних», а сповнених «правди почуттів — в їх повстанні проти часу за істину останнього становлення», лише так творча особистість спроможна екстатично осягнути обох (почуття серця

і трансцендентну красу), не принижуючи себе видовищем їх агонії в позитивістській реїфікації [7, с. 347, 348, 349]. Власне ця позиція українського філософа збігається з соціополітичною позицією згадуваного французького колеги Бруно Латура, який наполягав на переосмисленні сентенції Ернеста Ренана щодо «екологічної нації», бо «нація — це духовний принцип, що виникає внаслідок глибоких складнощів історії — це духовна сім'я, а не група, визначена структурою землі», проте сучасні екологічні війни доводять провину всіх застряглих у споживацтві європейських націй, бо «є зв'язок між російським газом і нафтою та військовою і екологічною стратегією» [14].

Ще наприкінці ХХ століття американська історикня Гертруда Гімелфарб (Gertrude Himmelfarb) [19], відаючи належне тому факту, що постмодернізм сприяв формуванню справжнього трансдисциплінарного дослідницького академічного хабу, вважала необхідним (насамперед в академічних інтересах) повернення в соціокультурне і політичне буття традиційних цінностей, пропонуючи перегляд деструктивного постмодерного методу мислення, де традиційне знання таврувалось ретро-нарративом, який ліберальні критики верифікували хворобливим ескапізмом. Ліберали мали успіх, і тому від початку 1960-х років перевагу отримало засудження теорій трансцендентальної естетики, яку замінює «ліберальний ритуал, що виконується, як і всі ритуали, з мінімумом критичних рефлексій», наголошував історик Кристофер Леш (Christopher Lasch) [20]. Історики мистецтва добре знають, як мінімалізм та поп-арт триумфально здали в архів модернізм з його маренням «космічною свідомістю», легітимізуючи «легкодумний естетизм» із вільним трактуванням реїфікованих концептів «тотальної дизайнізації» (Гел Фостер / Hal Foster). Частина академічних науковців критично ставилась до апропріації фрагментів минулого і закоханості в квазіреальність постмодернізму, обстоюючи цілісність культурної пам'яті: «Спогади, які завдають нам болю, можна лише приглушити, але ніколи не позбутися їх назавжди, бо вони контролюють нас найбільше, коли ми думаємо, що нам вдалося їх забути»; тому ми помиляємося, коли впевнені, «що можемо маніпулювати минулим відповідно до наших безпосередніх цілей, і, звільнившись від впливу культурних традицій, можемо прийняти еклектичний підхід до історії, привласнюючи все, що нам потрібно, як складники “придатного минулого”. “Постмодерністське” відродження попередніх стилів у мистецтві, архітектурі, популярній музиці та одязі служить не для того, щоб повернути їх до життя, а саме для того, щоб перебільшити нашу віддаленість від них» [20, р. 69, 70]. Не дивлячись на те, що, як наголошувала пані Гімелфарб, критичне дослідження минулого з боку академічного фахівця після міленіуму втрачає вагу, а постать історика стає дещо аморфною, адже сама ідея істини анігілюється суб'єктивістською візією сучасника, все ж ностальгічне

тяжіння до приховано-язичницького духового відчуття архетипального образу землі та праці рішуче змінює конфігурацію історії в когніції соціуму, вважає британський аналітик Стюарт Танок (Stuart Tannock, Університетський коледж Лондона), згадуючи не лише сентенцію Реймонда Вільямса (Raymond Williams), що минуле необхідне нам в теперішньому як «імпульс змінюватися», а й Кристофера Леша про «жертву ностальгії» як невеличкого сентименталіста, що в підсумку надає людству можливість «звертатися до минулого як до стабільного джерела цінності та сенсу» і розвиватися, уникаючи реакційного консерватизму [21, р. 455, 458]. До того ж, «імпульс змінюватись» став фактором персоналізації дослідника, тож «новий соліпсизм» в філософії, інших наукових дисциплінах, мистецтвознавстві тощо триумфально повернув у текст індивідуальні почуття автора: скажімо, книжки українського філософа Олексія Босенка вирізняє яскравий емоційно-суб'єктивний виклад об'єктивної істини наукового знання, протестованого власним життям і фаховим досвідом, і це надає всім його працям унікальної аури безпосереднього свідка змін Zeitgeist.

На жаль, в суспільстві споживання пам'ять про минуле теж стає товаром і комодифікується, згідно найновішого дослідження професора політології Лоуренса Квіла (Lawrence Quill, Університет штату Каліфорнія в Сан-Хосе, США), адже індустрія ностальгії «сьогодні може запропонувати індивідуальний рефлексивний “притулок” від мінливості часу, що легко підхоплюють нові медіа, які вбачають у ностальгії чудовий маркетинговий інструмент» [22]. Це підтверджує і дослідник європейської філософії ХХ століття Річард Волін (Richard Wolin, Міський університет Нью-Йорка, США), адже його і Лоуренса Квіла думка торкається того факту, що ностальгійні почуття перетворились на важіль маніпуляцій в популістській «політиці нерозумності в планетарному масштабі» завдяки піднесенню постправди фальшивої демократії і глобалізації; проте негативну ситуацію успішно змінює оновлена «демократія почуттів» із збалансованим сприйняттям минулого в теперішньому; хоча для 83 мільйонів людей у світі, серед них й українців, зокрема «у 2022 році, коли держава Росія вторглася в державу Україна, що призвело до переміщення мільйонів українських громадян, перетворивши їх на біженців за одну ніч», «ностальгія не просто академічна вправа, а щоденна реальність» [22, р. 2, 3, 12].

Виклад основного матеріалу. Міркуючи тепер про художню культуру після війни, можна усвідомити, як багато необхідно переосмислити, зокрема зрозуміти, чому настільки пророчими стали слова Ганни Арендт про те, що засадничою проблемою європейської інтелектуальної спільноти після Другої світової війни стане спочатку проблема смерті, а потім проблема зла (якщо людство буде зацікавлене в подальшому не втрачати людяність). Тоні Джадт на зламі міленіумів теж погоджується

з цим. Не оминаючи досі чутливого для європейців питання Голокосту (Шоа), він уточнює тезу Гайнриха Гайне стосовно того, що «сьогодні доречне визначення Європи — це не хрещення, а винищення» [10, с. 855]. І хоч протиставлення в питаннях кількості жертв різних націй «завжди було недоречним», але, зазначає Джадт, у Другій світовій війні загинуло три мільйони поляків не-євреїв, «це було пропорційно менше, ніж рівень смертності в деяких частинах України або серед євреїв, але все одно жакливо багато» [10, с. 875], тим не менш, прагнучи «цивілізованого публічного дискурсу» у справі «повернення людяності континенту», коли писалась книжка і автор розбирав надчутливу тему «остаточного вирішення єврейського питання», яким був одержимий Гітлер, Джадт навіть не міг уявити, що через два десятиліття інший диктатор, ностальгійний «збирач земель» колоніальної імперії СРСР, цинічно оголосить намір «остаточного вирішення українського питання», тоді як Європа все ще буде плутатись в означеннях чергового геноциду, називаючи його «злочином проти людяності», «воєнним злочином» або «злочином проти миру», чим світу запам'ятався французький прокурор в Нюрнберзі Франсуа де Ментон (François de Menthon). Втім, Тоні Джадт все ж зафіксував сумнів політичних настроїв того часу, коли на початку Холодної війни «ніхто не міг бути певний, що фашизм не зможе знову прорости на родючому ґрунті нерозв'язаного німецького питання або й деінде», адже створення численних міжнародних альянсів, інституцій, угод «навіть чи могло гарантувати міждержавну гармонію», тож ті документи, установи «суттєво нагадували благонамірені, але приречені пакти та ліги 20-х років ХХ століття», щоправда смерть Сталіна і завершення Корейської війни створили ілюзію політичної стабільності, буцімто в Європі сценарій Кореї не відбудеться [10, с. 272, 856, 857]. Саме так вважали і українські політики 1994 року, коли підписували Будапештський меморандум, разом з РФ, США і Великою Британією, внаслідок якого Україна отримала статус без'ядерної держави, передавши третій у світі ядерний арсенал Росії, тим самим відчинивши скриню Пандори, позаяк, писав не зовсім обізнаний в нюансах історії України Семуел Гантингтон [23, р. 165–168], не враховувалась думка українських аналітиків, переконаних в необхідності збереження ядерного потенціалу України для стримування російської агресії, котра Заходу здавалась «маловірогідною», хоча генерали країн-гарантів вже знали про підготовку вторгнення РФ до України, дарма що Шарль де Голь попереджав: «угоди — це як дівчата чи ружі». Це також дало привід Бруно Латуру згадати п'єсу Софокла і пояснити мляву реакцію Заходу в допомозі Україні не лише страхом ядерного геноциду, а й розумінням власної дотичності до трагедії: «усі влади здригаються, відкриваючи, що вони є авторами злочинів, які вони прагнуть покарати» [14]. Широка спільнота досі не знає офіційну статистику втрат України у поточній війні, але наша країна

зберегла суверенітет і робить висновки з історії політичної афери, пам'ятаючи, що після Другої світової війни «денацифікація» в Німеччині провалилася, тож не варто чекати успіхів і від дерашизації, з огляду на те, що в 1960-х на пост канцлера обрали колишнього нациста, а у Франції президентом — екс-службовця Віші Франсуа Мітерана, позаяк, згідно Ганса Енценсбергера, «європейці заховаались за колективною амнезією». Як бачимо, прихований дотепер «синдром Віші» в купі із корисливим глобалізаційним капіталом стали тим каменем спотикання, через який Україна не отримала своєчасно достатньо потужної підтримки від партнерів, аби зупинити навалу агресора в максимально короткий термін. Але і в культурно-мистецькій галузі, аби покінути з амнезією де-естетизованого global art й зжити національну травму колоніальної меншовартості, українцям теж необхідно критично переглянути доцільність реплікації деградованих постмодерністських патернів та розраховувати виключно на власні етнонаціональні когніції в переосмисленні фундаментальної парадигми цивілізаційної культури ХХІ століття (бо це недобре, коли «забагато інтеграції» заважає здоровому глузду, говорив у 1954 році прем'єр-міністр Франції, після того як асамблея ООН провалила Договір про Європейську оборонну спільноту, і це була тяжка поразка європейської безпеки, сумні наслідки якої оцінили в повній мірі лише тепер). Принаймні, коли Дитмар Кампер (Dietmar Kamper) чи Джонатан Долімор (Jonathan Dollimore) згадують цинічні вислови про трагедію 11 вересня, скажімо, Демієна Герста як про «візуально приголомшливий витвір мистецтва», за що митець потім вибачився; або артикульовану майже в тих самих словах рефлексію Карлгайнца Штокгаузена (хоч композитор теж намагався виправдовуватися, що мав на увазі «витвір мистецтва Люцифера», та все одно низка його концертів була скасована), — то філософи в тому всьому шукають прихований глибинний чинник Армагедону, визнаючи: подібні катастрофи інверсують зв'язок реального та уявного, і життя реалізує свій сценарій, перевершуючи його-мистецтво, але джерело лиха криється в тому, що початок масштабної загрози руйнування для складних систем йде не ззовні, а зсередини, бо спочатку дезінтегрується їх культурна організація. Процес цей настільки непомітний, що, переживши трагедію, американці не могли збагнути, «за що їх так ненавидить ворог», однак навіть якби силові структури завчасно попередили про можливість трагедії, це не скасовує головного чинника: коли духовна культура занепадає в кожному індивідуумі, трансформуючись у редуковану декларацію просвітницького гуманізму, то настає час жорстких випробувань, і тоді людство змушено згадувати Бога і звертатися до філософії давніх мудреців, хоча «у великій мудрості багато горя, а хто примножує мудрість, примножує смуток. Митці ж примножили обидва» [15, р. 49]. Можливо Пітер Конрад, автор статті в «The Guardian», правий, коли на роковини трагедії в США написав: «Існують межі

того, чого може досягти мистецтво і що воно має робити»; і з усіх видів мистецтва Конрад виокремив лише музику, яка, не маючи жодних морально-політичних обмежень візуальної арт-лексики, змогла передати ті «специфічні емоції, які вона узагальнює; так що слухачі гуртуються в громаду, поділяючи почуття, які їм не потрібно висловлювати. "Round Midnight" ансамблю віолончелістів Берлінської філармонії використовує музику минулого, щоб прокоментувати сьогодення: прелюдія Гершвіна, яку вперше зіграли віолончелісти 12 вересня, несе в собі небувалий тягар колективного горя» [24]. Цей небувалий тягар нині впав на плечі українських митців, культурних діячів, на всю націю, яка перетворилась на колективного волонтера, і навіть діти намагаються зробити свій внесок в загальну справу справедливої боротьби зі злом. Мова не лише про донати і благодійні виставкові акції, мова про народження якісно нової усвідомлено-дисциплінованої «демократії почуттів» самоорганізованої спільноти, коли біль кожної дитини чи родини стає біллю всієї нації, спонукаючи до негайної дії, як зазначав Джорджо Агамбен, без марних очікувань меркантильно-безпекових заходів неоліберальної влади глобалізованого світу. І цьому вищому щаблю самоорганізації має відповідати кордоцентрична художня культура, дотична ідеалів трансцендентальної естетики. Ба більше, подолання залишків «самоколонізації» української культури допоможе і європейській спільноті повернути «особливий характер власних духовних цінностей», про що згадує Гантінгтон, підкреслюючи: «західна цивілізація цінна не тим, що універсальна, а тим, що справді унікальна» [23, р. 311]. Нова епістема підсилить духовно-культурний і моральний вимір у світі, який поринув наприкінці 1990-х років у суцільний хаос, у якому базові елементи цивілізації тепер згасають на тлі піднесення виробництва транснаціональних корпорацій, росту міжнародної злочинності, тероризму, коли закон і порядок випаровуються, загрожуючи сценарієм глобальних Темних століть варварства [23, р. 321].

Тож сьогодні в екстраординарних умовах Україна продовжує міркувати про рух до наступного щабля еволюції цивілізації, тестуючи культурний розвиток за кордоцентричними принципами трансцендентної істини, де «демократія почуттів» не лише про скорботну пам'ять, а й про можливість всупереч негараздам відчувати себе в благосному щасті духотворення, будучи вільними в абсолютній свободі позачасової краси як міри цивілізованості, «створюючи самосвідомість свободного часу як умови необхідного розвитку» [7, с. 178].

Відповідно із завершенням війни українці мусять продемонструвати чергову над-мужність, тепер вже не фронтову, а у відновленні мирного буття країни, при тому враховуючи колишні складнощі повоєнної Європи ХХ століття, коли «все було або в дефіциті, або обмежене», і «потужний ефект деполітизації» наклав європейців, так що «економіка витіснила політику

як ціль», а «участь у соціальному житті своєї країни замінили дозволяння та споживання» [10, с. 266, 267]. Саме в подібному скрутному становищі українці мусять не дозволяти споживацьким ідеалам вводити себе в оману і не втрачати головного орієнтиру духового розвитку культури, що маніфестує «демократія почуттів», уникаючи пасток суспільства споживацтва, через які західна цивілізація 1950-х спокусилася курсом культурного популізму неоліберальної демократії, віддавши сутнісне культурно-мистецьке буття на поталу глобалізованої комодифікації і false-естетики негативності, де «умовність і випадковість залежного відчуженого буття мистецтва завершується поширенням мертвих перетворених форм на весь людський простір, де людина ні жива, ні мертва», і таке «нелюдське існування стало природним й комфортним», і продовжиться допоки превалює «механічна і холоднокрровна дія з крайнього спрощення та узаконення посередності на охлократичній основі шалено уніфікованої більшості» [7, с. 178, 342]. Показово-сумним в цьому сенсі був експеримент, що мав місце 2017 року на Житомирщині у селі Котлярка, де з метою економії коштів за демонтаж, але водночас відповідно до виконання закону про декомунізацію громада вирішила переробити наявний пам'ятник Леніну на пам'ятник Шевченку, і місцевий художник Володимир Герасимчук, за підтримки завідувачки місцевого будинку культури, здійснив завдання. Проте цей ситуативний пранк (détournement) міг стати вдалою ілюстрацією у сатирично-гумористичному виданні «Перець», якби не свідчив про трагедію втрати естетичного почуття, яке зухвало відкинув постмодернізм, а охлократія (вироджена форма демократії) у споживацькому пориві перетворила на фарс безобразного артизму як «доцільну без мети» форму без сенсу — постмодерне суспільство спектаклю/видовища (Гі Дебор / Guy Debord), що ефективно руйнує культурну пам'ять українців разом з естетичним почуттям через те, що артизм ніби товар колонізує суспільне життя, стаючи «недиференційованою масою» «пасивного ототожнення з видовищем, що витісняє справжню діяльність» [25], і тому нація поступово втрачає сутнісну етноментальну автентичність і критичне мислення. Проте надія на відродження естетичної культури залишається, хоча, дійсно, «страждання, а не трансгуманізм, є шляхом до справжнього вдосконалення людини» [11].

Українські науковці вже неодноразово торкалися проблем трансформації епістем публічних форм мистецтва під час війни, коли «феноменологія речі у стресову мить поступається феноменології духу»: «Так сталося, що агресія виконала роль катализатора подвійної "епістемічної непокори", згідно дефініції Вальтера Міньоло [Walter Mignolo], яка чітко визначила самоідентифікаційні якісні щаблі національного образотворення. Фактично процес самоорганізації української культури <...> переслідує водночас дві цілі: долає культурну травму репресивної русифікації і переосмислює некритичну адаптацію

від зламу міленіумів *global public art*, що очищує культуру нації від симптомів «само-колонізації» патернами *consumer society*, хибно сприйнятими як ознаки істинної демократії» [26; 27, р. 99]. Вже нині Україна опрацьовує новий ґештальт увічнення пам'яті загиблих героїв, зокрема обмірковуючи проєкт Національного меморіального військового цвинтаря, повністю відмежовуючись від радянських кліше та критично переглядаючи досвід західних меморіальних проєктів у пошуках власного рішення.

Увічнюючи пам'ять загиблих героїв цієї війни, українці мусять бути готовими до того, що так само будуть спроби ідеологів вивести рашизм з-під порівнянь з нацизмом і більшовизмом, як то було з німецькою нацією, частина якої уникала «праведної само-ненависті» (Петер Шнайдер / Peter Schneider), і що вже прагне повторити «розколота російська пам'ять», яка існує в сфальшованій зоні власної історії, «щоб відбиватися від “космополітичних” викликів і порушень» [10, с. 877]. Проте може проявитися також ситуація зняквілого Заходу, коли, порівнюючи нацизм, а тепер рашизм з більшовизмом/нацизмом, він прийде «до незручних висновків щодо минулого самого Заходу», позаяк «європейська пам'ять залишалася глибоко асиметричною» [10, с. 878], як тоді, коли лідерам було добре відомо про рішення нападу на Україну й вони її долю бачили не на користь суверенітету нації. Можливо, з новою провинною Захід теж буде жити, як і після Другої світової, коли знадобилось 50 років на усвідомлення власних помилок і коли «західним вирішенням питання проблематичної європейської пам'яті було перетворити її — цілком буквально — на камінь. До початку ХХІ століття плити, меморіали та музеї жертвам нацизму з'явилися по всій Західній Європі, від Стокгольма до Брюсселя» [10, с. 879]. В Парижі у січні 2005 року відкрили меморіал Голокосту зі стіною, на якій викарбовано 76 тисяч імен депортованих в табори смерті євреїв, того ж року і в Берліні біля Бранденбурзьких воріт провели церемонію увічнення пам'яті закатованих жертв Шоа меморіалом, який занепокоїв мера міста Ебергарда Дипгена ніби через те, що відтепер місце перетвориться на «столицю каяття». Слід нагадати, що досвід каяття не засвоїли одіозні корумповані чиновники, наприклад, проросійський экс-канцлер Німеччини Ґергард Шредер, який навесні 2024 року вітав відмову канцлера Олафа Шольца надати Україні далекобійні ракети *Taurus*, хоча на вшануванні 61-річчя звільнення Авшвіца, Шредер з нотою каяття виголосив: «пам'ять про війну та геноцид — це частина нашого життя. Ніщо не змінить цього: ці спогади є частиною нашої ідентичності»; і справді, як відзначить пізніше Джадт, через 60 років німці «навчилися з цим жити або, іншими словами, залишили позаду»; в цьому сенсі абсолютно правий був свідок Голокосту Хорхе Семпрун, який на 60-х роковинах звільнення Бухенвальда підсумував: «цикл активної пам'яті добигає кінця» [10, с. 879, 882]. Тим паче що ракетні обстріли

України не щадили тих, хто дивом вижив в нацистських таборах смерті, і в цьому прозирає диявольський символізм «діалектичної іронії» повторних циклів страждань, бо світ знову збожеволів. Вочевидь мають рацію ті, хто вважає, що місія культурної пам'яті не в калькуляції вшанованих жертв трагедій, бо їм немає числа, її справжня суть в духовному розкритті людини як сутності високих етико-емпатійних якостей, яка вже не допустить в подальшому кровопролиття, перезапускаючи колективну свідомість і культуру на основі кордоцентризму. Бо який сенс в меморіалах, коли внутрішньо людина не змінюється, коли колективна пам'ять накопичує меморіали як сувенірні пам'ятні монетки, «перекававши відповідальність за пам'ять на інших»: «Навіть якби Європа якимось чином змогла нескінченно триматися за живу пам'ять про злочини минулого (для чого, власне, і створюють меморіали і музеї з усіма їхніми недоліками), у цьому було б обмаль сенсу, — вважає Тоні Джадт. — Пам'ять за своєю суттю суперечлива й однобока: визнання однієї особи означає нехтування іншою. І це поганий провідник у минуле. Перша післявоєнна Європа свідомо вибудовувалася на *непам'яті* — на забуванні як способі життя. Натомість із 1989 року Європа почала спиратися на компенсаторний надлишок пам'яті: інституціалізоване публічне пригадування як власне основу колективної ідентичності. Перше не могло тривати довго, але так само не буде й друге. Певна частка неуваги і навіть забуття — це необхідна умова громадського здоров'я. До речі, це не означає захищати амнезію. Щоб почати щось забувати, нація спершу має це пригадати» [10, с. 882].

Напевно в цьому моменті Джадт не правий, з ним могли б посперечатися Ян і Аляйда Асман, бо якщо культурна пам'ять обміліє і стане як колективна пам'ять, охоплюючи одне-два покоління, то і далі будуть траплятися рецидиви імперської мегаломанії з усім спектром злочинів проти людяності, як ми маємо за честь героїчно переживати тут і зараз, спокутуючи пан'європейські гріхи [28]. А якщо урок не вивчений і не увійшов в геном нації і людства в цілому, тоді «інструментом пригадування в усіх цих випадках була не сама пам'ять. Це була історія в обох її значеннях: і як плин часу, і як професійне дослідження минулого — надто останнє. Зло, насамперед зло такого масштабу, як вчинила нацистська Німеччина, ніколи не можна пам'ятати в достатньому обсязі. Масштаб цього злочину робить будь-яку меморизацію неповною. <...> Він не надається для запам'ятовування таким, яким він був насправді, а тому, за своєю суттю, схильний до того, що його пам'ятатимуть таким, яким він не був» [10, с. 882–883]. На жаль, науковець суто раціонально підвів ризику під своїм дослідженням, але як би ж він пережив на власному досвіді ті жахіття, що приніс в Україну клон нацизму «рузький мир» і автор би відчув всю палітру тих людських почуттів, що пережили українці, ми переконані — кода фоліанта була б іншою, хоч і в тій самій критичній тональності, що і весь текст.

Втім, саме досвід художньої культури України стане найпереконливішим аргументом, що зможе розвіяти усі сумніви по всіх суперечливих питаннях, та людство зробить адекватні висновки з вивчення уроків історії світу, а віра в розсудливу техно-культуру раптом набуде екологічних аспектів віри в духовну еволюцію.

Ще 2003 року у Великій Британії світ побачила збірка «The New Aestheticism», де, як гадалося на початку міленіуму, симбіоз історії політичної та міждисциплінарної культурно-мистецької еволюції цивілізаційної спільноти спроможний надати людству великі твори, що не вкладаються в канони академічної естетики. Серед низки дискусій, думок, сповнених надії та, навпаки, налаштованих гостро-критично до анти-естетизму, пролунала чітка позиція відомого австралійського філософа і митця Ендрю Бенджаміна (Andrew Benjamin, Сіднейський технологічний університет, Австралія), який пояснював, що головною проблемою взаємодії політики з мистецтвом у нові часи є поняття contemporary, адже сучасна критика набула надмірної ваги (з волюнтаристським правом вирішувати, *яким* має бути і, власне, *що* є мистецтвом) саме через посилення зв'язку інтерпретації твору contemporary art з політико-економічними інтересами владних структур, і таке становище мистецтва урівнює його з біженцями, долею яких займається влада, приймаючи певні політичні рішення, проте чи справедливо це в контексті культурно-мистецького розвитку — підкоряти духовну діяльність залежності від «результату рішень уряду та громадських фінансових органів?»; принаймні, якщо пам'ятати, що «істина мистецтва — це творчість», а саме «акт індивідуації, який не заперечує внутрішньої множинності твору», то було б справедливим, з точки зору філософа, нагадати: головне «завдання для критики — повернутися до художнього твору», а отже звільнитися від бізнесових і політичних меркантильних інтересів в ім'я істини мистецтва [29, р. 213, 215, 216]. Справді, від зламу міленіумів академічне поняття «естетичного» було принесено в жертву новітнім критичним теоріям, і «гуманістичну самоцінність внутрішньої духовної цінності мистецтва було успішно оскаржено», натомість, підкреслюють Джон Джогін (John Joughin) і Саймон Мелпас (Simon Malpas), «теорії текстувальності, суб'єктивності, ідеології, класу, раси та статі показали, що такі увявлення про універсальну людську цінність є безпідставними та навіть діють як репресивні засоби захисту переконань і цінностей елітарної культури від викликів чи трансформації»; проте, якщо знову перевернути з голови на ноги всю систему аргументації, то стане зрозумілим: внаслідок контемпорарних парадигмальних змін «втрачається відчуття специфіки мистецтва як об'єкта аналізу — або, точніше, його специфіки як естетичного явища», підсумовують одну з позицій ці дослідники і підкреслюють, що саме «естетичний досвід дозволяє створювати “можливі світи” з тим же успіхом, як і радикально експериментувати» [30,

р. 1, 2]. В цьому сенсі Джогін і Мелпас згадують помірковану позицію Ендрю Бові (Andrew Bowie), який наполягає, що від зламу 1980–1990-х, коли відбулась ерозія між високою і масовою культурами, міркувати про мистецтво без розуміння всього потенціалу істини мистецтва, яка набагато місткіша за ідеологію, безглуздо: «Мистецтво нерозривно пов'язане з політикою сучасної культури, і завжди було modernity. Однак його естетичну специфіку не можна повністю пояснити або досягнути в термінах іншої концептуальної схеми чи жанру дискурсу», бо унікальні риси художньої лексики вислизують з-під уваги кожної іншої методології. І в цьому моменті Бові правий, хоча наївну віру в новий естетизм вже розвіяла сама історія, великих творів світ так і не побачив, а нескінченна апропріація та реплікація пастиш-симулякрів «тотальної дизайнізації» відверто втомила глядачів і критиків, про що напередодні 2010 року з сумом розповідав Гел Фостер в одному з інтерв'ю.

На завершення аналізу предмету даного шкiцу важливо загадати про дослідження, яке провів британський філософ Бірмінгемського університету Джона-тан Долімор, з'ясовуючи «як війни в минулому столітті змусили митців та інтелектуалів переосмислити естетику — її масштаби, її силу та її небезпеки»; і він порівнює поточну мистецьку ситуацію з ситуацією під час Другої світової війни та зауважує, що нобелівський лавреат (1946) Герман Гесе, говорячи про те, як «війна руйнує основи дорогоцінної культурної спадщини Європи, а отже, і майбутнє самої цивілізації», наполягав на важливості гуманістичних ідеалів «наднаціональної» традиції цивілізаційної культури та віри в мистецьку красу, бо Гесе «невиправно визнає в людині, в індивідуумі та його душі існування сфер, на які не поширюються політичні імпульси та форми» [15, р. 36, 37]. Тобто наднаціональний європейський ідеал тлумачився не редуковано, як глобалізовані популісти комерціалізують культуру людства, а синергічно поєднував все найкраще з духовного надбання націй. Втім, Долімор писав свій текст у мить, коли відбувся напад радикальних ісламістських терористів на США, і він під іншим кутом поглянув на цю тему і зауважив: «Поспішно сформована міжнародна коаліція проти тероризму стверджує, що діє в ім'я цивілізації, але не вона їй потрібна — бо насправді збентежена старими гуманістичними універсальностями» [15, р. 37]. Ця думка дотична позиції Джорджо Агамбена, яка обговорювалась вище, хоча Долімор доповнює її тим, що показує, чому «тероризм може процвітати в мультикультурному середовищі» і чому Гесе назвав Європу смертельно хворою у зверненні на присудження йому премії Гете у 1946 році, та захопився філософією Сходу, адже «фундаментальним посланням найбільших вчителів людства є стоїцизм, духовна відмова від мирських речей як передумова для розпізнання містичної єдності всього буття». Професор Джонатан Долімор пояснює: «Ми знаємо, наскільки зрозумілим і неуважним може бути західний гуманізм стосовно

культурних і расових відмінностей, не в останню чергу в його власних колоніальних та імперіалістичних сферах. Це одна з причин, чому в західних демократіях впевнений гуманізм поступився місцем етиці мультикультуралізму; безумовно, його припущення подібності не зовсім безпідставне, але воно підпорядковується обережному сприйняттю культурних відмінностей»; «Справді наднаціональним став той самий капіталізм, який Гесе та інші вважали ворогом гуманізму. На одному рівні глобальний капіталізм потребує та плакає мультикультуралізм, який витіснив гуманізм; з іншого — пропагує культурний імперіалізм, який є більш зарозумілим, ніж гуманізм, і спирається на популярну, а не на високу культуру — Голівуд і Макдоналдс, а не Шекспір і “Harrods”. Це економічний і військовий імперіалізм, який загострює культурні антагонізми. А це означає, що мультикультуралізм (або гібридність) може дуже швидко змінитися від пом'якшувального впливу на ці антагонізми до можливості їх посилення» [15, р. 38, 39]. Отже, коли духовна вісь індивідуальної еволюції анігілює, контемпорарна культура і мистецтво втрачають гуманістичні ідеали, то на порожнє місце приходять тероризм і війни, спочатку у вигляді так званих культурних війн, як протягом 1980-х і 1990-х років, коли західна культура та нескінченні теорії стали максимально політизованими, сприяючи їх відторгненню іншими традиціями і релігіями, коли «ніщо так не вказувало на зменшення віри в гуманістичний порятуюнок Європи, як звернення до іронії»; а потім настає черга війн терористичних, котрі, як і Друга світова війна, довели світові повне банкрутство гуманізму Просвітництва, яке не тільки не запобігло сучасному варварству, а навіть сприяло, що виправдовує тезу Жана Бодріяра про біполярний структурний зв'язок людського з нелюдським, та ілюструє думку франко-американського філософа Джорджа Стайнера (George Steiner), який так само стверджував, що високоосвічена людина може ввечері читати Гете і грати Баха, а вранці йти працювати в Авшвіц. Тому важливо розуміти, підкреслює Долімор, погоджуючись зі Стайнером, що «не тільки нацисти знищили “центральноєвропейський гуманізм”, варварство

двадцятого століття “превалювало в самому ґрунті християнського гуманізму, культури Відродження та класичного раціоналізму”» [15, р. 40]. Через те людству, аби зупинити пекельну закономірність спалаху чергових світових війн, необхідно свідомо повернутися до кордоцентричного гуманізму, а митцям відчуті сутнісну красу ідеалів трансцендентальної естетики, лише так цивілізаційне культурно-мистецьке буття кожної «екологічної нації» набуде цілком мирних, абсолютно людських енергій наднаціонального значення.

Висновки. Художню культуру України після війни очікує наступний цикл турбулентності, тому заздалегідь необхідно опрацювати усвідомлену логіку чітких стратегій подолання тих соціополітичних і соціокультурних викликів, від яких залежить майбутнє процвітання нації. Аналізуючи історичний досвід України і світу, науковці вже тепер розробляють прогностичну епістему, що дозволить українській нації сміливо торувати шляхи нової фундаментальної парадигми кордоцентричного культуротворення, відмовляючи застарілим культурно-мистецьким патернам постмодерної свідомості, очевидна деградація якої сприяла пануванню військового терору там, де ще існувала крихка міжнародна безпека. Головним ризиком прийдешніх випробувань цивілізаційної культури демократичних країн, України передусім, стає утримання вектору сутнісного розвитку «демократії почуттів» як екологічної духовно-ментальної свободи від диктату постполітичних і бізнесових програм суспільства споживання, що нав'язували націям шлях деполітизації і тотального консюмеризму, «культуру ринкової гомогенності та політично примусового конформізму», маніпулюючи безпекою, страхом, ідеологією товарного фетишизму, що катастрофічно відчужує людину від людяності, від самої себе, від екстатичної творчості та істини мистецтва. Тільки ідеали трансцендентальної естетики при активації критичного мислення кожного сучасника здатні утримати загальноцивілізаційну та питомо українську художню культуру на вищому рівні самоорганізації, забезпечуючи людство від кульмінації апокаліптичного сценарію.

Література

1. Badiou A. *Infinite Thought*. London: Continuum, 2005. 197 p.
2. Moser C. *The Knowledge Society: Changing the Shape of Education for the 21st Century* // Conference Descriptions 1988–2007. Klingenthal Castle. 2000, 8–16 September. No. 44 (3). URL: <https://www.21stcenturytrust.org/archive/previous-trust-conferences-and-senior-fellows/2000> (access date 29.08.2024).
3. Шкєпу М. Естетика чистої негативності. Частина друга. Суб'єктивність в шагрєневій шкірі // *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. Вип. 20 (I). С. 161–169. DOI: 10.31500/1992–5514.20(1).2024.306926
4. The Paris Statement: A Europe We Can Believe In. 7.10.2017. URL: <https://thetrueeurope.eu/a-europe-we-can-believe-in/> (access date 29.08.2024).
5. Jung C. G. *The Collected Works*. Vol. 9. Part 1. *The Archetypes and the Collective Unconscious* / Eds. H. Read, M. Fordham, G. Adler, W. McGuire. New York: Princeton University Press, 1969. 496 p.
6. Kattelman B. A. *Carnographic Culture: America and the Rise of the Torture Porn Film* // *There Be Dragons Out There: Confronting Fear, Horror and Terror* / Eds. S. Hill, S. Smith. Oxford, United Kingdom: Inter-Disciplinary Press, 2009. P. 3–10.
7. Босєнко А. *Время страстей человеческих: Напрасная книга*. Киев: Изд. дом А+С, 2005.
8. Taskale A. R. *Clash of Nihilisms* // *There Be Dragons Out There: Confronting Fear, Horror and Terror* / Eds. S. Hill, S. Smith. Oxford, United Kingdom: Inter-Disciplinary Press, 2009. P. 47–62.

9. Enzensberger H. M. *The Radical Loser* // signandsight.com. 1.12.2005. URL: <http://www.signandsight.com/features/493.html> (access date 29.08.2024).
10. Джадт Т. *Після війни. Історія Європи від 1945 року* / Пер. з англ. К. Зарембо. Київ: Наш формат, 2023. 928 с.
11. Kornu K. Transfiguration, not Transhumanism: Suffering as Human Enhancement // *The Heythrop Journal*. 2022, September. Volume 63, Issue 5. P. 926–939. DOI: 10.1111/heyj.14129
12. Žižek S. Hallucination As Ideology In Cinema // *Theory & Event*. 2002. Volume 6, Issue 1. DOI: 10.1353/tae.2002.0013
13. Agamben G., Emcke C. Security and Terror // *Theory & Event*. 2001. Volume 5, Issue 4. DOI: 10.1353/tae.2001.0030
14. Latour B. Is Europe's Soil Changing Beneath Our Feet? // *War Ecology: A New Paradigm*. 2022. Issue 2: Géopolitique, Réseau, Énergie, Environnement, Nature. URL: <https://geopolitique.eu/en/articles/is-europes-soil-changing-beneath-our-feet/> (access date 29.08.2024).
15. Dollimore J. *Art in Time of War: Towards a Contemporary Aesthetic* // *The New Aestheticism* / Eds. J. J. Joughin, S. Malpas. Manchester, UK; York, USA: Manchester University Press, 2003. P. 36–50.
16. Роготчєнко С. Арттерапія української війни. Історія. Початок // *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. Вип. 20 (1). С. 97–103. DOI: 10.31500/1992–5514.20(1).2024.306918
17. Protas M., Bulavina N., Isychenko I. Between Aesthetics and Imagination: The Ongoing Transformations of Ukrainian Art in the Times of the War // *American Journal of Art and Design*. 2023. Vol. 8, no. 2. P. 37–45. DOI: 10.11648/j.ajad.20230802.14
18. Protas M., Bulavina N. Cultural Habitus of Art: The Aletheia of Self-Identification Versus the Post-truth of Postmodernity // *American Journal of Art and Design*. 2023, September. Vol. 8, Issue 3. P. 87–98. DOI: 10.11648/j.ajad.20230803.12
19. Himmelfarb G. *Beyond Method* // *What's Happened to the Humanities?* / Ed. A. Kernan. Princeton University Press, 1997. P. 143–161.
20. Lasch C. *The Politics of Nostalgia: Losing History in the Mists of Ideology* // *Harper's Magazine*. 1984, November. Vol. 269, no. 1614. P. 65–70.
21. Tannock S. *Nostalgia Critique* // *Cultural Studies*. 1995. Vol. 9, no. 3. P. 453–464.
22. Quill L. *Nostalgia and Political Theory*. New York: Routledge, 2024. 206 p. DOI: 10.4324/9781003292869-1
23. Huntington S. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York, NY: Simon & Schuster, 1996. 368 p.
24. Conrad P. *The Presumption of Art. Can Writers, Playwrights and Singers Help Us Come to Terms With 11 September?* // *The Guardian*. 7.09.2002. URL: <https://www.theguardian.com/world/2002/sep/08/september11.georgebush> (access date 29.08.2024).
25. Debord G. *Society of the Spectacle* / Trans. D. Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1994. 160 p.
26. Isychenko I., Protas M., Mironova T., Bokotey M., Bulavina N. *Public Sculpture in Wartime Ukraine as a Form of the State's Memory Politics* // *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2024, April. Volume 14, Issue 1. Special Issue XLI. P. 29–34. DOI: 10.33543/j.140141.2934
27. Protas M., Isychenko I. *Contemporary Sculptural Haptics in Sociocultural Context* // *American Journal of Art and Design*. 2023. Vol. 8, no. 4. P. 99–106. DOI: 10.11648/j.ajad.20230804.11
28. Assmann A. *Memory, Individual and Collective* // *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis* / Eds. R. E. Goodin, C. Tilly. Oxford: Oxford University Press, 2006. P. 210–224.
29. Benjamin A. *Including Transformation: Notes on the Art of the Contemporary* // *The New Aestheticism* / Eds. J. J. Joughin, S. Malpas. Manchester, UK; York, USA: Manchester University Press, 2003. P. 208–217.
30. *The new aestheticism* / Eds. J. J. Joughin, S. Malpas. Manchester, UK; York, USA: Manchester University Press, 2003. 272 p.

References

- Badiou, A. (2005). *Infinite Thought*. London: Continuum.
- Moser, C. (2000, September 8–16). *The Knowledge Society: Changing the Shape of Education for the 21st Century*. In *Conference Descriptions 1988–2007*. Klingenthal Castle. No. 44 (3). Retrieved from <https://www.21stcenturytrust.org/archive/previous-trust-conferences-and-senior-fellows/2000>
- Shkєpu, M. (2024). *Aesthetics of Pure Negativity*. Article Two. *The Subjectivity in the Shagreen Skin*. *Artistic Culture. Topical Issues*, 20(1), 161–169. DOI: 10.31500/1992-5514.20(1).2024.306926 [in Ukrainian].
- The Paris Statement: A Europe We Can Believe In*. (2017, October 7). Retrieved from <https://thetrueeurope.eu/a-europe-we-can-believe-in/>
- Jung, C. G. (1969). *The Collected Works*. Vol. 9. Part 1. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Eds. H. Read, M. Fordham, G. Adler & W. McGuire. New York: Princeton University Press.
- Kattelman, B. A. (2009). *Carnographic Culture: America and the Rise of the Torture Porn Film*. In S. Hill & S. Smith (Eds.), *There Be Dragons Out There: Confronting Fear, Horror and Terror* (pp. 3–10). Oxford, United Kingdom: Inter-Disciplinary Press.
- Bosenko, A. (2005). *Vremya strastey chelovecheskykh: Naprasnaya knyha* [Time of Human Passions: A Vain Book]. Kyiv: Publishing house A+C [in Russian].
- Taskale, A. R. (2009). *Clash of Nihilisms*. In S. Hill & S. Smith

- (Eds.), *There Be Dragons Out There: Confronting Fear, Horror and Terror* (pp. 47–62). Oxford, United Kingdom: Inter-Disciplinary Press.
- Enzensberger, H. M. (2005, December 1). The Radical Loser. *signandsight.com*. Retrieved from <http://www.signandsight.com/features/493.html>
- Judt, T. (2023). *Pislya viyny. Istorija Yevropy vid 1945 roku* [Post-war: A History of Europe Since 1945]. Trans. K. Zarembo. Kyiv: Nash format [in Ukrainian].
- Kornu, K. (2022, September). Transfiguration, not Transhumanism: Suffering as Human Enhancement. *The Heythrop Journal*, 63(5), 926–939. DOI: 10.1111/heyj.14129
- Žižek, S. (2002). Hallucination As Ideology In Cinema. *Theory & Event*, 6 (1). DOI: 10.1353/tae.2002.0013
- Agamben, G. & Emcke, C. (2001). Security and Terror. *Theory & Event*, 5 (4). DOI: 10.1353/tae.2001.0030
- Latour B. (2022). Is Europe's Soil Changing Beneath Our Feet? *War Ecology: A New Paradigm*, 2: Géopolitique, Réseau, Énergie, Environnement, Nature. Retrieved from <https://geopolitique.eu/en/articles/is-europes-soil-changing-beneath-our-feet/>
- Dollimore, J. (2003). Art in Time of War: Towards a Contemporary Aesthetic. In J. J. Joughin, & S. Malpas (Eds.), *The New Aestheticism* (pp. 36–50). Manchester, UK; York, USA: Manchester University Press.
- Rogotchenko, S. (2024). Art Therapy of the Ukrainian War. History. Beginning. *Artistic Culture. Topical Issues*, 20 (1), 97–103. DOI: 10.31500/1992–5514.20(1).2024.306918 [in Ukrainian].
- Protas, M., Bulavina, N., & Isychenko, I. (2023). Between Aesthetics and Imagination: The Ongoing Transformations of Ukrainian Art in the Times of the War. *American Journal of Art and Design*, 8 (2), 37–45. DOI: 10.11648/j.ajad.20230802.14
- Protas, M., Bulavina, N. (2023, September). Cultural Habitus of Art: The Aletheia of Self-Identification Versus the Post-truth of Postmodernity. *American Journal of Art and Design*, 8 (3), 87–98. DOI: 10.11648/j.ajad.20230803.12
- Himmelfarb, G. (1997). Beyond Method. In A. Kernan (Ed.), *What's Happened to the Humanities?* (pp. 143–161). Princeton University Press.
- Lasch, C. (1984, November). The Politics of Nostalgia: Losing History in the Mists of Ideology. *Harper's Magazine*, 269 (1614), 65–70.
- Tannock, S. (1995). Nostalgia Critique. *Cultural Studies*, 9 (3), 453–464.
- Quill, L. (2024). *Nostalgia and Political Theory*. New York: Routledge. DOI: 10.4324/9781003292869-1
- Huntington, S. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Conrad, P. (2002, September 7). The Presumption of Art. Can Writers, Playwrights and Singers Help Us Come to Terms With 11 September? *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/world/2002/sep/08/september11.georgebush>
- Debord, G. (1994). *Society of the Spectacle*. Trans. D. Nicholson-Smith. New York: Zone Books.
- Isychenko, I., Protas, M., Mironova, T., Bokotey, M., & Bulavina, N. (2024, April). Public Sculpture in Wartime Ukraine as a Form of the State's Memory Politics. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 4 (1), 29–34. DOI: 10.33543/j.140141.2934
- Protas, M., Isychenko, I. (2023). Contemporary Sculptural Haptics in Sociocultural Context. *American Journal of Art and Design*, 8 (4), 99–106. DOI: 10.11648/j.ajad.20230804.11
- Assmann, A. (2006). Memory, Individual and Collective. In R. E. Goodin & C. Tilly (Eds.), *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis* (pp. 210–224). Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, A. (2003). Including Transformation: Notes on the Art of the Contemporary. In J. J. Joughin & S. Malpas (Eds.), *The New Aestheticism* (pp. 208–217). Manchester, UK; York, USA: Manchester University Press.
- Joughin, J. J. & Malpas, S. (Eds.). (2003). *The New Aestheticism*. Manchester, UK; York, USA: Manchester University Press.

Savchuk I., Protas M.

Artistic Culture After the War: An Analytical Sketch

Abstract. With the onset of the final stage of the Russo-Ukrainian war, the artistic culture of Ukraine focuses more objectively on prognosticating the trajectories of the country's post-war development, focusing its main attention on the socio-political and related socio-cultural aspects. Since futurological projections require meticulous learning of the lessons of the historical past, the authors, using comparative method, study a range of problems that already require an adequate reflection of society, in particular by the national artistic culture. These challenges include, among others: overcoming the flaws of the outdated ideologies of postpolitics and posthumanism, which accelerated the catastrophic regression of postmodern consciousness; actualization of the archetypal pattern of cordocentrism; transformation of the traumatic "culture of fear" into a sophisticated culture of aesthetic judgment, where the transcendent truth of beauty serves as a measure of how civilized a nation is, whose self-identification stabilizes sociopolitical existence, including the formation of a "democracy of feelings."

Keywords: artistic culture, postwar development of Ukraine, cordocentrism, beauty as a measure, transcendence of feelings, terrorism, disjunctive synthesis of nihilisms.<i>

Стаття надійшла до редакції 29.08.2024

Олена Берегова Olena Berehova

доктор мистецтвознавства, професор,
заступник директора з наукової роботи, Інститут
культурології Національної академії мистецтв України

Doctor of Art Research, Professor, Deputy Director
for Research, Institute for Cultural Research of the National
Academy of Arts of Ukraine

e-mail: beregova@ukr.net | orcid.org/0000-0003-4384-9365

Мистецтво як зброя: творчість композиторки Богдани Фроляк часів російсько- української війни

Art as a Weapon: The Works of Composer Bohdana Frolyak During the Russia–Ukraine War

Анотація. До наукового обігу українського музикознавства вперше введено твори Богдани Фроляк, написані упродовж 2022–2023 років: програмні симфонічні композиції «The Way», «Let There Be Light», Віолончельний та Гобойний інструментальні концерти, музику до театральної вистави «Війна, що змінила Рондо». З'ясовано, що образний зміст і тематика творів композиторки часів війни є надзвичайно широкими: від інтимної лірики, спогадів про прекрасне минуле і нагадувань про красу світу до тривожних настроїв, роздумів про смерть, скорботи, плачу за загиблими і молитви. У багатьох творах Б. Фроляк запропоновано уявні сценарії подолання ворога і наближення перемоги України за допомогою символічної перемоги світла над темрявою в звуковому континуумі. Аналітичні спостереження над найновішими творами Б. Фроляк дозволили здійснити узагальнення стосовно її музичної естетики та основних рис стилю. Композиторка використовує такі музично-виражальні засоби, як драматургія тембрів, медитативна естетика, жанрова специфіка окремих частин реквієму, тональне і атональне письмо, алеаторика, сонористика, розширені виконавські техніки тощо. Ознаками постмодерністського світогляду Б. Фроляк є наявність у її творах елементів різних епох і стилів: від бароко до імпресіонізму, алюзії до музики В.-А. Моцарта, В. Сильвестрова тощо. Підкреслено, що головна мета українського мистецтва часів війни — це утвердження української культурної ідентичності та стимулювання інтересу європейської і світової спільноти до України завдяки активній культурній дипломатії, і саме цій меті підпорядкована нині творчість провідних українських композиторів, до грона яких належить і Богдана Фроляк.

Ключові слова: українська музика XXI століття, симфонічна музика, інструментальний концерт, культурна дипломатія.

Постановка проблеми. Богдана Фроляк (нар. 1967) належить до середньої генерації українських композиторів, котрі заявили про себе в 1990-х роках. Вона є випускницею Львівської консерваторії (нині — Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка) із класу композиції професорів Володимира Флиса та Мирослава Скорика. Мала творчі стипендії та гранти від неурядових фондів Польщі й Німеччини. У 2009 році проходила стажування на кафедрах композиції та сучасної музики і джазу Краківської академії музики. Її твори виконують у Польщі, Великій Британії, Німеччині, Швейцарії, Швеції, Нідерландах, Сполучених Штатах Америки, Канаді, Франції тощо. Б. Фроляк є постійною учасницею українських та закордонних міжнародних музичних фестивалів та окремих концертних проєктів, має записи творів на компакт-дисках. Творча діяльність Б. Фроляк відзначена державними преміями України імені Левка Ревуцького (2000), Бориса Лятошинського (2005), Національною премією

України імені Тараса Шевченка (2017) [3]. Незважаючи на такий солідний «послужний список» Б. Фроляк, її оригінальна і самобутня композиторська творчість, на жаль, нечасто привертає увагу сучасних музикознавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчості Богдани Фроляк присвячено небагато наукових розвідок. Марія Каралюс, вивчаючи особливості музичних інтерпретацій псалмів у творчості сучасних українських композиторів, звертається до твору Богдани Фроляк «... як же кажете ви до моєї душі: “Відлітай ти на гору свою немов птах?” для камерного ансамблю» (2001). Дослідниця відзначає, що композиторці вдалося відтворити загальний тон старозавітної поетики і передати лірико-драматичне особистісне сприйняття [7]. Юлія Воловчук запропонувала першу музикознавчу інтерпретацію Симфонії-реквієму Богдани Фроляк «Праведна душе» в аспекті індивідуальних рис симфонізму [4]. Важливу інформацію про духовний світ композиторки та авторські

коментарі щодо її творів у різних музичних жанрах містять кілька актуальних інтерв'ю [5; 6; 8]. Цих поодиноких згадок про Богдану Фроляк, безперечно, вкрай недостатньо для висвітлення значного доробку композиторки, чия творчість є широко відомою й затребуваною як в Україні, так і в світі. Твори композиторки, написані від часу повномасштабного російського вторгнення, ще не ставали предметом музикознавчих досліджень, що зумовлює актуальність пропонованої статті.

Мета статті — дослідити оркестрові та музично-театральні опуси Богдани Фроляк 2022–2023 років в аспекті індивідуального композиторського стилю та з точки зору використання авторкою можливостей культурної дипломатії в гібридній війні.

Виклад основного матеріалу. Богдана Фроляк зайняла активну і послідовну громадянську позицію від початку війни, з 2014 року. Розуміючи важливість мистецтва як зброї у гібридній війні, мисткиня постійно продукує нові творчі ідеї та втілює їх у масштабних музичних жанрах. Співпраця із провідними виконавськими колективами і диригентами України і Європи відкриває її музиці широкий шлях і долучає творчий голос композиторки до когорти борців з антигуманними силами зла. Тільки за останні два роки твори Богдани Фроляк були виконані в таких країнах, як Польща, Велика Британія, Німеччина, Швейцарія, Швеція, Нідерланди, Сполучені Штати Америки, Канада, Франція тощо.

Рефлексії на трагічні події війни втілені в одному з перших творів Богдани Фроляк часів повномасштабного російського вторгнення — *Концерті для віолончелі з оркестром* (2022)¹ [11]. Музика твору як спроба філософського осмислення нашої буремної епохи віддзеркалює світовідчуття і складні душевні переживання сучасної людини: страждання, сум'яття, внутрішній протест — і водночас надію і мудрість, що приходять через душевний біль і зцілюють, просвітлюють людину, укріплюючи її у вірі. Загальний тонус початкових розділів концерту — насторожено-тривожний. Вступне щемливе соло віолончелі рясніє експресивними пасажами, розмовно-речитативними репліками, сплесками-арпеджіато, тремолованням. Втім, у партії соліста є досить багато кантиленних епізодів широкого дихання і ліричних тем, які дозволяють розкрити великі виразові можливості інструмента і передати широку гаму емоційних станів. Оркестр підтримує соліста «багатоповерховими» акордовими комплексами, які часом змінюються на статичні, ніби застигли звучання, що тягнуться. В одному з епізодів звучить прекрасна мелодія у скрипки соло в супроводі струнної групи оркестру та челести, партію якої викладено в ре-мінорі фігураціями типу «альбертієвих басів». Віолончель відходить на другий план, долучаючись до оркестрового

супроводу з тридольними вальсоподібними пісикато. У другому проведенні «альбертієві баси» переходять у партію арфи, а віолончель повертає собі сольну функцію, розцвічуючи прекрасну мелодію новими тембральними барвами. Цей епізод у класико-романтичному стилі є ніби спогадом про прекрасну епоху, яка давно минула. Наступна за цим каденція соліста подібна до емоційного і відвертого монологу-сповіді, в якій вгадується розмаїтий спектр настроїв і станів. Їхній зміст допомагає дешифрувати музична лексика каденції, яка є досить віртуозною й різноманітною: від активного різкого руху, стрибків на широкі інтервали і «розбігу» арпеджіато до співучої кантилени і ремінісценцій вальсового ритму. У момент найвищого драматизму вступає оркестр із несподівано страхітливим звучанням tutti, унісонним скандуванням окремих звуків і завиваннями мідних духових. Як реакція на вторгнення «злої сили», в партії соліста з'являються спочатку драматичні, а потім ламентозні інтонації. Партія оркестру теж трансформується, поступово повертаючись до застиглих, статичних звучань, на фоні яких віолончель далі веде свій монолог. Фазу заспокоєння завершує суто оркестровий епізод, який має більш стриманий, урівноважений характер, а репліки міді — благородний тон. Новий етап розвитку починається з досить жвавих експресивних пасажів соліста, які нагадують мову людини, котра щось говорить дуже швидко, ніби захиляючись від хвилювання. Солістові «відповідають» фагот, бас-кларнет, інші інструменти оркестру, далі діалог соліста й оркестру розгортається на фоні застиглих оркестрових ліній, які тут, порівняно з пасивним початком концерту, перетворюються на свою протилежність: невпинне наростання динаміки надає цьому залякломому звучанню загрозливого характеру, агресивності ворожої сили, що насувається, тисне з усіх боків. Конфліктне зіткнення протилежних сил, що їх уособлюють соліст і оркестр, у найвищій фазі напруження активізує трубні гласи мідних духових і підкреслено ритмічне бухкання ударних. Як і в першій кульмінаційній хвилі, реакцією на вакханалію зла є гальмування руху і трагічно-ламентозні «висловлювання» соліста на тлі завмерлих, пониклих оркестрових ліній. Мелодично і гармонічно виразний епізод «плачу» віолончелі в супроводі струнної групи оркестру належить до найбільш проникливих ліричних сторінок партитури концерту Б. Фроляк. Поява ре-мінорних «альбертієвих басів» челести на фоні застиглих звучань оркестрових акордів з попереднього розділу знов нагадує про далеке прекрасне минуле. В одному з останніх епізодів з'являються дзвони — символ скорботи і пам'яті; арпеджовані хвилі у соліста під застиглий акомпанемент оркестру вже не такі активні, а ніби надломлені, втомлені від боротьби. У заключній каденції соліста до тягучих оркестрових ліній додаються

¹ Твір має присвяту відомому українському композиторові і віолончелісту Юрію Ланюку. Прем'єра Концерту відбулася 25 травня 2022 року у Львівському органному залі у виконанні Оксани Литвиненко (віолончель) та симфонічного оркестру Львівської національної філармонії під керівництвом Володимира Сивохіпа.

дзвіночки і пасажі-сплески у високих дерев'яних духових, звучання поступово умиряється і просвітлюється, в урочистих тризвуках міді нарешті виразно окреслюється і закріплюється в оркестрі тональність ре-мажор. Світлу мажорну оркестрову вертикаль, у якій розчиняється тихий трепетний голос віолончелі, не може затмарити короткочасне накладання незмінних ре-мінорних «альбертєвих басів» арфи, які востаннє нагадують про прекрасне минуле.

Перехід від темряви до світла є основою концепції інших творів Б. Фроляк часів війни, зокрема композиції «Шлях» («*The Way*») для симфонічного оркестру (2023)¹. В авторській програмі зазначено: «Назва твору символізує рух від темряви до світла. Від темряви, яку ми зараз переживаємо через призму війни, і зла, яке принесла на нашу землю росія. І до світла, до якого ми прагнемо і неминуче прийдемо, бо інакше цей світ не має сенсу. Боротьба світла і темряви — одвічні питання існування Всесвіту — зараз сконцентровані і спресовані в часі і просторі. І ми перебуваємо в центрі цієї боротьби. Світло переможе» [10]. Три великі розділи твору послідовно втілюють авторську концепцію в образах-станах, для вербального означення яких найкраще підходять такі концепти: Тривога, Печаль, Просвітлення. Різкий початковий удар оркестру провокує тривале напружене тремоловання струнних. На символічному рівні ці звукові ефекти можна асоціювати з вибухом, що викликає страх, тривожність, тремтіння. Кілька хвиль спадів і посилення напруження, в яких основну роль має тягуче звучання струнних, яке гуде і ніби з величезними зусиллями здійснюється вгору, приводять до кульмінаційного оркестрового tutti. Другий розділ — це хорал струнних, що звучить як реквієм. Дуже сумна музика з нескінченними модуляціями і довгими зупинками на кожному акорді розгортається у протилежному низхідному русі. Стильовою моделлю цього епізоду є музика Валентина Сильвестрова. Ефект поступового сповзання вниз підсилюють короткі низхідні глісандо у віолончелей, які згодом переходять до скрипок. Довгі тягучі статичні звучання оркестру в низькому регістрі утворюють похмуру сонорну пляму, в якій виділяються окремі голоси духових і струнних. Оркестрова тканина досягає просвітлення лише у третьому розділі твору, про початок якого сигналізує поява чітко визначеної тональності й утвердження фа-мажорного акорду. Довге перебування на цьому акорді, розцвічування його м'якими мелодичними фразами скрипок і віолончелей, короткочасні відхилення в інші тональності і повернення до тоніки нарешті занурюють слухача в такий жаданий

стан спокою, дають змогу забути про всі тривоги і печалі та насолодитися красою гармоній і оркестрових барв. Заключний епізод, у якому скрипка соло виконує прекрасну мелодію на фоні елегійно-баркарольного акомпанементу струнних, символізує перемогу світла, ідилію природи, єднання людини зі Всесвітом.

Іншу концепцію світла в музиці, ближчу за символікою до *Lux aeterna* (Вічне світло) в реквіємі, виявляємо у творі Б. Фроляк «*Let There Be Light* (Нехай буде світло)» для симфонічного оркестру (2023)² [9]. В інтерв'ю після концерту, під час якого відбулася світова прем'єра цього твору, авторка зізналася: «Нехай воно буде, це Світло для України, в Пам'ять про тих, хто загинув задля цього Світла. І з Вірою в це Світло. Музика саме про це. Попри те, що головною темою твору є Світло <...> в цій музиці присутні і біль, і трагедія, і Молитва. Уся музика, яку зараз створюю, — вона про Україну, незалежно від того, якою мовою вона написана. Думаю, всі українські митці відчувають зараз те саме» [8].

З ледь чутного початкового тремоло струнних, у яке вкраплюються звуки арфи, несподівана динамічна хвиля утворює вібруючий сонорний кластер оркестру. З нього народжуються чудернацькі, фантастичні звучання — розкішно оркестровані багатоголосні оркестрові вертикалі, що асоціюються зі сторінками балету «Жар-птиця» Ігоря Стравінського та музикою французьких імпресіоністів. Британський музичний критик Джим Прітчард теж небезпідставно відчув імпресіоністичність цієї оркестрової п'єси, про що написав у своїй рецензії на концерт: «Фроляк, здається, перебувала під впливом французьких імпресіоністів, і на думку спадали «Пеллеас і Мелізанда» та «Післяполудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі, а також «Дафніс і Хлоя» М. Равеля» [1]. Барвистість партитури посилюється в низці інструментальних соло на тлі рухливих сонорних вертикалей оркестру: гобоя, якого «підсвічують» дзвони і вібрафон; віолончелі, що їй по чергово вторять фагот, кларнет і флейти; нарешті, скрипки соло на фоні фортепіанних і арфових глісандо. Виразні, спокійні фрази кожного з солюючих інструментів за тембром, темпоритмом, диханням нагадують людську мову, а загальний елегійно-медитативний характер музики початкового розділу занурює слухача в молитовний стан.

Різким контрастом вриваються грубі «ривкання» тромбонів, що уособлюють фатальну, злу силу, а наростаюче драматичне оркестрове tutti, в якому виділяється тембр труби, посилює настрої бентежності та відчаю. Тема струнних на кульмінації звучить трагічно і приречено, як плач за загиблими.

¹ Прем'єра твору відбулася влітку 2023 року під час великого гастрольного туру Молодіжного симфонічного оркестру України під управлінням Оксани Линів.

² Світова прем'єра твору Б. Фроляк «*Let There Be Light*» відбулася 14 липня 2023 року на відкритті щорічного фестивалю BBC Proms у Великій Британії. Симфонічним оркестром BBC диригувала запрошена фінська диригентка, українка за походженням Даля Стасевська.

Останній розділ утворює тембрально-тематичну арку до початку твору: з тихого рокоуту низьких струнних і вкрапель арфи виростає знизу вгору багаточаровий вібруючий сонорний кластер оркестру, але у фіналі він якийсь насторожено-тривожний. Побудовування сонорної оркестрової вертикалі повторюється ще двічі, в останньому проведенні додаються дзвони, арфа і тремоловання скрипок у високому регістрі. Завершення твору відчувається як щось містичне: тут є і дивний шурхіт, і беззвучне дуття у тростини, і ледь чутне фрулато духових, які вкупі з тихим подзенькуванням дзвіночків повільно розчиняються у просторі¹.

Концерт для гобою з оркестром (2022) Богдани Фроляк² [12] — досить об'ємний п'ятичастинний твір, особливістю якого є чергування руху і статики, швидких і повільних частин і контрастних розділів усередині окремих частин. Незвична для інструментального концерту кількість частин дає підстави припустити, що твір має ознаки впливу класико-романтичного програмного симфонізму, зокрема п'ятичастинних Шостої («Пасторальної») симфонії Л. ван Бетховена, «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза, П'ятої симфонії Г. Малера тощо. Динамічну першу частину *Allegro* викладено в контрастній тричастинній формі зі швидкими крайніми і повільним середнім розділами. Стрімкий рух у партії соліста, підтриманий оркестром, змінюється барвистим неоімпресіоністичним звукописом, повільною кантиленою гобою з м'яким східним колоритом звучання, про що свідчать специфічні прикраси-мелізми. Однією з особливостей цього концерту є введення до складу оркестру партії клавесина як особливої тембральної барви, а, з іншої сторони, як ознаки необарокового стильового спрямування твору. Спосіб викладення неквапливої другої частини *Moderato* є діалогічним, що визначається чергуванням епізодів суворого унісону струнних у низькому регістрі й зосередженого монологу-роздуму гобою на тлі застиглого акорду струнних. Довгий мажорний тривук у кінці сприймається як просвітлення настрою цієї в цілому похмурої музики. Третя частина *Allegro* — це гротескна жанрово-танцювальна сценка у формі рондо, яка за змістом і місцем розташування відповідає скерцо в класичному сонатно-симфонічному циклі. Хвацька мелодія у соліста з її повтором оркестровим *tutti*, канонічні переклички-передражнювання соліста іншими інструментами оркестру, жартівливі глісандо туб і тромбонів, постійна присутність у звуковій палітрі «альбертієвих фігурацій» клавесина, — ці та інші засоби створюють ефектну музично-гумористичну картинку. Повною протилежністю є четверта частина *Moderato*, в якій домінує щемлива лірика і стан безмежної світлої

печалі, як у повільних частинах інструментальних концертів Моцарта. З першими звуками прекрасної гобою кантилени в слуховому полі відразу виникає аллюзія до другої частини знаменитого моцартівського Концерту для фортепіано з оркестром № 23. На користь стилізації саме цього твору Моцарта свідчить те, що Богдана Фроляк використала ту саму тональність фа-дієз мінор, подібні секундові і секстові ходи на початку мелодії, паралельні терції й сексти в супроводі, групето наприкінці фраз. Оркестровка цієї частини теж по-моцартівськи прозора: в основному солістові акомпанує струнна група оркестру з додаванням кількох духових та арфи. До речі, це єдина частина у творі, в якій практично відсутній тембр клавесина як символ активності та нестримного руху. Клавесин з'являється лише в останніх тактах четвертої частини: йому доручено вступний пасаж, що передує каденції соліста. У каденції гармонія, краса і спокій, які встановилися упродовж четвертої частини, раптом починають руйнуватися і спотворюватися, звучання робиться різким, у хід ідуть сучасні прийоми гри і звуковидобування на гобою, часто — на межі можливостей інструмента і виконавця (зокрема застосовуються портато, мультифоніки, чвертьтони, фултон або резонансне звучання, маргле, вібрато, дуже часто присутній прийом *crescendo* або *diminuendo* на одному звуці тощо). Каденція насичена нестійкими інтервалами, зокрема тритонами, в пасажах часом з'являються «уламки» барокових групето і східної мелізматики з першої частини. У фіналі Концерту *Allegro* повертається активний рух, тут, як і в першій частині, застосовано контрастну тричастинну форму (швидкі крайні частини і повільна середня). Партію соліста характеризують складні вигадливі й віртуозні пасажи, в оркестр проникає стихія танцювальності у вигляді вальсових ритмів. Повільний середній епізод із примхливим звучанням гобою на тлі тягучого звучання оркестру, в якому виділяються скрипка соло і клавесин, ненадовго нагадує про сумний настрій. Завершальний розділ — це стрімке зростання напруги партії соліста та оркестрового *tutti* і рух до заключного кульмінаційного акорду.

Таким чином, Концерт для гобою та симфонічного оркестру Б. Фроляк за концепцією, способами її втілення та жанровими обрисами наближається до симфонії-концерту. До такого висновку спонукають масштабність задуму Концерту, симфонізм мислення композиторки та синтез форм інструментального концерту і великої симфонії з орієнтацією на стилістику класико-романтичного симфонізму. Водночас зауважимо постмодерністське нашарування у творі стильових елементів різних епох, від бароко до сучасності. Загалом у Концерті втілено концепцію

¹ Британський музичний критик Джим Прітчард назвав фінал твору Б. Фроляк «моторошним». Див. [1].

² Світова прем'єра Концерту для гобою з оркестром Б. Фроляк відбулася під час концерту закриття Днів української музики у Варшаві 10 вересня 2023 року. Солістом був Ігор Лещинин — видатний український гобоїст, який мешкає і працює в США. Оркестром New Wroclaw Philharmonic керував Роман Ревакович.

багатобарвності й мінливості буття, в якому завжди є рух і статика, гумор і лірика, а також Краса, Гармонія і Світло.

Однією з важливих ідей у творчості Богдани Фроляк є намагання пояснити події російсько-української війни дитячій аудиторії. Увагу композиторки привернула книжка Романи Романишиної та Андрія Лесіва «Війна, що змінила Рондо». Богдана Фроляк написала музику до однойменної театральної вистави, яка була поставлена у варшавському дитячому театрі «Гулівер» 17 вересня 2022 року у межах Міжнародного музичного фестивалю «Варшавська осінь — 2022» [2, с. 63–66]. Спектакль в алегоричній казковій формі розповів польським дітям про події, які відбуваються зараз в Україні.

Рондо — це іділічне квіткове містечко, мешканці якого піклуються один про одного, вирощують квіти в оранжереї, слухають і виконують твори Моцарта. Усе змінюється, коли до містечка приходить Війна, занурюючи місто в темряву, руйнуючи і знищуючи все на своєму шляху, навіть квіти — символ міста. Головні герої — діти Данко, Фабіан та Зірка — опиняються в складній ситуації. Через постійні тривоги і страх, перебування в темряві, загибель квітів герої забувають про колишнє щасливе життя в прекрасному містечку. Фабіан шукає свій загублений щоденник, намагаючись пригадати, яким було їхнє місто до появи Війни. Зрештою, саме повернення пам'яті дає героям сили прогнати Війну, подолати зло і відновити втрачену гармонію, світло і красу свого улюбленого містечка. Отже, головною темою вистави є пам'ять. Сюжет книжки містить широкий спектр образів та емоцій, які відображуються в музиці вистави. Це тонкий ліризм і ніжність (образи квітів), а також настрої головних героїв, які еволюціонують від стану безпорадності при зіткненні з агресією і злом війни як жахливим світом насильства і терору до духовної сили, мужності і рішучості. Музика створює канву для цих образів, які виражаються через музичну мову: комбінація прозорої мелодичної тканини з драматичними епізодами, сповненими складних гармоній і сонористичних ефектів. Комбінація акустичних інструментів (струнне тріо) та електроніки дає багато можливостей для демонстрації різних станів і настроїв, проте роль музики не є суто описовою. Музична форма визначає структуру всієї вистави, створивши дивовижний світ, у якому добро перемагає зло, а світло — темряву.

Висновки. У розглянутих творах відрефлексовано особисту психологічну травму Богдани Фроляк, викликану неспровокованою російською агресією в Україні і помножену на травматичний досвід багатьох попередніх поколінь українців, які виборювали незалежність своєї

держави. Потужний ліричний струмінь музики Б. Фроляк відповідає засадам кордоцентризму як однієї з найважливіших рис української ментальності, а активна творча діяльність і чітко визначена громадянська позиція допомагають розвивати і утверджувати українську культурну ідентичність, що є одним із найсуттєвіших завдань мистецької спільноти України в часи війни.

Світ образів музики Б. Фроляк багатий, об'ємний і різноманітний: в її творах передано страждання і просвітлення, символічну боротьбу світла і темряви, скорботу і пам'ять за загиблими, спогади про прекрасний час, який давно минув, багатобарвність і мінливість буття. Також музику Б. Фроляк вирізняє особлива релігійність, постійна присутність молитовного начала та синтез східних і західних духовних традицій. Слід відзначити вплив естетики постмодернізму на творчість композиторки, що виявляється в нашаруваннях стильових елементів різних епох від бароко до імпресіонізму.

Серед музично-виражальних засобів, які обирає композиторка для втілення ідеї боротьби протилежних сил, — символічне протиставлення епізодів тиші і гуркоту. Умовне зло у Фроляк характеризується гучними, страхотливими оркестровими tutti, унісонним скандуванням окремих звуків, «ривканням» і «завиванням» мідних духових, наростанням динаміки тощо. Позитивні образи змальовуються світлими оркестровими барвами, просвітленими мажорними тональностями, хоральним звучанням струнних, сонорно-алеаторичними засобами, стилізацією музики В.-А. Моцарта, алюзіями до музики імпресіоністів. Не відмовляючись від натуралістичного зображення війни, авторка прагне передати образи зла емоційно, розкрити внутрішній світ людини у переживанні страшного життєвого досвіду і водночас дати надію, показати шлях до світла і запевнити, що добро обов'язково перемаже.

Високий аксіологічний та духовний потенціал творчості Б. Фроляк, її вільне володіння арсеналом найсучасніших композиторських засобів і перебування в тренді європейських музичних тенденцій ХХІ століття, а також численні виконання її творів у різних країнах стимулюють інтерес європейської і світової культурної спільноти до України, а особиста присутність композиторки під час закордонних виконань творів увиразнює її місію як активної діячки культурного фронту та культурної амбасадорки. Завдяки таким яскравим творчим особистостям, як Богдана Фроляк, голос України чути у світі, про що свідчить колосальна підтримка багатьох країн у нашій запеклій боротьбі за право жити і творити в незалежній державі в колі цивілізованих європейських народів.

Література

1. Pritchard J. BBC Proms 2023 begin with thoughts of Ukrainian resistance undermined by an odd choice of music. Updated: 15.07.2023. URL: <https://seenandheard-international.com/2023/07/bbc-proms-2023-begin-with-thoughts-of-ukrainian-resistance-undermined-by-an-odd-choice-of-music/> (access date: 14.11.2024).
2. Warszawska jesień. Międzynarodowy festiwal muzyki współczesnej. 16–24 września 2022. Książka programowa. Warszawa: s.n. 384 s.
3. Богдана Фроляк. Біографічна інформація на офіційному веб-сайті Львівської національної музичної академії України імені Миколи Лисенка. URL: <https://lnma.edu.ua/kafedry/>

- kafedra-kompozytsiji/bohdana-froliak/ (дата звернення: 14.11.2024).
4. Воловчук Ю. Симфонічна об'ємність у Симфонії-реквіємі Богдани Фроляк «Праведна душе» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського. 2021. Вип. 131. С. 182–195. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243231>
 5. Єфіменко А. «Праведная душе» Богдани Фроляк у 9 інтенціях: інтерв'ю з композиторкою // Збруч. Дата оновлення: 31.05.2017. URL: <https://zbruc.eu/node/66672> (дата звернення: 14.11.2024).
 6. Іванова С. Богдана Фроляк: «Хочу, щоб моя музика була світлою» // Збруч. Дата оновлення: 19.10.2015. URL: <https://zbruc.eu/node/42730> (дата звернення: 13.11.2024).
 7. Каралюс М. Кілька прикладів інтерпретацій текстів псалмів у творчості сучасних українських композиторів // Молодь і ринок. 2011. № 10(81). С. 129–132.
 8. Поліщук Т. Богдана Фроляк: «Музика завжди зі мною, бо це моє життя» // Music Review Ukraine. Дата оновлення: 19.07.2023. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/63B2C4C2E86E02A1C22589F1003F7AD1?OpenDocument> (дата звернення: 14.11.2024).
 9. Bodana Frolyak. *Let There Be Light* (2023). Дата оновлення: 18.08.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=aUkzo3zjbU4> (дата звернення: 14.11.2024).
 10. Bohdana Frolyak: “The Way” — Oksana Lyniv, YSOU. Дата оновлення: 22.01.2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BsvGrNzGpWs> (дата звернення: 14.11.2024).
 11. Bohdana Frolyak — Cello Concerto. Дата оновлення: 25.05.2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=byL853gHpdQ&t=439s> (дата звернення: 14.11.2024).
 12. Bohdana Frolyak — Concerto for Oboe and Symphony Orchestra (2022). Дата оновлення: 22.11.2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2MCSttIXQc8>. (дата звернення: 14.11.2024).

References

- Bodana Frolyak. *Let There Be Light* (2023). (2023, August 18). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=aUkzo3zjbU4>
- Bohdana Froliak. *Biohrafichna informatsiia na ofitsiinomu veb-saiti Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni Mykoly Lysenka* (n. d.). [Bohdana Frolyak. Biographical information on the official website of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy of Ukraine]. Retrieved from <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-kompozytsiji/bohdana-froliak/> [in Ukrainian].
- Bohdana Frolyak — *Cello Concerto* (2022, May 25). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=byL853gHpdQ&t=439s>
- Bohdana Frolyak — *Concerto for Oboe and Symphony Orchestra* (2022). (2023, November 22). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=2MCSttIXQc8>
- Bohdana Frolyak: “The Way” — Oksana Lyniv, YSOU (2024, January 22). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=BsvGrNzGpWs>
- Ivanova, S. (2015, October 19). Bohdana Froliak: “Khochu, shchob moia muzyka bula svitloiu” [Bohdana Froliak: “I want my music to be light”]. *Zbruch*. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/42730> [in Ukrainian].
- Karalius, M. (2011). Kilka prykladiv interpretatsii tekstiv psalmiv u tvorchoosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [Some examples of interpretations of psalm texts in the works of contemporary Ukrainian composers]. *Molod i ryнок*, 10(81), 129–132. [in Ukrainian].
- Polishchuk, T. (2023, July 19). Bohdana Froliak: “Muzyka zavzhdy zi mnoiu, bo tse moie zhyttia” [Bohdana Froliak: “Music is always with me, because it is my life”]. *Music Review Ukraine*. Retrieved from <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/63B2C4C2E86E02A1C22589F1003F7AD1?OpenDocument> [in Ukrainian].
- Pritchard, J. (2023, July 15). *BBC Proms 2023 begin with thoughts of Ukrainian resistance undermined by an odd choice of music*. Retrieved from <https://seenandheard-international.com/2023/07/bbc-proms-2023-begin-with-thoughts-of-ukrainian-resistance-undermined-by-an-odd-choice-of-music/>
- Volovchuk, Yu. (2021). Symfonichna obiemnist u Symfonii-rekviemi Bohdany Froliak “Pravedna dushe” [Symphonic volume in Bohdana Frolyak’s Symphony-requiem *Righteous Soul*]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. Chaikovskoho*, 131, 182–195 [in Ukrainian].
- Warszawska jesień. Międzynarodowy festiwal muzyki współczesnej. 16–24 września 2022. Książka programowa* (2022). [The Warsaw fall. International Festival of Contemporary Music. 2002, 16–24 October. A program book]. Warszawa: (n. p.) [in Polish].
- Yefimenko, A. (2017, May 31). “Pravednaia dushe” Bohdany Froliak u 9 intentsiakh: intervju z kompozytorkoiu [*Righteous Soul* by Bohdana Frolyak in 9 Intentions: An Interview with the Composer]. *Zbruch*. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/66672> [in Ukrainian].

Berehova O.

Art as a Weapon: The Works of Composer Bohdana Frolyak During the Russia–Ukraine War

Abstract. The works of Bohdana Frolyak composed during 2022–2023 are introduced into the scientific circulation of Ukrainian musicology: the programmatic symphonic compositions *The Way, Let There Be Light*, Cello and Oboe Instrumental Concertos, music for the theatrical performance *The War that Changed Rondo*. It was revealed that the figurative content and themes of the composer's wartime works are extremely broad, ranging from intimate lyrics, memories of the beautiful past and reminders of the beauty of the world to anxious moods, reflections on death, grief, mourning for the dead, and prayer. Many of B. Frolyak's works offer imaginary scenarios of overcoming the enemy and bringing about the victory for Ukraine through the symbolic victory of light over darkness in the sound continuum. Analytical observations of B. Frolyak's latest works enable making a generalization regarding her musical aesthetics and main features of her style. The composer uses such musical and expressive means as dramatization of timbres, meditative aesthetics, genre specificity of individual parts of the requiem, tonal and atonal writing, aleatorics, sonoristics, advanced performance techniques, etc. The distinctive features of B. Frolyak's postmodern worldview are the presence in her works of elements of different eras and styles from Baroque to Impressionism, allusions to the music of W. A. Mozart, V. Sylvestrov, etc. It is emphasized that the main goal of Ukrainian art during the war is to establish the Ukrainian cultural identity and stimulate the interest of the European and world community in Ukraine through active cultural diplomacy, and this is the goal of the leading Ukrainian composers, including Bohdan Frolyak.

Keywords: Ukrainian music of the twenty-first century, symphonic music, instrumental concert, cultural diplomacy.

Стаття надійшла до редакції 03.09.2024

Наталія Кондель-Пермінова

кандидат архітектури, старший науковий співробітник,
завідувач відділу дослідження просторових і предметних
систем, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної
академії мистецтв України

e-mail: kondepermnn@gmail.com | orcid.org/0000-0001-9512-4783

Natalia Kondel-Perminova

Candidate in Architecture, Senior Reseacher, Head
of the Department of of Spatial and Object Systems Research,
Modern Art Research Institute of the National Academy
of Arts of Ukraine

Урбаністична візія Маріуполя An urbanistic vision for rebuilding Mariupoly

Анотація. Подолання наслідків війни в Україні після її завершення потребуватиме багато людських зусиль і часу. У статті розглянуто унікальний досвід маріупольської громади з переосмислення власного довоєнного досвіду й розробки стратегічного бачення розбудови рідного міста після деокупації Маріуполя. У межах «Урбаністичної візії» міста представлено осмислення містобудівних викликів, напрями вирішення актуальних завдань, пов'язаних із соціально-економічним розвитком, створенням гідного життєвого середовища, меморіалізацією трагічних подій та подоланням інших наслідків війни. Проаналізовано, яким чином досвід Маріуполя може бути корисним для інших українських громад.

Ключові слова: російсько-українська війна, стратегії та проекти повоєнної розбудови міст, засадничі принципи, партисипація, містопланувальні виклики, меморіалізація, архітектурно-дизайнерські розробки.

Постановка проблеми. Від часу повномасштабного вторгнення військ РФ на територію нашої держави українські міста і селища зазнали й далі зазнають значних руйнувань. Подолання наслідків російсько-української війни після її завершення потребуватиме багато часу і людських зусиль. Зростає розуміння того, що саме громадам належатиме провідна роль у процесах відбудови країни. Перед кожною з них постають величезні виклики, щодо яких потрібно приймати складні рішення. Одним із головних є питання бачення стратегії розвитку громад та в цих контекстах — ресурсів для відбудови. В умовах обмежених бюджетів органи місцевого самоуправління мають винаходити механізми того, як формувати економічне підґрунтя, як відбудовувати житло і соціально-культурні об'єкти, як гарантувати безпеку, як повертати до мирного життя тисячі постраждалих у війні співгромадян, як долучати їх до трансформаційних процесів.

На наших очах знизу, від громад, формується потужний запит на якісні зміни політики у сфері просторового розвитку в Україні, налагоджуються горизонтальні зв'язки між українськими управліннями в органах місцевого самоврядування, професійною спільнотою архітекторів, урбаністів і громадськістю.

Набуває поширення аналіз та обмін досвідом успішних практик управління процесами відновлення й подальшого розвитку серед інших українських громад. Провідним взірцем є унікальна практика маріупольської громади з переосмислення власного довоєнного досвіду й пілотної розробки «Урбаністичної візії» — стратегічного бачення рідного міста після деокупації.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Інформування й аналіз досвіду українських громад відбувається у публічному просторі на різних платформах. Серед найпотужніших є Lviv Urban

Forum, місія якого — привнесення провідних світових і вітчизняних практик в українські громади з метою відновлення і трансформування міст і селищ на людиноцентричні, екологічні і безпечні середовища для життя. Lviv Urban Forum — це спільна ініціатива проекту Cities4Cities | United4Ukraine та Управління архітектури і урбаністики Львівської міської ради [1; 2].

Lviv Urban Forum, який об'єднує провідних архітекторів і урбаністів світового і національного рівня, мерів, головних архітекторів та профільні команди з українських громад, міських планувальників і професіоналів будівельної справи, студентів і науковців напряму архітектури і містопланування, активних містян, вже відбувся двічі, у 2023 та 2024 роках. Серед важливих тем, обговорюваних на форумі, — уміння міст протистояти зовнішнім і внутрішнім викликам, доступне житло та соціальна підтримка, турбота міста про тих, хто цього найбільше потребує. На форумі громади мають можливість ознайомитися й отримати доступ до програм і проектів підтримки різних фінансових інституцій, які сьогодні працюють в Україні з муніципалітетами. На II Lviv Urban Forum у червні 2024 року було презентовано «Урбаністичну візію Маріуполя» [4].

Зараз здійснюються численні проектні розробки для українських громад. Так, приміром, у межах концепції відновлення України «Сталева мрія» фахівці проектного офісу будівельного сектору «Метінвест-СМЦ» опрацювали низку типів будівель (житло, будинки, школи, дитсадки, лікарні, спортивні комплекси тощо, які можна швидко зводити та масштабувати під запити конкретних громад. У концептуальному підході «Сталевої мрії» розроблено проект відбудови мікрорайону Ювілейний у зруйнованому росіянами Бахмуті, розрахований на понад 17 тисяч

мешканців, що становить близько чверті населення, яке мешкало в місті до війни [3].

Актуальною платформою для обміну експертними знаннями, для впровадження кращих рішень та підготовки муніципальних менеджерів повоєнного відновлення є відкрита нещодавно, восени 2024 року, «Школа відновлення громад». В основі її освітніх програм — потужний досвід маріупольського муніципалітету з розробки «Mariupol Reborn», стратегії і тактики повоєнного розвитку міста-героя, та міжнародна експертиза відбудови міст після Другої світової війни. У Школі команди муніципалітетів навчатимуться формування стратегії, проєктів та планів, економічного моделювання, подолання соціальних конфліктів, залучення інвестицій та ресурсів тощо. «Школа відновлення громад» реалізується за підтримки уряду Великої Британії в межах програми UK International Development і Міжнародного республіканського інституту (IRI Ukraine) у партнерстві з «Метінвест» та «SCM». Освітніми партнерами проєкту є «Метінвест Політехніка» та Національний університет «Києво-Могилянська академія» [6; 7].

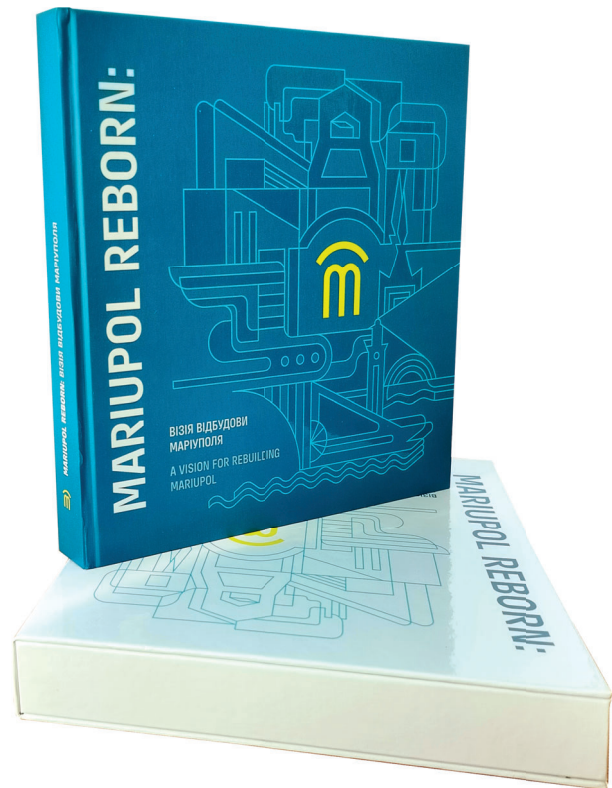
Результати роботи над «Урбаністичною візією Маріуполя» представлено в альбомі, виданому невеликим накладом [5]. Цим фактом поява «Візії» як винятково важливого явища не вичерпується, а потребує детального розгляду і змістовного аналізу.

Метою статті є аналіз унікального досвіду маріупольської громади з переосмислення власного довоєнного минулого й розробки стратегічного бачення розбудови Маріуполя після деокупації міста.

Виклад основного матеріалу. Маріуполь є всесвітньвідомим символом героїчного опору і сталевій стійкості. У березні 2024 року «20 днів у Маріуполі» — документальна стрічка про початок бойових дій, про руйнацію міста військами РФ, про мужність його захисників — стала першим в історії України фільмом, відзначеним кінопремією «Оскар».

Із початком повномасштабної російсько-української війни на підконтрольній Україні території виїхало 200 000 маріупольців, і команда муніципалітету Маріуполя спрямувала всі свої зусилля на збереження громади міста. З 2022 року спільними стараннями міської влади й маріупольської громади, вимушеної перебувати в екзилі, в різних містах України розпочалося формування мережі всебічної підтримки — центрів «ЯМаріуполь». Через цю мережу впроваджують найкращі практики соціальної підтримки, маріупольським родинам надають комплексну допомогу. Осередки «ЯМаріуполь», куди щодня приходять майже 60 000 людей, стали домішкою для кожного колишнього мешканця міста Марії. Відчуття спільної родини допомагає у скрутний час випробувань. Центри тісно співпрацюють із громадами, громадськими організаціями та міжнародними партнерами.

Завдяки цим діям в обставинах непереборної сили маріупольську громаду було збережено. Коли є громада — є можливість спілкуватися про бачення майбутнього. Маріупольці віряють у повернення до рідного міста, і саме величезний запит на відродження Маріуполя і став підґрунтям для розгортання у формажорних обставинах «MARIUPOL REBORN» — наймасштабнішого в Європі з часів Другої світової війни проєкту відродження міста, який реалізується за сприяння ЄБРР, проєкту USAID



«Економічна підтримка України». Головним інвестиційним партнером є група компаній «SCM» Ріната Ахметова.

«MARIUPOL REBORN» — це потужний пілотний проєкт відбудови зруйнованого війною міста, що ґрунтується на власному практичному досвіді команди мера Вадима Бойченка, який реалізовує Маріупольський муніципалітет. У «MARIUPOL REBORN» представлено покрокову синхронізацію стратегічного, просторового та бюджетного планування з метою посилення інституційної спроможності територіальної громади. Це багатоскладова дворівнева система, всі елементи якої є сумісними з іншими й такими, що доповнюють, підсилюють один одного. Два рівні — це часові бачення виконання необхідних дій. Перший — «Fast Recovery Plan» — комплексний план покрокових швидких дій, які необхідно виконати за перші два роки після деокупації міста. Першочергові дії спрямовані на мінімізацію негативних наслідків війни, організацію роботи органів влади, стабілізацію гуманітарної ситуації, відновлення критичної інфраструктури, роботи комунальних підприємств, тобто створення фундаменту для відбудови Маріуполя.

Другий просторово-часовий рівень — бачення Маріуполя через 10, 15, 20 років. «Візія» розвитку міста є актуальною вже на стадії проєктування й подальшого виконання швидких першочергових дій. Це вкрай важливо для розуміння напрямів спільного шляху подальшого розвитку. «Візія» урбаністичного бачення міста дає втілюється у майстер-плані, тобто детальному плануванні міських територій на сучасних засадах. Вся ця міцна системна конструкція ґрунтується на потужній економічній моделі міста.

«MARIUPOL REBORN» — це також і розбудова розгалуженої мережі партнерської взаємодії, співпраці, вивчення іноземного досвіду повоєнної відбудови. Йдеться про налагодження партнерських відносин із багатьма європейськими містами,

зокрема з Лондоном (Велика Британія), Роттердамом (Нідерланди), Гданськом (Польща), Кельном (Німеччина), які зазнали істотних руйнувань під час Другої світової війни. Досвід міст різних країн щодо сучасних трансформацій індустріальних територій та портових зон із причалами становить значну цінність для Маріуполя, зокрема при вирішенні проблем комбінату «Азовсталь», зруйнованого під час бойових дій. Експертна підтримка іноземних фахівців є суттєвою допомогою у формуванні потужного економічного потенціалу повоєнного українського міста.

«MARIUPOL REBORN» — це й «Культурна деокупація», позбавлення від російсько-імперських і радянських наративів, формування української ідентичності. У цьому контексті тема ребрендингу Маріуполя, уточнення часу і обставин його заснування вкрай важлива. Довгий час 1778 рік вважався датою заснування міста Марії як поселення греків у контексті колоніальної політики Російської імперії. Нав'язана російськими істориками дата ігнорує набагато давнішу історію Маріуполя.

«MARIUPOL REBORN» — це й проєктні офіси (платформи) у Львові, Дніпрі, Варшаві. Так, у Львові платформа стратегічного й архітектурного моделювання відповідає за формування стратегій, гіпотез, планів відбудови Маріуполя із залученням архітекторів, урбаністів та експертів світового рівня. Офіс у Дніпрі, де здійснюється внутрішня експертиза курсів і програм обміну досвідом, є центром взаємодії між громадами для відбудови сталих зв'язків при вирішенні питань відновлення міст. У Варшаві платформа працює як провідний майданчик формування позитивного іміджу українських громад, пошуку партнерів і донорів для відбудови міст України.

У «MARIUPOL REBORN» представлено перспективне бачення нової якості повоєнного життя («Урбаністична візія»), що має стратегічне значення для заохочення маріупольців до повернення та приваблення нових жителів до Маріуполя, для залучення інвестицій до процесів відродження міста. Узгодження процесів прийняття рішень, координація дій на етапах виконання термінових робіт із довгостроковою стратегією дозволить уникнути перевитрат ресурсів і досягти вагоміших результатів.

У межах «MARIUPOL REBORN» у партисипативному форматі взаємодії міської влади та громади було започатковано процес передпроектної медіації. Впродовж лютого-серпня 2023 року відбувалися неформальні зустрічі містян із представниками влади на чолі з мером Вадимом Бойченком, які спрямовувалися на залучення маріупольців (незалежно від місця поточного перебування) з різними точками зору, досвідом, ставленням до процесу повоєнного відродження міста. Містяни мали змогу зустрітися, поспілкуватися, виплеснути емоції, висловити міркування, бачення, пропозиції, мрії, які враховувалися при подальших розробках архітекторами візій відбудови Маріуполя.

Заходи проводили на принципових засадах конструктивного діалогу, тобто спеціально підготовленого і здійснюваного командою професійних медіаторів групового процесу, який був націлений на досягнення порозуміння заради важливих рішень про спільні дії. Інтеграція діалогового підходу у процес підготовки до відродження міста при проведенні різних форматів інтерактивних обговорень зі зворотним зв'язком дозволила отримати кілька важливих результатів.

Усвідомлюючи, що місто — це перш за все люди, маріупольці обговорювали низку складних проблем. Як після деокупації повертати людей? Як бути з соціальними конфліктами? Як разом жити з носіями іншого світобачення? Як без тиску допомагати тим, хто багато років жив в омані, усвідомити цей факт?

Чотири архітектурні Візії повоєнного Маріуполя.

Для опрацювання варіантів проєктної візії просторового розвитку Маріуполя було запрошено чотири архітектурні бюро, які мають досвід роботи з містом: *Ro3kvit* (Фулько Трефферс, Микита Бірюков, Натан Хатсон, Дмитро Гурін, Наталія Козуб, Аліса Александрова, Микола Трифонов, Наталія Шульга); *Big City Lab*, очолюване Вікторією Тітовою, спільно з партнерами PUPA та Critical+Xwhy; *MRHA* (С. Родіонов — керівник, Яна Бучацька, Анна Камишан, Павло Заботін, Віктор Копейкін); команду Віктора Зотова (*Zotov&CO*). Всім архітектурним групам було надано результати передпроектної медіації між представниками міської влади та громади. Творчих пошуків архітекторів жодним чином не обмежували.

Аналіз представлених чотирма архітектурними командами авторських «Візій» повоєнного майбутнього Маріуполя засвідчив спільне бачення багатьох аспектів. Однак місту потрібна єдина «Урбаністична візія» — структурований творчий документ відродження міста Марії, тому було прийнято рішення щодо поєднання чотирьох проєктів.

Творення поєднаної Візії Маріуполя.

Спочатку для роботи над розробкою поєднаної «Візії» муніципалітет Маріуполя запропонував архітекторам залучити зовнішнє керівництво — провідну архітектурну компанію. Відмову від цієї пропозиції проєктвальники обґрунтували тим, що підсумком стане не поєднана, а ще одна, п'ята «Візія», тому вирішили домовлятися між собою. З метою опрацювання групового синергетичного продукту представники всіх архітектурних команд у серпні 2023 року зібралися у Києві. Зусилля команди модераторів, очолюваної Ганною Бондар (у складі: Владислав Голдаковський, Андрій Мокан, Ольга Сухомлина, Наталія Кондель-Пермінова), спрямовувалися на спільне творення ідейно-ціннісного ядра поєднаної «Візії». Це рішення зумовлено розумінням особливостей кожної архітектурної команди, відмінностей у їхніх проєктах і бекграунду. Необхідно було здійснити саме таку дію, яка б дозволила кожному учаснику піднятися над особистим баченням і вподобаннями та вийти на вищий рівень відповідальної проєктної роботи з розумінням ширших перспектив.

Для цього було організовано і впродовж чотирьох днів проведено командотворчі семінари, на яких представники архітектурних груп зустрічалися наживо та спільно опрацьовували основні сенси, принципи взаємодії, розподілу функцій в межах однієї поєднаної команди. Багато в чому цінності команд збігалися: холістичний підхід до проєктування, розуміння міста як системи з різних морфологічних шарів, які залежать один від одного й одночасно впливають на розвиток міста.

Спільна робота розпочалася з виокремлення сильних сторін кожного проєкту. Обговорення ґрунтувалися на низці критеріїв щодо наявності архітектурних рішень-відповідей на чимало питань. Чи сприяє ця конкретна пропозиція згуртуванню людей? Чи відновлює зв'язок людини з природою? Чи сприяє

побудові ідентичності? Чи виправляє помилки минулих рішень? Чи забезпечує сталість та можливість змін? Чи робить місто сталим до викликів у майбутньому? Чи обумовлює міжнародний / загальнодержавний інтерес до міста? Чи залучає ресурси до міста?

У результаті аналізу чотирьох архітектурних «Візій» виділено базові аспекти пропозицій:

- *соціальна інтеграція*: необхідність залученості різних верств населення до розвитку міста;
- *співпраця зі стейкхолдерами*: залучення мешканців, органів влади, бізнесу, професіоналів різних спеціальностей до процесів планування та прийняття рішень задля досягнення спільних цілей;
- *доступ до моря та публічних місць*: розкриття міста до моря та розвиток на узбережжі публічних просторів. Залізничні колії, що ведуть до порту, мають бути віддалені, щоб створити зручний доступ людей до пляжів і морського узбережжя;
- *розвиток інфраструктури*: ефективні транспортні зв'язки, сучасні транспортні хаби, привабливі громадські локації й об'єкти;
- *комфортне сучасне житло*: безпечне, енергоефективне, доступне для різних соціальних груп;
- *збереження пам'яті*: меморіалізація важливих подій в історії міста, зокрема оборони Маріуполя.

Зазначені аспекти охоплюють не лише здатність міста протидіяти викликам майбутнього та залучати міжнародні інвестиції, але й здатність до постійних змін і подолання викликів.

Обговорювалися *спільні цінності*, які мають бути покладені в основу візії майбутнього Маріуполя, а саме:

- *людиноцентричність*, відкритість, сталість, екологічність, партисипація;
- *безпека*: забезпечення як фізичного, так і соціального захисту;
- *соціальна єдність*: відновлення, розбудова соціальних зв'язків і підтримка внутрішньої співпраці;
- *доступне житло* для різних соціальних груп;
- *економіка та робочі місця*: створення робочих місць та розвиток економіки з метою підвищення добробуту мешканців;
- *багатонаціональний склад містян і культурне розмаїття*.

Складним виявився процес розробки базового концепту «Урбаністичної візії». Інтеграція ідей різних архітектурних команд вимагала уважного аналізу та визначення ключових моментів, що сприятимуть розвитку міста на всіх рівнях.

Враховуючи довоєнний досвід формування громади вільних, відповідальних маріупольців і наявні травми, спричинені війною, що потребують зцілення, та спираючись на провідну ідею людноцентричності, засадничим концептом визначено соціальну стійкість міста (*social resilient city*).

Це означає, по-перше, врахування потреб людей, зокрема тих, хто пережив війну і потребує допомоги, підтримки у зціленні. Подолання травм, повернення до нормального життя є складним процесом, який вимагає значних зусиль, ресурсів, часу і є не менш

важливим, ніж відбудова матеріальної структури міста. По-друге, створення умов для згуртування громади. По-третє, відновлення зв'язку людини з природою, збереження культурної спадщини міста, відновлення природних ресурсів. По-четверте, всі архітектурно-планувальні рішення мають сприяти формуванню і зміцненню соціальної взаємодії містян у різних форматах.

Визначений концепт «соціально стійке місто» — це прагнення до посилення й розвитку різноманітних форм взаємодії містян, до створення умов для розвитку громади в цілому. Це вимагає співпраці всіх зацікавлених сторін і задіяння усіх можливих ресурсів для досягнення спільних цілей.

Основні складові концепту:

Людноцентричність — створення умов для уважного, турботливого ставлення до кожної людини в місті. Це означає організацію оновлюваного міського життя (безпека, житло, робота / мультиекономіка, транспорт, соціальна інфраструктура та послуги) з урахуванням потреб різних груп населення, їхніх індивідуальних особливостей.

Соціальна згуртованість — збереження та зміцнення громадських взаємин, а також підтримка тих, хто потребує допомоги. Цей аспект оприявнюється у програмах і проєктах, спрямованих на зміцнення взаємин і співпраці між мешканцями різних районів і культурних спільнот, на створення центрів соціально-психологічної підтримки, на розгортання комеморативних практик тощо.

Інтеграція з природою — відновлення екосистеми моря, річок, ремедіація ґрунтів, забруднених промисловістю з урахуванням вразливості до кліматичних змін. Розгортання ущільненого міста до моря, створення інфраструктури зелених насаджень, парків і природних ландшафтів, що сприятиме збереженню біорозмаїття. Застосування екологічно чистих технологій у будівництві й інфраструктурних проєктах, з огляду на енергоефективність та орієнтації на відновлювані джерела енергії.

Гнучкість та адаптивність — дієве реагування міста на зміни та виклики (кліматичні, політичні, економічні тощо). Впровадження систем кризового управління, задіяння відповідних ресурсів в екстремальних ситуаціях; розробка гнучких міських планів із можливістю змін у зонуванні територій, використанні земель тощо.

Партисипація та партнерство між різними сторонами — владою, громадою, бізнесом, міжнародними організаціями й іншими інституціями з метою досягнення спільних цілей у розбудові стійкого міста біля моря.

Важливим моментом у досягненні архітекторами спільної угоди стало розуміння того, що саме може реально стати живими, дієвими ядрами зростання міста — різноманітні, притаманні саме багатонаціональному Маріуполю, та інклюзивні освітні простори для всіх груп населення, різнобічні за змістом і програмами просвітницьких і культурних активностей.

Архітектори також обговорювали низку складних питань щодо підходів до проєктування публічних просторів, які б сприяли розвитку соціальної взаємодії, зокрема, як працювати з «місцями Пам'яті», враховуючи травми війни і необхідність інтеграції містян до контекстів відроджуваного міста. Дуже складними виявилися питання щодо майбутнього «Азовсталі» та маріупольського порту. Обговорювалися необхідність соціальної інтеграції

та залученості різних верств населення до розвитку території; наявності різноманітних робочих місць і доступного житла. Підкреслювалася нагальність врахування засад сталого розвитку при плануванні території «Азовсталі», ремедіації земель і створення зелених зон.

Узгоджений підхід до налагодження процесу спільної роботи дозволив системно підійти до прийняття рішень на наступному, тривалішому етапі командної роботи. Цей процес був не механічним з'єднанням ідей, а складною роботою з їхнього аналізу та синтезу з усвідомленням, що кожен голос слід почути і врахувати, а найкращі ідеї кожного проєкту — інтегрувати у поєднану «Урбаністичну візію Маріуполя». Всі тематичні блоки «Візії» було розподілено та закріплено за архітектурними командами. Кожна з них здійснила свій вагомий внесок до загального бачення відновлення міста.

У підсумку «Урбаністична візія» є документом суспільного договору між громадою й міською владою, а також — концепцією повоєнного генерального плану (майстер-плану) Маріуполя. «Візія» орієнтована на кожного містянина як на повноправного члена багатонаціональної громади, на задоволення його потреб у безпеці, комфортному життєвому середовищі, розкритті та розвитку потенціалу індивідуальних особливостей.

Зміст «Урбаністичної візії Маріуполя» структурований по шістнадцяти тематичних напрямках, які було розподілено за окремими командами. Так, команда *Ro3kvi!* опрацювала загальні підходи і принципи просторового розвитку, інтеграцію природи в міську тканину, стратегію диверсифікації економіки, щільність і зростання міста, доступність та транспортну стратегію. *Zotov&CO* — розвиток бізнес-центрів, інклюзивність міської інфраструктури, підходи до розвитку житлової забудови, міські набережні та пляжі. *MRPIA* — місця Пам'яті, медичні заклади, історичний та новий центри міста. *Big City Lab&PUPA* — освітні простори, спортивні та соціально-культурні активності.

Бачення майбутнього Маріуполя ґрунтовано на тому, що саме властиво місту, що вирізняє його серед інших і яким воно має стати. Місто, в якому довгий час переважала важка промисловість, має здійснити крок історичного масштабу — перейти від індустріального етапу до постіндустріального, з притаманним йому рівнем розвитку інформаційних технологій, економіки малих підприємств, насиченої інфраструктури соціально-культурних складових міського життя в усьому розмаїтті форматів їхньої реалізації тощо. На цьому шляху місту належить подолати виклики історичного масштабу — довоєнні та повоєнні, які між собою тісно переплетені.

Серед них — складна екологічна ситуація у місті, адже потужною індустріалізацією Приазов'я й агресивною аграрною політикою майже повністю знищено унікальну екосистему степової зони, де розташований Маріуполь. З розбудовою «Азовсталі» деформовано берегову лінію Азовського моря, яке перебуває під серйозною загрозою витоку токсичних речовин з резервуарів металургійного комбінату. Зцілення травм природи, відновлення природних ландшафтів, створення доступних для всіх містян зелених зон і розкриття міста до моря одним є провідних завдань.

Викликами є безпека міста — головна потреба мешканців; виправлення помилок у забудові Маріуполя, що впродовж

десятиліть здійснювалася шляхом розширення територій будівництва. Тканина міста розірвана залізничними шляхами та великими індустріальними анклавами комбінатів «Азовсталь» (11 км²) та ім. Ілліча (15 км²). У цьому контексті архітектори запропонували розв'язувати проблему з неодмінним врахуванням збереження ідентичності міста, із налагодженням зв'язку між лівим і правим берегом річки Кальміус. Подальша відбудова має розвертати місто від промислових підприємств до зелених зон, набережних річок та Азовського моря. Ідеться про відновлення екосистем, ремедіацію ґрунтів, забруднених промисловістю, про формування на територіях громади водно-зеленої інфраструктури, екологічної мережі парків, озеленених вулиць і громадських просторів, рекреаційних маршрутів; надання переваги природному дренажу, адже вода занадто цінна, щоб зливати її в каналізацію; про відтворення природних біотопів і збереження біорозмаїття.

Критичним повоєнним викликом є руйнація промислових гігантів — комбінату ім. Ілліча та «Азовсталі» і, як наслідок, втрата містом монофункціональності. Нагальним завданням постає розвиток нових галузей економіки, що мають перспективи розвитку на території громади у найближчі 5–10 років. Мультифункціональне економічне майбутнє міста представлено як інтеграція високотехнологічних виробництв, робототехніки та портової логістики. Базові галузі доповнюються морським, меморіальним і рекреаційним туризмом, торгівлею, освітньою сферою та сектором послуг. У такий спосіб монопрофільний у недалекому минулому Маріуполь виходить за межі традиційної ролі регіонального металургійного центру.

Основною соціальною стійкості й неповторності Маріуполя є унікальний багатогатний характер культур і спільнот, який важливо посилювати шляхом підтримки громадських ініціатив і формування просторів активної соціальної взаємодії. Поки що перелік викликів, наслідків воєнних дій неможливо оцінити у повному обсязі, бо більшість із них розтягнуті у часі й можуть мати відтермінований вплив.

Військова інтервенція й окупація призводять до прямих і опосередкованих деструктивних наслідків урбіциду для просторової і соціальної структури міста. Спустошення Маріуполя можна порівняти з найгіршими руйнуваннями і катастрофами, викликаними війнами та стихійними лихами: Хіросіма і Нагасакі, Роттердам, Алеппо, Варшава, Гюмрі. Відновлення кожного з цих міст потребувало скоординованих міжнародних зусиль.

В «Урбаністичній візії» розглядається питання: з чого починати, щоб відновити не тільки фізичні об'єкти, але й соціальну тканину міста? Адже відродження міста — це, передусім, повернення населення та регенерація соціальних зв'язків. Упізнаваність середовища, залученість містян до його відтворення відіграють роль у відбудові міста дуже важливу роль, співставну, приміром, із наявністю вцілілих мереж інфраструктури.

Повоєнна забудова Маріуполя передбачається із використанням різних типів будівель з урахуванням попередньої морфології ділянок, із відповідно сформованою ідентичністю різних районів та стійкою до кліматичних змін. Зводити у Маріуполі мурашки-хмарочоси немає ніякого сенсу, адже зручне географічне розташування біля теплого моря вельми сприяє створенню співмірного людині життєвого середовища

з висотністю житла до шести поверхів, як того вимагає безпека. Ефект від приязної до мешканців забудови має посилюватися формуванням дружніх сусідств, в яких у пішохідному доступі є не тільки всі необхідні об'єкти соціальної інфраструктури, а й робочі місця та публічні зелені простори (парки, бульвари). Це зменшуватиме потребу у користуванні автівками, скорочуватиме час, який містяни витрачають на переміщення.

Запорукою дійсно людяного масштабу міста є створення ергономічних вуличних ландшафтів, змішаної забудови й інфраструктури мобільності, в якій пішохідний та велосипедний рух, громадський транспорт переважають над автівками. Змішана забудова як провідна урбаністична практика передбачає розгортання багатьох функцій (житлових, комерційних, культурних, інституційних, рекреаційно-розважальних тощо) в одному просторі, де об'єкти забудови певною мірою фізично інтегровані та сполучені пішохідними зв'язками. Це підвищує як рівень життя містян, так і привабливість бізнесу для інвесторів і споживачів.

Формування загального естетичного образу Маріуполя, комфортних і безпечних громадських просторів можливе за чіткими правилами, зафіксованими у дизайн-кодi для всіх архітектурних форм різного масштабу, форматів реклами, вивісок, банерів і навігаційних знаків. Вони мають бути гармонізовані із загальною архітектурною концепцією, історичним середовищем і працювати на візуальний образ міста. Саме наявність лаконічних, ілюстрованих вимог у вигляді детальних параметрів для забудови і благоустрою території, які віддзеркалюють погляди місцевої громади, дозволить забезпечити місто від візуального шуму, надасть можливість створення дружнього до людини середовища.

Маріуполь — місто біля моря, тож «Урбаністична візія» передбачає покращення зв'язку містян з морем шляхом розширення прибережної смуги, яка має бути повністю відкрита для пішоходів і велосипедистів, і створення низки інклюзивних піщаних пляжів з безбар'єрним доступом, зручно сполучених із житловими кварталами. Демонтаж залізничних колій на морському узбережжі позбавить його від транзитно-промислової функції та розкриє перспективи для створення нових житлово-туристичних зон.

Маріуполь і надалі має бути містом, яке пропагує активний і здоровий спосіб життя, що й передбачає розбудову спортивної інфраструктури, сприяння залученню громади до різних видів міської активності. Це означає реконструкцію чи будівництво спортивних об'єктів, які б органічно вписувалися у загальну інфраструктуру парків, створюючи середовище, в якому різні групи можуть взаємодіяти, спілкуватися й заохочувати інших громадян до активного способу життя.

Особливої актуальності у повоєнних умовах набуває відновлення системи охорони здоров'я, створення центрів психологічної і фізіологічної реабілітації й осередків для людей похилого віку за європейськими стандартами. У цьому контексті, виходячи з прогнозованої чисельності населення, розвиток системи охорони здоров'я у Маріуполі передбачається у три етапи (модернізація та розширення лікарні, яка вже існує; будівництво нового медичного кампусу, інтегрованого з університетом і житлом для студентів, лікарів; розширення кампусу до великого кластеру).

Автори «Урбаністичної візії» опрацювали кілька варіантів інтеграції міського, приміського, міжміського сполучення та,

відповідно, підключення мережі активної мобільності, адже кліматичні умови та природне середовище Маріуполя вельми сприяють розвитку її інфраструктури (виділені велодоріжки, дороги спільного користування, велопарковки, велосипедні світлофори і роз'язки). Запорукою зменшення залежності населення від приватних автівок має стати стійка система громадського транспорту, яка забезпечуватиме ефективну міську мобільність. Запропоновано створення шести транспортно-пересадочних вузлів (хабів), які об'єднують міський громадський транспорт, приватні автівки, шерінгові засоби мобільності.

Для створення різноманітного міського середовища Маріуполя доцільно застосування конкурсів як ефективної демократичної процедури визначення кращого проектного рішення. Мужність, стійкість Маріуполя відомі всьому світу і відбудова міста на засадах архітектурних і містобудівних конкурсів (із залученням зірок світової архітектури) дозволить створити провідний осередок сучасної архітектури міжнародного рівня в Україні, що стане додатковим потужним туристичним «магнітом» міста. Вимоги та зміст конкурсних програм неодмінно мають формуватися на основі результатів публічних обговорень із маріупольцями.

Складним і дуже відповідальним питанням є визначення та створення *місць Пам'яті*, які є не лише свідченням історичних подій, але й просторами особистих спогадів, що вказують на невидиме минуле і підтримують з ним контакт. Це потребує великої роботи у форматі тривалого соціального діалогу з осмислення трагічних подій, формування спільного сприйняття минулого, соціального примирення і консолідації.

В «Урбаністичній візії Маріуполя» зазначаються всесвітньовідомі меморіальні локації — «Драмтеатр», «Азовсталь», а також «Музей втраченого дитинства» (присвята дітям, свідкам і жертвам повномасштабної російсько-української війни). Бачення локації «Драмтеатр» архітектори запропонували у двох підходах. Концепція 1 (команда RO3KVIT) передбачає збереження руїн Драматичного театру зі створенням навколо театру простору для роздумів і споглядання за допомогою мистецьких інсталяцій. Команда MRHA (концепція 2) запропонувала консервацію руїн з накриттям їх скляним дзеркальним куполом, а під площею — розміщення музею з доступом до руїн (подібно до Меморіалу 9/11 в Нью-Йорку).

«Азовсталь» став відомим світові як символ незламності, героїзму українського народу. Ревіталізація його простору є моральним імперативом з точки зору символічного значення в історії Маріуполя й всієї України, необхідності інтеграції у міську тканину та нагальної потреби у відновленні екосистеми Азовського моря і всього Приазов'я.

Територія «Азовсталі», колишнього промислового гіганта, сама по собі вже є величезним меморіалом, тому там можливо створення відмінних між собою локацій Пам'яті з різними функціями та особливостями. Локація «Азовсталь» насичена багатозначними сенсами: історія перших поселень на цій території, індустріалізація, дві війни та героїчна оборона Маріуполя. Їхнє втілення передбачається у кількох меморіалах і музейних інституціях. У «Візії» представлено п'ять етапів інтеграції території «Азовсталі» у міську тканину. Кожен із них може тривати багато років, а пошук стейкхолдерів і фінансування стане неабияким викликом.

Першочерговими діями на «Азовсталі» є розмінування території, проведення інженерного обстеження конструкцій та їхня стабілізація, здійснення екологічної оцінки, ремедіація землі та відстійних резервуарів. Руїни цехів, які відіграли найважливішу роль в обороні Маріуполя, мають стати частиною ландшафтного меморіального парку, в якому природа поглинати-ме залишки заводу. В середині каркасів цехів варто передбачити створення «Музею оборони Маріуполя» з виставковими залами та оглядовим майданчиком. Після проведення фіторемердіації частина просторів стане придатною для мистецьких резиденцій, на яких осмислюватимуться героїчні події оборони Маріуполя.

Багато питань щодо ревіталізації території «Азовсталь» залишаються відкритими до інтерпретації згідно з майбутніми потребами міста. Важливо, щоб усі рішення приймалися за участі містян і відповідали принципам доступності, інклюзивності, екологічності, а також сприяли збереженню пам'яті й ідентичності міста.

Ідею створення «Музею втраченого дитинства», меморіалу травмованого війною покоління, який має стати простором осмислення й опанування, стимулювати до дискусій і діалогу, маріупольці висловили під час публічних обговорень у 2022–2023 роках. Вибір локації розташування, конкурсне проектування меморіального музею, який має свідчити про особисті історії, бути простором для емпатії та рефлексії, потребує чутливих, виважених підходів.

Історичний та Новий центри Маріуполя. Під час військових дій історична частина міста суттєво постраждала. Тому відбудова історичного середовища, яке надає мешканцям відчуття протязності у часі та зв'язку з попередніми поколіннями, означатиме відновлення втіленої в архітектурі культурної ідентичності. Для розгортання відбудовчих процесів доцільними уявляються чотири стратегії: детальна реставрація / реконструкція; мікс сучасної архітектури та залишків старої будівлі; консервування руїни як пам'ятки і художній триб'ют до втраченої пам'ятки архітектури. Всі дії в історичному центрі (реставрація, реконструкція, добудова об'єктів тощо) слід виконувати згідно з дизайн-кодом міста. Нові будівлі сучасної архітектури в історичному середовищі варто зводити винятково за проектами-переможцями конкурсних змагань.

У «Візії» представлено бачення Нового центру — стратегічно важливого району повоєнної відбудови Маріуполя, куди має спрямовуватися вектор майбутнього розвитку міста. Новий центр на локації між Азовстальською площею, доменними печами «Азовсталі» та «Горостровом» має з'єднати правий (історичний центр) та лівий («Азовсталь») берега річки Кальміус, а все місто — з річкою й морем. Саме сюди пропонують перенести залізничний вокзал і звести тут багатофункціональний транспортний хаб (залізничний вокзал, автовокзал, паромний термінал, пересадковий вузол для громадського транспорту) — сучасні ворота у місто.

Миська локація «Горострів», де річка Кальміус впадає в Азовське море, є однією з мальовничих і найцінніших у Маріуполі, однак довгий час її використовували лише як промзону. Запропоновано південну частину півострова трансформувати на парк і звести тут сучасну будівлю Драматичного театру. Зв'язок із Новим центром посилюватиметься новим мостом, який з'єднає берег річки Кальміус і гавань «Азовсталі». Всі нові будівлі та споруди відіграватимуть роль знакових урбаністичних об'єктів, які

формуватимуть майбутній образ Маріуполя. Тому їхнє зведення має відбуватися за кращими проектами, визначеними в результаті проведення міжнародних архітектурних конкурсів.

Висновки. У 2023–2024 роках, під час війни в Україні започатковано процес розробки «Урбаністичних візій» як принципово нової суспільної практики зі встановлення діалогу та взаємодії між владою, громадами, бізнесом, що позитивно впливає на якість планувальних рішень у різних масштабах й уможливає їхню подальшу реалізацію. За своєю суттю «Урбаністична візія» є публічною *стратегією*, тобто не проектом і не планом, а принципово інакшим інструментом системної роботи, який задає нове уявлення про те, як і навіщо громадам жити разом, нове бачення спільного повоєнного життя у просторі і часі.

«Урбаністична візія» показує майбутній час, кілька десятиліть наперед, і задає етапи просування до мети чи цілей. Її розробка ґрунтується на *принципах нормування нового бачення* задля власних цілей і, таким чином, виникає ситуація зіткнення й боротьби стратегій. Так, на прикладі Маріуполя, насаджуваний в окупованому місті ідеології «руського мира» і прорадянського буття протиставляється опрацьована потужна стратегія міста Марії як соціального стійкого, сучасного, відкритого світові європейського міста. Саме це дозволить у найближчій перспективі переграти стратегічного суперника, який тимчасово військовою силою захопив місто.

«Візія» орієнтована на кожного громадянина багатонаціонального, полікультурного Маріуполя. Успіх в її реалізації залежатиме від активної участі містян у процесах відбудови міста, що посилюватиме відчуття єдності та надаватиме людям оптимізму. А також — від злагодженої роботи експертів і професіоналів різних галузей, від сприяння та допомоги міжнародної спільноти.

Цей унікальний досвід може стати в нагоді й іншим громадам в Україні, тому в результаті його аналізу варто виокремити важливі принципові моменти.

Ідентичність громади. Йдеться про те, як громада засвідчує бачення самої себе, як позиціонується у майбутньому (що саме їй властиво, що вирізняє серед інших і якою має стати). В основі цього — розуміння історичних етапів освоєння території та її заселення, а також — основні чинники, що обумовлюють особливості громади.

Ідентичність життєвого середовища громади, перш за все, формується природою, кліматом, погодними умовами. Тому саме з урахуванням їхніх особливостей засобами архітектури і дизайну створюється «рукотворна природа» — середовище життя, в якому втілюється розмаїття форм буття людини. Привабливість кожного міста, селища полягає в його унікальності, відчутті природності, відповідності архітектурних форм ландшафту міста.

Вплив зовнішніх факторів і містопланувальних викликів. Для кожної громади ці виклики є особливими, тому вимагають уважного розгляду та потребують відповіді при розробці «Урбаністичної візії». Виклики можна умовно поділити на довоєнні та повоєнні. Їхнє коло, обумовлене конфліктом нових соціальних пріоритетів, потреб громади й існуючої функціонально-просторової організації території, наслідками воєнних дій тощо, може бути досить широким.

Перехід до ринкової моделі (на відміну від планової економіки радянської доби) обумовив появу нових функцій і, навпаки,

частина функцій, зокрема промислових, втратила дієвість або істотно зменшила потребу у площі локалізації. Фахове проведення SWOT-аналізу сприятиме виявленню сильних і слабких сторін, наявних чи потенційних загроз, а також можливостей, на які варто спиратися громаді.

Якість «Урбаністичної візії» визначатиметься ґрунтовністю опрацювання проблем просторово-планувальної організації території громад. Ідеться про прагнення до оптимізації функціональних і просторових характеристик території, про віднайдіння відповідності між видами діяльності та містобудівними параметрами. Здебільшого території мають ставати поліфункціональними та гнучкими щодо можливих соціально-економічних змін і запитів громад. Закономірним слід вважати шлях подальшої диференціації й ускладнення структури функціональних зон, пов'язаний із трансформаціями наявних в результаті насичення їх новими функціями, з розвитком нових галузей економічної діяльності тощо.

Природні та кліматичні умови. Екологічна оцінка території громади, виявлення й аналіз джерел шкідливого впливу та рівень забруднення довкілля дозволить сформулювати пріоритетні напрями подальших робіт щодо збереження природного середовища та відтворення природних ресурсів. Ідеться про шляхи реалізації екологічної політики, спрямованої на збереження природного середовища, захист здоров'я людей від негативного впливу шкідливих чинників, досягнення гармонійної взаємодії суспільства і природи.

Для кожної громади завдання щодо покращення екології на її територіях будуть індивідуальними, оскільки обумовлюються особливостями природних і кліматичних умов, зокрема станом наявних зелених насаджень і водних ресурсів, розміщенням об'єктів виробництва та видів підприємницької діяльності тощо. Це, зокрема, відновлення екосистем, ремедіація ґрунтів, забруднених промисловістю, формування водно-зеленої інфраструктури, екологічної мережі парків, озеленених вулиць і громадських просторів, рекреаційних маршрутів; відтворення природних біотопів і збереження біорозмаїття, притаманних кожній території. При формуванні загальних підходів до розв'язання екологічних проблем слід враховувати глобальні виклики, зумовлені зміною клімату.

Економіка. Економіка є визначальним підґрунтям для розвитку громад, тому необхідно враховувати:

- географічне розташування та зв'язки з іншими регіонами;
- поточні сектори економіки, наявні (навіть зруйновані) промислові підприємства, їхні особливості;
- можливі сектори економіки, що мають перспективи розвитку на території громади у найближчі 5–10 років;
- диверсифікацію, яка в сучасних умовах господарювання є головним напрямом розвитку підприємництва та збалансованого розвитку економіки.

В основі процесів диверсифікації — узгодження інтересів всіх активних суб'єктів господарювання, що базується на принципах інтеграції й кооперації та формує підґрунтя багатокласності економіки й умови для розвитку конкуренції.

Визначення особливостей забудови території означає розгляд етапів її освоєння та провідних чинників, під впливом яких

формувався просторово-планувальна організація. Визначається наявна щільність житла й особливості зосередженості житлової забудови у розпланувальній структурі, зокрема, відносно містотворчих промислових об'єктів. Фіксується рівень руйнувань і втрат, завданих війною. Виокремлюються території, що мають потенціал до швидкої регенерації за умови створення та фасилітації осередків самоуправління. Платформи для взаємодії та співпраці мешканців важливі не тільки для пришвидшення відбудови, але й для відновлення довіри у суспільстві, формування довгострокових спроможностей громади ефективніше реагувати на майбутні виклики.

Важливими є питання формування вулично-дорожньої мережі, що з'єднує різні частини міста, взаємодії транспортного та пішохідного руху. Пошуку оптимальних рішень найбільш сприяє компактність просторово-планувальної організації території, щільність забудови.

З огляду на складну демографічну ситуацію та широке коло невизначеностей опрацьовується питання щільності житла з розрахунку місткості житлового фонду для дедалі більшого числа мешканців. Структура житла має відповідати соціальним потребам громади, яку треба залучати до обговорень і прийняття рішень вже на початкових етапах проектування.

Архітектурно-планувальними рішеннями передбачається поверховість, типи житла й його розпланування, розподіл території на приватні зони, зони обмеженого користування та спільні простори мешканців. Кліматичні зміни потребують заходів з адаптації до них, оцінки життєвого циклу та вразливості будівель, рекомендацій для нового будівництва.

Обов'язковою умовою для житлової та громадської забудови є забезпечення укриттям. Функцію укриття можуть виконувати приміщення подвійного призначення за умови, якщо додаткова функція не перешкоджатиме доступу до укриття та його повноцінному використанню.

Важливою складовою є опрацювання дизайн-коду, який задає необхідні параметри та норми проектування, віддзеркалює естетичні погляди громади. Наявність дизайн-коду для всіх форматів інформаційних знаків, реклами, вивісок, банерів сприятиме естетичній привабливості, доступності та простоті навігації на території громади.

Серед складових дизайн-коду, перелік яких є відкритим, можна зазначити:

- контекст (географічні особливості, місцевий характер і наявна культурна спадщина);
- рух (вулична мережа, активна мобільність та громадський транспорт);
- забудова (щільність, форма та дизайн середовища);
- громадський простір (дизайн вулиць і публічних просторів) тощо.

Свідченням принципів концептуальних змін — переходу від радянської моделі спальних районів до створення якісного життєвого середовища, в якому кожен матиме доступ до широкого спектру сервісів у межах 15-хвилинної доступності — є створення активних багатофункціональних просторів з адміністративними, житловими, громадськими, комерційними приміщеннями, що тяжіють до головних магістралей і транспортних вузлів.

Змішане використання — це синергетичне поєднання різних інтегрованих функцій в межах одного об'єкта. Наочним прикладом є поєднання житла і комерції. Змішана забудова дозволяє ефективніше використовувати земельні ресурси, зменшувати навантаження на транспортну мережу, розподіляти обов'язки управління й належного утримання будівель. Перелік різноманітних варіацій поєднання (житлових, громадських, офісних, культурних, розважальних, рекреаційних тощо функцій) є відкритим відповідно до потреб кожної громади.

Особливу увагу слід приділяти створенню публічних просторів — місць зустрічей, спілкування громади. Йдеться про формування просторів для щоденної взаємодії та залученості громади, а не лише для використання під час проведення епізодичних заходів. У цьому контексті у житті громад важливу роль відіграють ландшафтно-рекреаційні зони вздовж морських, річкових чи озерних берегових ліній, які потребують здійснення відповідних заходів, необхідних для покращення доступу до водних джерел.

Серед першочергових завдань у повоєнний період — розвиток системи охорони здоров'я, спрямованої на забезпечення потреб громади, модернізація та розширення медичних закладів, які вже існують, зі значним озелененням прилеглих територій з метою їхньої трансформації на сучасні медичні центри. А також — створення психологічних і фізіологічних реабілітаційних центрів, закладів для людей похилого віку з особливим мікрокліматом, підходом до обслуговування. Турбота про людей, яким необхідна допомога, сприятиме покращенню соціального клімату, підвищенню рівня громадської солідарності.

Неодмінною складовою життєдіяльності кожної громади є популяризація здорового способу життя, заохочення до регулярної фізичної активності. Вирішальне значення матиме наявність на території громади різноманітної інфраструктури для широкого спектру активностей, від найпростіших форм фізичних вправ до спеціалізованих майданчиків для конкретних видів спорту та релаксації. Йдеться про сплановані та довготривалі дії з розбудови відповідної спортивної екосистеми, де різні види спорту, фізичних активностей та формати заходів можуть перетинатися та співіснувати. Промоція активного способу життя виходить за межі фізичного здоров'я й спрямовується на створення динамічного життєвого середовища, в якому люди мають змогу самореалізовуватися, спілкуватися, взаємодіяти, налагоджувати соціальні зв'язки.

Місця Пам'яті. Визначення та створення колективних та індивідуальних місць Пам'яті — важливе і складне питання, що потребує великої роботи у форматі тривалого соціального діалогу з осмислення трагічних подій, формування спільного сприйняття минулого, соціального примирення і консолідації. У дискурсах цінності кожного життя, що обірвалося в жерлах війни, в процесах формування колективної пам'яті громада має опрацювати власну меморіальну політику.

У свідомості людей доведеться долати наслідки радянської комеморативної практики, яка ґрунтувалася на домінуванні масивних, гіпертрофованих монументальних форм і спрямовувати діяльність з меморіалізації до сучасних європейських гуманістичних підходів вшанування пам'яті загиблих героїв і жертв війни. Відмова від адміністративної моделі здійснення меморіальної практики,

з притаманною їй відсутністю публічної комунікації та взаємодії, кулуарними домовленостями, одноосібним прийняттям рішення означатиме перехід до відкритої, за європейськими стандартами, моделі меморіалізації.

Невід'ємною частиною цієї моделі є проведення широкої дискусії із залученням представників громади, влади, діячів культури та мистецтв; проведення відкритих конкурсів, обговорення переваг і недоліків пропозицій, втілення обраних найкращих пропозицій. Саме прозора комунікація, врахування широкого кола думок всіх зацікавлених сторін сприятиме створенню (на відміну від адміністративно-офіційного об'єкта вшанування) справжньої меморіальної зони дійсного об'єднання спільнот. Це надзвичайно складна робота, яка потребуватиме великих зусиль.

Дуже чутливим із багатьох позицій є питання: чи одразу формувати меморіальні зони, або ж тривалий час працювати над формуванням виваженого рішення? Для проведення досліджень, злагодженої соціальної комунікації, публічних обговорень змісту конкурсних програм, безпосередньо організації і проведення конкурсів, визначення кращого рішення тощо потрібен час. Саме час і великі зусилля потрібні для створення справжніх меморіальних місць.

Ідеї меморіалізації мають бути необтяжливими для сприйняття й зрозумілими для всіх. Не варто допускати домінування нарративу жертвності, який слід замінити нарративом супротиву, стійкості, переможності духу людини у складних, випробувальних моментах життя. Дуже важливо, що простір життя громади не має перетворитися на цвинтар, а бути живим, активним, спрямованим у майбутнє.

Історичне середовище та культурна спадщина. Культурна спадщина містить у собі потужний потенціал автентичної ідентичності кожної громади, є потужним ресурсом її соціально-економічного розвитку. Збереження історичного середовища міст і селищ — серед пріоритетів світової та вітчизняної урбаністичної практики.

Особливого опрацювання цей аспект набуває у випадку, коли територія громади занесена до Списку історичних населених місць України. Тоді обов'язково визначаються історичні ареали, які охоплюють історично сформовану частину поселення, що зберегла старовинний вигляд, розпланування і характер забудови. Здійснюється пам'яткоохоронне зонування з дотриманням містобудівних режимів.

Рельєф місцевості, напрямки головних вулиць і розпланувальна структура мають найбільшу стійкість у часі. Тому наявний містобудівний каркас, збережена традиційна забудова є комплексом історичних нашарувань, утворених впродовж століть. Своєрідність історичного середовища громади формує саме поєднання на вулицях і площах будинків та інших споруд, створених у різний час попередніми поколіннями. Будь-які втрати культурної спадщини неминуче віддзеркалюються у всіх аспектах сучасного та майбутнього покоління, призводять до культурного зубожіння суспільства. Основою розвитку є лише збереження і примноження культурних цінностей, серед яких — історичне життєве середовище.

Цілком можливим є прийняття громадою рішення про перенесення центру з історично усталеної до іншої локації. Новий

центр може визначати вектор майбутнього розвитку громади, з'єднати розрізнені частини території тощо. Тому важливим є обґрунтування Нового центру, бачення його провідних функцій, приміром, як транспортного хабу, комплексу соціально-культурних закладів тощо.

Найскладніші проблемні локації на територіях громад. На території майже кожної громади можливе існування проблемних локацій. Багато з них можуть мати давню історію й тривалий час обтяжувати громаду своїм критичним, проблемним станом, або виявитися такими унаслідок воєнних дій. Уникнення їхнього розгляду або відтермінування на невизначений час не є правильним рішенням.

Варто починати комунікацію в громаді щодо перетворення їх на ресурс із можливим дієвим використанням в майбутньому. Комунікація в громаді із залученням експертів, фахівців дозволить окреслити нові змісти наповнення проблемних локацій, а проведення конкурсів — обрати краще проектне рішення.

Література

1. Команда Cities 4 Cities|United 4 Ukraine спільно з Управлінням архітектури та урбаністики організувала і провела перший Lviv Urban Forum. URL: <https://cities4cities.eu/komanda-cities-4-citiesunited-4-ukraine-spilno-z-upravlinnyam-arhitektury-ta-urbanistyky-organizuvala-i-provela-pershij-lviv-urban-forum/> (дата звернення: 06.06.2024).
2. Lviv Urban Forum. URL: <https://www.zmin.foundation/projects/lviv-urban-forum> (дата звернення: 06.06.2024).
3. Шевчук М. Після перемоги у Бахмуті побудують «сталевий мікрорайон»: «Метінвест» розробив концепцію. URL: <https://www.obozrevatel.com/ukr/ekonomika-glavnaya/pislya-peremogi-u-bahmuti-pobuduyut-stalevij-mikrorajon-metinvest-rozrobiv-kontseptsiyu.htm> (дата звернення: 06.06.2024).
4. Презентація об'єднаної Урбан-візії Маріуполя на Lviv Urban

Стратегічне планування реалізації проєктів. «Урбаністична візія» громади має завершуватися стратегічним плануванням реалізації проєктів у кожному з визначених аспектів. Поетапність планування може розраховуватися на різні терміни, приміром, на 5, 10, 15, 20+ років, що даватиме змогу утримувати цілісність бачення розвитку громади й оцінювати отримані результати. За кожним аспектом опрацьовується низка завдань, які необхідно виконати у зазначений термін. Наявність планування дозволить здійснювати моніторинг та необхідне коригування у процесі управління проєктами.

Перелік аспектів «Урбаністичної візії» є відкритим. Зміст «Візії» можливо змінювати і коригувати відповідно до індивідуальних особливостей громади. Кожна громада має самостійно визначати власні стратегічно важливі пріоритети й опрацьовувати індивідуальну «Урбаністичну візію» із залученням фахівців. У підсумку кожен аспект «Візії» є частиною дорожньої карти, яка спрямовує до сталого й інклюзивного розвитку кожної громади в Україні.

- Forum. URL: <https://remariupol.com/news/prezentatsiya-obyednanoyi-urban-viziyi-mariupolya-na-lviv-urban-forum> (дата звернення: 06.06.2024).
5. Mariupol Reborn: візія відбудови Маріуполя. Одеса: Одлі+, 2024. 320 с.
 6. З форуму «Створюючи завтра: повоєнна відбудова та відновлення громад» запускаємо «Школу відновлення громад». URL: https://www.facebook.com/watch/?v=464943436548697¬if_id=1726944603359209 (дата звернення: 06.06.2024).
 7. В Україні запустили першу Школу відновлення громад: Готуємося до повоєнної відбудови. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-vidbudova/3907416-v-ukraini-zapustili-persu-skolu-vidnovlenna-gromad-dla-povoennoi-vidbudovi.html> (дата звернення: 06.06.2024).

References

- Komanda Cities 4 Cities|United 4 Ukraine spilno z Upravlinnyam arhitektury ta urbanistyky orhanizovala i provela pershyi Lviv Urban Forum (2023, September 4).* [Cities 4 Cities|United 4 Ukraine team and the Department of Architecture and urban planning organized and held First Lviv Urban Forum]. Retrieved from <https://cities4cities.eu/komanda-cities-4-citiesunited-4-ukraine-spilno-z-upravlinnyam-arhitektury-ta-urbanistyky-organizuvala-i-provela-pershij-lviv-urban-forum/> [in Ukrainian].
- Lviv Urban Forum (n. d.).* Retrieved from <https://www.zmin.foundation/projects/lviv-urban-forum> [in Ukrainian].
- Mariupol Reborn: viziia vidbudovy Mariupolia (2024).* []. Odesa: Odli+ [in Ukrainian].
- Prezentatsiia obiednanoi Urban-vizii Mariupolia na Lviv Urban Forum (2024, June 29).* [United Mariupol Ubran Vision is presented

- at the Lviv Urban Forum*]. Retrieved from <https://remariupol.com/news/prezentatsiya-obyednanoyi-urban-viziyi-mariupolya-na-lviv-urban-forum> [in Ukrainian].
- Shevchuk, M. (2024, May 27). Pislia peremohy u Bahmuti pobuduiut "stalevyi mikroraion": "Metinvest" rozrobyv kontseptsiu [After victory, a "steel district" will be constructed in Bahmut: Metinvest has developed a concept].* Retrieved from <https://www.obozrevatel.com/ukr/ekonomika-glavnaya/pislya-peremogi-u-bahmuti-pobuduyut-stalevij-mikrorajon-metinvest-rozrobiv-kontseptsiyu.htm> [in Ukrainian].
- V Ukraini zapustily pershu Shkolu vidnovlennia hromad: Hotuiemosia do povoiennoi vidbudovy (2024, September 19).* [The first School of Communities' Revival launched in Ukraine: Preparing the post-war reconstruction]. Retrieved from <https://www.>

ukrinform.ua/rubric-vidbudova/3907416-v-ukraini-zapusti-li-persu-skolu-vidnovlenna-gromad-dla-povoennoi-vidbudovi.html [in Ukrainian].

Z forumu "Stvoriuiuchy zavtra: povoienna vidbudova ta vidnovlennia hromad" zapuskaemo "Shkolu vidnovlennia hromad" (2024,

September 19). [Creating Tomorrow Forum: Post-War reconstruction and revival of communities: Launching the School of Communities' Revival]. Retrieved from https://www.facebook.com/watch/?v=464943436548697¬if_id=1726944603359209 [in Ukrainian].

Kondel-Perminova N.

An Urbanistic Vision for Rebuilding Mariupol

Abstract. Overcoming the consequences of a war in Ukraine after its end will require significant human resources and time. In this article, the unique experience of Mariupol community on reimagining its pre-war experience and the development of strategic vision of Mariupol development after the de-occupation is outlined.

An understanding of the urban planning challenges, basic principles and directions for solving current problems related to socio-economic development, creation of a decent living environment, commemoration of tragic events and overcoming other consequences of the war are presented as part of the urbanistic vision of the city.

Key words: Russian-Ukrainian war, strategies and projects of post-war development of cities, basic principles, participation, challenges of city planning, memorialization, architectural and design developments

Стаття надійшла до редакції 03.09.2024

Гао Мінцзе Gao Mingze

аспірант кафедри теорії музики та композиції, Одеська
національна музична академія імені А. В. НеждановоїPostgraduate student, Department Theory of Music
and Composition, Odesa National A. V. Nezhdanova Music
Academy

e-mail: 1339162838@qq.com | orcid.org/0009-0007-5026-8338

Український символізм: від зародження до відродження у сьогоденній військовій сучасності

Ukrainian Symbolism: From Emergence to Revival in the Contemporary Wartime Reality

Анотація. Український символізм виник на зламі століть, а остаточне теоретичне оформлення його відбулося на початку ХХ сторіччя. Символісти, інтуїтивно відчуваючи прийдешні зміни, змінили систему пізнання світу, побудувавши її на основі творчості, де останню трактували як підсвідомо-інтуїтивне споглядання таємних смислів, доступних лише митцю — творцеві. Символ ставав центральною естетичною категорією нової течії і головним засобом зберігання і передачі таємного сенсу. Українські символісти у своїй художньої творчості спиралися на фольклорні жанри (пісні, веснянки, думи тощо), і це було однією з основних ознак українського символізму. Загалом, напрям символізму, незважаючи на досить короткий час існування, справив величезний вплив на подальший розвиток української літератури. Завдяки йому відбулося вивільнення поетичної уяви, збагатився зображальний арсенал, з'явилися нові звукові та ритмізовані форми, зумовлені прагненням до музичної багатогранності. І зараз очевидно, що український символізм не зник, а пустив нові паростки під впливом жорстокої війни, в якій опинилась Україна. У статті простежено шлях від зародження українського символізму до його відродження в сучасності.

Ключові слова: український символізм, поети-символісти, камерно-вокальна творчість, сучасна камерно-вокальна музика, символ, символічне мистецтво, словесно-поетична символіка, музичні символи, музика, музична мова, композиційна техніка, музична форма, композитори, художня ідея, емоційний підтекст, кантата.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

До написання статті було вивчено матеріали та дослідження, присвячені українському символізму, зокрема праці В. Агеевої [1; 2], А. Білої [3], М. Моклиці [10], Н. Муширської [11], С. Осяк [13].

Метою статті є показати, що український символізм отримав новий імпульс і успішно розвивається на базі здобутків попередників.

Виклад основного матеріалу. Вплив західного символізму позначився й на творчості українських поетів. Утім, український символізм мав певні відмінності від європейських і російських течій. Як зауважує І. Дзюба, «... він у цілому поступався їм філософською концептуальністю та естетичною визначеністю; водночас у ньому менше езотеризму, окультизму й містицизму, більше відгуків на життя; він небайдужий до ідеї національного визволення, що набирала часом форми “національного містицизму”...» [18, с. 72].

Символісти, на відміну від реалістів, приділяли значну увагу мотивам апокаліпсису. Війна, революція, загальний занепад викликали містичний сум, відчай, песимізм, що відображалося в поезії. Ліричний герой відчувається

дуже самотнім всередині вихору злиднів і негараздів, що вирували навколо. Ця атмосфера занепаду, відчаю стала символом настання нової епохи.

Український символізм виник наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття. Першовідкривачем цього напрямку в українській літературі пощастило бути Миколі Філянському (1873–1938). Він був одним із тих, хто першим став на рейки символізму. Мотиви усамітненості, споглядальності були характерними для його поезії:

Микола Філянський «Я в'ю вінок...» [20]

Я в'ю вінок, і надо мною
Вітають горньою луною
Зело землі, і лоно вод,
І даль німих твоїх висот.
Я в'ю вінок, і в'ють зі мною
На лонах вічних супокою —
Зело землі, і лоно вод,
І даль німих твоїх висот.
І згасну я... і будуть зранку
Без мене вити[сь] без устанку —
Зело землі, і лоно вод,
І даль німих твоїх висот.

Лірика М. Філянського наближається до символізму таємною неозначенністю образу, схильністю до мальовничих барв, смисловою неоднозначністю. Лірична обдарованість Філянського спиралась на народну пісню та традиції Т. Шевченка і філософію Г. Сковороди.

Павло Тичина (1891–1967) у своєму творчому доробку сміливіше використовував філософію символізму і більше застосовував атрибутику символістів: звук, колір, запах, що вплинуло на музичальність його поезії. П. Тичина від початку своєї творчої діяльності був під впливом європейського символізму з його музичальною акцентуацією. Сплавом музики й поезії став символістичний образ його першої збірки «Сонячні кларнети».

Павло Тичина «Не Зевс, не Пан...» (зі збірки Сонячні кларнети) [19]

Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух,
Лиш Сонячні Кларнети.
У танці я, ритмічний рух,
В безсмертнім — всі планети.
Я був — не Я. Лиш мрія, сон.
Навколо — дзвонні згуки,
І п'ятьми творчої хітон,
І благовісні руки.
Прокинувся я — і я вже Ти:
Над мною, під мною
Горять світи, біжать світи
Музичною рікою.
І стежив я, і я веснів:
Акордились планети.
Навік я взнав, що Ти не Гнів, —
Лиш Сонячні Кларнети.

Назвою «Сонячні кларнети» поет підкреслював свою схильність до музики, яка, як і всесвіт, така ж всеохопна і така ж бездонна. У «Сонячних кларнетах», що постали символом музики сонця, космосу поет поєднав поетичні барви європейського символізму з українською магією чаклунського перетворення.

Максим Рильський (1895–1964) також не оминув символізму. Лірична поезія М. Рильського побудована на дзвінках й насичених кольорах:

Максим Рильський «Людськість» (фрагмент) [14]

П. Тичині
Червонобоким яблуком округлим
Скотився день, доспілий і тяжкий,
І ніч повільним помахом руки
Широкі тіні чорним пише вуглем.

В іншому вірші природа стає фоном, на якому відбуваються події, що хвилюють автора та відображають сердечні переживання. Тут і символ весни як народження нового, яскравого, повного надій життя:

Максим Рильський «Ластівки літають, бо літається...» (фрагмент) [15]

Ластівки літають, бо літається,
І Ганнуса любить, бо пора...

Хвилею зеленою здійсмається

Навесні Батийова гора.

Як вказує Віра Агеєва [1] у праці «Мистецтво рівноваги. Максим Рильський і його час», Мистецтво й Доблесть на полі бою для Рильського не поєднуються. На його думку, поезія не може творитися «під жорстокий барабан» казарменого регламенту, поет повинен бути вище буденності і не має ставати учасником життєвих колізій. До 1930-х років М. Рильському вдавалося бути осторонь соціальних катаклізмів, суспільних збурень, але за це довелося заплатити відмовою від символізму і збіркою «Знак терезів» (1932), в якій він звертає на шлях соціалізму. Проте для себе він залишив можливість зберегти своє творче «Я» через занурення в лірику. Одна половина творчої натури Рильського йшла офіційним — соціалістичним — шляхом, друга — ліричним, де він створив справжні шедеври.

Український поет Дмитро Загул (1890–1944) також починав як символіст. 1918 року він видає збірку поезій «З зелених гір», потім «На грані» (1919), які принесли йому визнання як символісту. Та згодом Д. Загул відмовляється від символізму і у творчому зламі тяжіє до соціалістичного реалізму. У своїй творчості перероджується з романтичного поета-символіста на поета пролетарського. Можна припустити, що він не витримував тиску системи, яка зламала його, як і багатьох інших.

Дмитро Загул «Порозпліталися гірлянди» (фрагмент) [7]

Треба пірвати ті вінки
З білих лілій і білих бігоній,
Хай розвиваються наші квітки
Втіхи, безумно червоної!...

Проте це не спасло його від жорстокої сталінської руки, у 1933 році його було репресовано: він отримав 10 років таборів, а згодом термін покарання продовжили, 1944 році.

У творчості Миколи Вороного (1871–1942) ми знаходимо символічне відображення ліричного героя, який відчуває самотність і сум на порозі стику двох епох, передчуваючи трагізм майбутніх подій. У своєму вірші «Весняні елегії» поет відображає цю атмосферу:

Микола Вороний «Весняні елегії» (фрагмент) [4]

Сонце заходить, цілуючи гай,
Квіти кивають йому на добраніч,
Шепчуть, листочки зриваючи на ніч:
— Не покидай, не покидай...

Українські поети-символісти у своїй практиці спиралась на суто національні жанри (пісні, веснянки, думи тощо). Цим шляхом ішов і Олександр Олесь (1878–1944, справжнє прізвище — Кандиба), який будував свої вірші на основі романсової структури. Він у символічній формі змальовував рух до прекрасної мрії від суворой реальності і перший з українських символістів відкрив браму інтимної лірики.

Олександр Олесь «Біг я далеко від смутку і горя...» (фрагмент) [12]

Біг я далеко від смутку і горя...

Біг — і прибіг я до вільного моря:

«Море! о море, море розкішне,

Втіш моє серце, серце невтішне!».

Трагічним видалось життя поета Володимира Свідзінського (1885–1941). За своє життя письменник видав лише три збірки, його спадщина є дуже тривожною, проте цікавою. Його творчість не подобалась «пролетарській» критиці, яка звинувачувала поета в «ідеалістичності і пасивності, суб'єктивізмі і почуттях самотності, буржуазному світорозумінні». У 1930-ті роки Свідзінський поєднував модернову поетику з фольклорною традицією. Результатом стали дві великі підсумкові рукописні збірки: «Медобір», а також ще одна, без назви. Але сучасникам поета його творча спадщина значною мірою залишилася невідомою. Трагічно завершилось і життя поета. Залізна рука сталінського терору заарештувала поета у Харкові у вересні 1941 року і по дорозі на схід, разом із групою інших культурних діячів, його замкнули в клітку і живцем спалили.

Володимир Свідзінський «Коли ти була зо мною, ладо моє...» (фрагмент) [17]

Коли ти була зо мною, ладо моє,

Усе було до ладу,

Як сонце в саду,

А тепер розладнався світ, ладо моє.

Встала між нами розрив-трава.

Розрив-трава високо росте,

Розірвала ночі і дні.

Перше були вони як крила ластівки:

Верх чорний, спід білий, а крило одно.

Тепер вони як розламанний камінь —

Колють і ранять, ладо моє.

Український символізм із багатьох причин не мав широкого розвитку, але став фундаментом, на якому виріс оновлений зображальний арсенал, розквітла поетична образність і сформувалась нова стилістика і вивільнилась поетична уява. На його базі зародилися нові поетичні школи, такі як акмеїзм, футуризм, частково імажинізм, частково поетика експресіонізму та сюрреалізму. Поетичне кредо українського символізму виразно постає з вірша М. Рильського зі збірки «Під осінніми зорями»:

Максим Рильський «Музика» (фрагмент) [16]

Не показати, а заховати я хочу,

В моїх словах душі моєї цвіт,

Моїх бажань чутливість півночі

І рижних душ надзоряний привіт.

Не сяєвом, а димом фіалковим

У присмерковій музиці зітхань

Я пропливу незрозумілим словом

За дальню грань.

При тому, що символізм у українській літературі не набув значного поширення, він, тим не менш, вплинув

на подальший розвиток культури. Дослідники [1; 2; 3; 10; 11] виділяють у розвитку символізму три етапи. Перший тривав до 1917 року, його репрезентували М. Вороний, О. Олесь, Г. Чупринка, П. Карманський, М. Філяньський. Б. Рубчак. Друге відгалуження символізму пов'язане з львівським угрупованням «Молода муза». До нього належали поети В. Пачовський, П. Карманський, Б. Лепкий, О. Луцький, С. Чарнецький, М. Яцків. Третє угруповання гуртувалося навколо часопису «Українська хата», який виходив у Києві в 1909–1914 роках. У журналі було надруковано твори символістів М. Філяньського, Г. Чупринки, В. Пачовського, П. Карманського, П. Тичини, М. Євшана, М. Сріблянського. Український символізм виростав на ґрунті, який підготували М. Вороний, О. Олесь, поети «Молодої Музи» та «Української хати». Серед поетів-символістів виділялися Д. Загул, Я. Савченко, П. Тичина, О. Слісаренко.

Львівське літературне угруповання «Митуса» 1922 року у складі В. Бобинського, Р. Купчинського, М. Матієва-Мельника, які до того належали до українських січових стрільців, за стилем було наслідувало «Молоду музу». Існувало угруповання тільки один рік. В. Бобинський змінив свої світоглядні позиції на радянофіліство і розпочав співпрацю з комуністичною «Культурою», тоді як інші члени групи «Митуса» (М. Матієв-Мельник, О. Бабій, Л. Лепкий, Р. Купчинський) згуртувалися навколо видавництва «Червона калина». Їхня світоглядна орієнтація лишилась національною, вони не відступили від стрілецької теми. Недовгий час існування цієї літературної групи був спалахом символізму.

Можна стверджувати, що загарбницька війна Росії з Україною сприяла відновленню інтересу до символізму у творчої інтелігенції. Поети, як і композитори, на початку 1920-х років звернулися до символізму як найбільш адекватного способу відображення дійсності.

Сергій Жадан у своєму вірші із книги «Життя Марії» — «Звідки ти, чорна валко, пташина зграє?» у символічній формі виразив жахиття війни.

Сергій Жадан «Звідки ти, чорна валко, пташина зграє?» (фрагмент) [5]

Ми, капелане, мешканці міста, якого немає.

Прийшли сюди, принесли покору і втому.

Передай своїм, що стріляти більше немає по кому.

Наше місто було з каменю та заліза.

У кожного з нас тепер у руці дорожня валіза.

У кожній валізі попіл, зібраний під прицілом.

Тепер навіть у наших снах пахне горілим.

Вірш насичений образами-символами і починається страшною символікою навали «чорна валко, пташина зграє». Пташина зграє стає символом нещадної руйнівної сили, що знищує все на своєму шляху. Інший символ — розпач мешканців міста. Вони розгублені і у відчаї від того лиха, що зненацька навалилося на них.

Цей вірш став основою для кантати «Звідки ти, чорна валко, пташина зграє?» (2022) для сопрано, меццо-сопрано, тенора та баритона за поезією Сергія Жадана

композиторки Кармелли Цепколенко [21]. У кантаті композиторка підсилила символи війни спеціальними художніми прийомами, які імітували виття сирен, звуки пострілів та вибухів. Внутрішній драматизм кантати був побудований на зіткненні символіки війни, з жахіттям вибухів і виттям сирен протиповітряної оборони, та образності страждання мешканців зруйнованого міста. У символічному діалозі між мешканцями міста і капеланом розкрито усі нещастя і біди, які несе війна. Композиторка підкреслювала кожний образ лейт-темним розвитком музичного матеріалу, надаючи кожному символу театральної об'ємності і насиченості.

Оксана Забужко також звернулася до символічної форми висловлювання у своєму вірші «Читаючи історію» [6]. В поезії йдеться про державу Рим, яка є символом величчя, могутності, добробуту та процвітання, яка зазнала руйнування від руки диких і безжальних варварів. Загарбник, попри всі свої плани із захоплення іншої держави, все одно не отримає ані слави, ані величчя, і буде відданий на забуття історії. Натомість Рим як був символом величчя, так і залишився ним, незважаючи на гіркі поразки. Алегорія О. Забужко збіглася з баченням сьогодення ситуації — війни варварської Росії проти України — композиторкою Кармеллою Цепколенко. Так виникла кантата з однойменною назвою для сопраністки (сопрано, малий барабан), віолончеліста та піаніста (фортепіано, речитація) [22]. У кантаті на основі музично-поетичного тексту в процесі взаємодії музики і слова створилася майже театральна картина двох світів — жорстоких варварів і нескорених римлян. Символ у цьому творі виступає своєрідним механізмом об'єднання різних культурно-часових пластів — баталій давнини і сьогодення жорсткої війни, перемогу в якій вже кілька років виборює героїчний український народ.

Ліна Костенко у своєму короткому, але лаконічному вірші «І жах, і кров, і смерть, і відчай» зобразила символічний образ жорстокого диктатора-нелюда.

Ліна Костенко «І жах, і кров, і смерть, і відчай» [9]

І жах, і кров, і смерть, і відчай,
І клеїт хижкої орди,

Маленький сірий чоловічок
Накоїв чорної біди.
Це звір огидної породи,
Лох-Несс холодної Неви.
Куди ж ви дивитесь, народи?!
Сьогодні ми, а завтра — ви.

Композиторка Ганна Копійка у першій частині своєї кантати «Відчуття» (2022) для сопрано, віолончелі та фортепіано на основі вірша Л. Костенко використовувала символічну форму побудови власного твору [8]. Музичними прийомами, шумовими ефектами, які імітують бомбові удари, вона створила символи «зла», які руйнують все на своєму шляху.

Як бачимо, коріння українського символізму пустило свої пагони у ситуації, яка нагадувала історичну паралель минулого століття.

Висновки. Визначено основні закономірності розвитку українського символізму в історичній перспективі та показано, як символізм відродився в сучасній ситуації. Символізм як художня течія справив великий вплив на всі види мистецтва, розширивши діапазон художніх узагальнень та розвинувши художні виражальні засоби, пов'язані з духовними, моральними, релігійними, загальнолюдськими цінностями. У творах символістів загострюється сприйняття сутності життєвих явищ унаслідок зіткнень протилежних одне одному прагнень, відбувається боротьба світоглядів учасників поєдинку.

Унаслідок розширення смислових меж, змін та модифікацій у структурі символізму, зміни формату художніх творів, удосконалення типу взаємин автора (поета, композитора, художника) з потенційним реципієнтом, створення нових форм подання тексту, переосмислення підтекстових структур, відбулися зміни усталених канонів, було винайдено нові способи передавання авторського сенсу.

Показано, що символізм найчастіше концентрується на внутрішньому світі людини, на конфліктах її свідомості та совісті. Символізм експериментує як у царині форми, так і в змістовній інтерпретації текстів, зростає значення підтекстів, постають нові принципи побудови подій (монтажний, калейдоскопічний), відбувається модифікація композиційних структур, синтез з іншими жанрами використовуються різні коди тексту.

Література

1. Агеєва В. Мистецтво рівноваги. Максим Рильський і його час. 2-ге вид., переробл. Київ: Віхола, 2023. 340 с.
2. Агеєва В. Ars Poetica Максима Рильського // Людина в часі — 2 (філософські аспекти української літератури ХХ–ХХІ ст.) / [наук. ред. В. Моренець; упоряд. А. В. Пізнюк]; Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ: [Пульсар], 2011. С. 86–117.
3. Біла А. Символізм: [наук. вид.]. Київ: Темпора, 2010. 272 с.
4. Вороний М. Весняні елегії. URL: <https://osvita.ua/school/literature/v/67308/> (дата звернення: 28.06.2024).
5. Жадан С. Звідки ти, чорна валко, пташина зграє? URL: <https://coollib.cc/b/368768/read> (дата звернення 28.07.2024)
6. Забужко О. Читаючи історію. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=5482#google_vignette (дата звернення 28.07.2024)
7. Загала Д. Порозпліталися гірлянди... URL: <https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagala/dmytro-zagala-i-porozplitalysyagirl/> (дата звернення 28.07.2024)
8. Копійка Г. «Відчуття» (2022) кантата для сопрано, віолончелі та фортепіано за поезією Ліни Костенко // Художня зброя перемоги українських мисткинь: твори сучасних українських композиторок, написаних в період війни: нотне видання у 3 т. Одеса: ФОРМ Калмикова Інеста Дмитрівна, 2024. Т. 1 С. 42–63.
9. Костенко Л. І жах, і кров, і смерть, і відчай. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/>

- com.ua/books/printit.php?tid=21805 (дата звернення 07.07.2024).
10. Моκληця М. Філософія модернізму // Всесвітня література в середніх навчальних закладах. Луцьк. 2002. № 2. С. 41–44.
 11. Мушировська Н. Український символізм кінця XIX — початку XX ст.: онтологічне й естетичне підґрунтя // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2011. Вип. 26. С. 100–109.
 12. Олесь Олександр. Біг я далеко від смутку і горя... URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=5930> (дата звернення 07.07.2024).
 13. Осяк С. Творчість Миколи Вороного в контексті модерністського дискурсу: дис. ... кандидата філологічних наук. 10.01.01 / Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський, 2021. 198 с.
 14. Рильський М. Людськість. URL: https://www.pysar.net/virsz.php?poet_id=58&virsz_id=10 (дата звернення 07.07.2024).
 15. Рильський М. Ластівки літають, бо літається... URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=183> (дата звернення 07.07.2024).
 16. Рильський М. Музика. URL: <https://studfile.net/preview/1905070/page:15/> (дата звернення 07.07.2024).
 17. Свідзінський В. Коли ти була зо мною, ладо моє... URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=14153> (дата звернення 07.07.2024).
 18. Історія української літератури XX століття: у 2 кн. Київ: Либідь, 1998. Кн. 1: Перша половина XX ст. Підручник / за ред. В. Г. Дончика. 464 с.
 19. Тичина П. Не Зевс, Не Пан... (зі збірки «Сонячні кларнети»). URL: <https://yuryzavadsky.com/tychyna/sk.html> (дата звернення 07.07.2024).
 20. Філянський М. Я в'ю вінок... URL: https://dyvoslovo.com.ua/wp-content/uploads/2013/08/16_07-082013.pdf (дата звернення 07.07.2024).
 21. Цепколенко К. «Звідки ти, чорна валко, пташина зграє?» (2022) кантата для сопрано, мецо-сопрано, тенора та баритона за поезією Сергія Жадана // Художня зброя перемоги українських мисткинь: твори сучасних українських композиторок, написаних в період війни — нотне видання у 3 т. Одеса: ФОП Калмикова Інеса Дмитрівна, 2024. Т. 1 С. 24–41.
 22. Цепколенко К. Кантата «Читаючи історію» (2022) для сопраністки (сопрано, малий барабан), віолончелиста та піаніста (фортепіано, речитатія) за поезією Оксани Забужко // Художня зброя перемоги українських мисткинь: твори сучасних українських композиторок, написаних в період війни: нотне видання у 3 т. Одеса: ФОП Калмикова Інеса Дмитрівна, 2024. Т. 1. С. 5–23.

References

- Aheieva, V. (2011). *Ars Poetica* Makyma Rylskoho [Maksym Rylskyi's *Ars Poetica*]. In Morenets, V. & Pizniuk, L. (Eds.). *Liudyna v chasi—2 (filosofski aspekty ukraïnskoi literatury XX–XXI st.)* (pp. 86–117). Kyiv: [Pulsary] [in Ukrainian].
- Aheieva, V. (2023). *Mystetstvo rivnovahy. Maksym Rylskyi i yoho chas* [The art of balance. Maksym Rylskyi and his time]. 2nd ed. Kyiv: Vikhola [in Ukrainian].
- Bila, A. (2010). *Symvolizm* [Symbolism]. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
- Donchyk, V. (Ed.). (1998). *Istoriia ukraïnskoi literatury XX stolittia* [The history of Ukrainian literature], 2 vols. Vol. 1: First half of the twentieth century. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Filianskyi, M. (n. d.). *Ya viu vinok...* [I am weaving a wreath]. Retrieved from https://dyvoslovo.com.ua/wp-content/uploads/2013/08/16_07-082013.pdf [in Ukrainian].
- Kopiika, H. (2024). “Vidchuttia” (2022) kantata dlia soprano, violoncheli ta fortepiano za poeziieiu Liny Kostenko [The Feeling (2022), a cantata for soprano, cello, and piano: A setting of a poem by Lina Kostenko]. In *Khudozhnia zbroia peremohy ukraïnskykh mystkyn: tvory suchasnykh ukraïnskykh kompozytorok, napysanykh v period viiny: notne vydannia u 3 t.*, vol. 1 (pp. 42–63). Odesa: FOP Kalmykova Inesa Dmytrivna [in Ukrainian].
- Kostenko, L. (n. d.) *I zhakh, i krov, i smert, i vidchai* [And terror, and blood, and death, and despair]. Retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=21805> [in Ukrainian].
- Moklytsia, M. (2002). *Filosofia modernizmu* [Philosophy of modernism]. *Vsesvitnia literatura v serednikh navchalnykh zakladakh*, 2, 41–44. [in Ukrainian].
- Mushyrovskva, N. (2011). *Ukrainskyi symbolizm kintsia XIX—pochatku XX st.: ontolohichne y estetychne pidgruntia* [Ukrainian symbolism of the late 19th and early 20th century: An ontological and aesthetical background]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seria: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii*, 26, 100–109 [in Ukrainian].
- Oleksandr Oles. (n. d.). *Bih ya daleko vid smutku i horia...* [I ran away from the sorrow and grief]. Retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=5930> [in Ukrainian].
- Osiak, S. (2021). *Tvorchist Mykoly Voronoho v konteksti modernistskoho dyskursu* [The legacy of Mykola Voronyi in the context of the modernist discourse]. [Candidate's dissertation, Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University, Kamianets-Podilskyi, Ukraine] [in Ukrainian].
- Rylskyi, M. (n. d.). *Lastivky litaiut, bo litaietsia...* [Swallows fly, they feel like to...]. Retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=183> [in Ukrainian].

- Rylskiy, M. (n. d.). *Liudskist* [Humanness]. Retrieved from https://www.pysar.net/virsz.php?poet_id=58&virsz_id=10 [in Ukrainian].
- Rylskiy, M. (n. d.). *Muzyka* [Music]. Retrieved from <https://studfile.net/preview/1905070/page:15/> [in Ukrainian].
- Svidzinskiy, V. (n. d.). *Koly ty bula zo mnoiu, lado moie...* [When you were with me, my deal]. Retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=14153> [in Ukrainian].
- Tsepkoenko, K. (2024). "Zvidky ty, chorna valko, ptashyna zghraie?" (2022) kantata dlia soprano, metso-soprano, tenora ta barytona za poeziieiu Serhii Zhadana ? [*Where are you coming from, black caravan, flock of birds?* (2002), a cantata for soprano, mezzo-soprano, tenor, and baritone: A setting of a poem by Serhiy Zhadan]. In *Khudozhnia zbroia peremohy ukrainskykh mystkyn: tvory suchasnykh ukrainskykh kompozytorok, napysanykh v period viiny—notne vydannia u 3 t.*, vol. 1 (pp. 24–41). Odesa: FOP Kalmykova Inesa Dmytrivna [in Ukrainian].
- Tsepkoenko, K. (2024). Kantata «Chytaiuchy istoriiu» (2022) dlia sopranistyky (soprano, maliy baraban), violonchelista ta pianista (fortepiano, rechytatsiia) za poeziieiu Oksany Zabuzhko [*Reading history cantata* (2022) for female soprano, cello, and piano: A setting of a poem by Oksana Zabuzhko]. In *Khudozhnia zbroia peremohy ukrainskykh mystkyn: tvory suchasnykh ukrainskykh kompozytorok, napysanykh v period viiny—notne vydannia u 3 t.*, vol. 1 (pp. 5–23). Odesa: FOP Kalmykova Inesa Dmytrivna [in Ukrainian].
- Tychyna, P. (n. d.). *Ne Zevs, Ne Pan...* [No Zeus, no Pan ...]. Retrieved from <https://yuryzavadsky.com/tychyna/sk.html> [in Ukrainian].
- Voronyi, M. (n. d.). *Vesniani elehii* [Springtime elegies]. Retrieved from <https://osvita.ua/school/literature/v/67308/> [in Ukrainian].
- Zabuzhko, O. (n. d.). *Chytaiuchy istoriiu* [Reading history]. Retrieved from https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=5482#-google_vignette [in Ukrainian].
- Zahul, D. (n. d.). *Porozplitalysia hirliandy...* [Garlands untwined ...] Retrieved from <https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-i-porozplitalysya-girl/> [in Ukrainian].
- Zhadan, S. (n. d.). *Zvidky ty, chorna valko, ptashyna zghraie?* [Where are you coming from, black caravan, flock of birds?]. Retrieved from <https://coollib.cc/b/368768/read> [in Ukrainian].

Mingze Gao.

Ukrainian Symbolism: From Emergence to Revival in the Contemporary Wartime Reality

Abstract. Ukrainian symbolism emerged at the turn of the century, and it took its definite theoretical shape in the early twentieth century. Intuitively sensing the forthcoming changes, the symbolists transformed the system of cognition of the world, building it on the basis of creativity, where the latter was interpreted as subconsciously intuitive contemplation of secret meanings accessible only to the artist-creator. The symbol became the central aesthetic category of the new movement and the main means of storing and transmitting the contemplative secret meaning. In their artistic work, Ukrainian symbolists relied on folklore genres (songs, vesnianky, dumy, etc.), and this was one of the main features of Ukrainian symbolism. In general, the symbolism movement, despite its rather short period of existence, had a significant impact on the further development of Ukrainian literature. It freed the poetic imagination, enriched the visual set of instruments, and created new sound and rhythmic forms driven by the desire for musical versatility. As it is evident now, Ukrainian symbolism has not disappeared but has sprouted new shoots under the influence of the brutal war in which Ukraine was dragged. The article traces the path from the conception of Ukrainian symbolism to its revival in modern times.

Keywords: Ukrainian symbolism, symbolist poets, chamber music, contemporary chamber music, symbol, symbolic art, verbal and poetic symbolism, musical symbols, music, musical language, compositional technique, musical form, composers, artistic idea, emotional subtext, cantata.

Стаття надійшла до редакції 03.09.2024

Contemporary Art:
Теорія та практика

Contemporary Art:
Theory and Practice

Андрій Блудов

доцент кафедри живопису, Національна академія
образотворчого мистецтва

e-mail: andrii.bludov@naoma.edu.ua

Andriy Bludov

Associate Professor, Department of Fine Art, National
Academy of Fine Arts and Architecture

orcid.org/0000-0002-3830-3563

Андрій Цой

старший викладач кафедри сценографії та мультимедіа,
Національна академія образотворчого мистецтва, гарант
освітньої програми «Мультимедіа та візуальне мистецтво»,
заслужений діяч мистецтв України,

e-mail: andrii.tzoi@naoma.edu.ua

Andriy Tsoi

Senior lecturer, Department of Scenography an Multimedia
National Academy of Fine Arts and Architecture, Guarantor
of the Multimedia and Visual Art Programe, Honored Worker
of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0002-8068-139X

Андрій Сидоренко

кандидат мистецтвознавства, вчений секретар, Інститут
проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв
України, викладач кафедри сценографії та мультимедіа,
Національна академія образотворчого мистецтва

e-mail: andriy.sydorenko@naoma.edu.ua

Andriy Sydorenko

Ph.D. in Art Studies, Academic Secretary, Modern Art
Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine;
lecturer, Department of Scenography an Multimedia National
Academy of Fine Arts and Architecture

orcid.org/0000-0002-3787-2430

Модернізація художньої освіти: програмні принципи майстерні формального мистецтва і курсу «Мультимедіа та візуальне мистецтво» в НАОМА

Modernization of Art Education: Program Principles of the Formal Art Workshop and the Multimedia and Visual Art Course at the National Academy of Fine Arts and Architecture,

Анотація. Висвітлено історію Майстерні формального мистецтва (МФМ) та освітньо-професійної програми «Мультимедіа та візуальне мистецтво» (МВМ) у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), створену з ініціативи авторів статті Андрія Блудова та Андрія Цоя. З метою комплексного розкриття теми проаналізовано зміни в художній освіті протягом історії НАОМА як правонаступниці Української академії мистецтв, заснованої 1917 року. Визначено наслідки радянської культурно-освітньої політики в Україні та актуальність модернізації художньої освіти відповідно до стратегії євроінтеграції. Розглянуто, як відбувався відхід від соцреалістичних методів в освітніх програмах вищих навчальних закладів упродовж перших 25 років після набуття Україною незалежності та чому наріла потреба в більш системних змінах. Показано поетапність розширення можливостей НАОМА вести підготовку художників, які можуть працювати в сучасному мистецтві, коли на кафедрі живопису та композиції було створено МФМ (з 2019 року). Визначено причини, що спонукали до відкриття МВМ на кафедрі сценографії та мультимедіа. Проведено порівняльний аналіз МФМ та МВМ та висвітлено їхні програмні принципи, особливості викладання та характер завдань, які дають студентам. Описано виставкову діяльність МФМ та МВМ та індивідуальні досягнення їхніх студентів як на локальному, так і на міжнародному рівнях. Проаналізовано значення відкриття та діяльності МФМ та МВМ у контексті історії оновлення художньої освіти України протягом ХХ–ХХІ століть.

Ключові слова: модернізація художньої освіти, НАОМА, мультимедіа та візуальне мистецтво, Майстерня формального мистецтва, інституалізація, мистецтво нових медіа, сучасне мистецтво.

Постановка проблеми. Євроінтеграційний вектор, який обрала Україна після набуття незалежності потребує усунення всіх тих бар'єрів у міжнародних культурних відносинах, які стали наслідками панування радянської влади. Основну частину таких бар'єрів складають ідеологічні

стереотипи про західну культуру, які через пропаганду культивувалися в суспільстві. Радянська репресивна боротьба проти формалізму призвела до того, що розвиток мистецтва в СРСР десятиліттями перебував у штучній культурній ізоляції, яка перешкождала природній

синхронізації української культури із течіями модернізму та постмодернізму. Однак навіть після розпаду СРСР відновлення від наслідків радянської культурної політики відбувається нерівномірно. Найскладніше та найдовше це відновлення триває в галузі освіти. Тому відкриття МФМ та МВМ у НАОМА є важливим кроком у модернізації художньої освіти в Україні, який потребує як фіксації, так і вивчення та аналізу в контексті важливих для України культурних процесів деколонізації та євроінтеграції. Практичне значення дослідження полягає в можливості використати отримані результати в процесі подальшої реформації художньої освіти в Україні; для порівняння навчальних принципів, що використовуються в базовій програмі МФМ та МВМ з аналогічними програмами в інших ВНЗ; а також у створенні нових або вдосконаленні навчальних програм та посібників.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Важливими джерелами для висвітлення історії НАОМА є опубліковані спогади Миколи Бурачека, Івана Врони та Федора Ернста, які були свідками заснування УАМ та життя КХІ у 1920-х роках, а також наукові дослідження Сергія Білоконого, Олени Кашуби-Вольвач, Остапа Ковальчука та Людмили Соколюк, що містять багато цінних фактів про художників-викладачів, які працювали в закладі до та після його реорганізації в Київський інститут пролетарської мистецької культури (КІПМК). Для висвітлення особливостей радянської культурної політики були проаналізовані факти, описані в працях Михайла Криволапова, Олексія Роготченка, Олеси Смирної, Олександра Федорюка, які також допомагають зрозуміти наслідки боротьби з формалізмом у СРСР для України. В аналізі актуальності інституціоналізації сучасного мистецтва в художній освіті враховано публікації Лади Наконечної, Наталі Булавіної, Юлії Майстренко-Вакуленко, Миколи Пічкура.

Джерельною базою для висвітлення МФМ та МВМ стали наукові праці та власні, ще не опубліковані спостереження авторів статті Андрія Блудова, Андрія Цоя, які безпосередньо брали участь у розробленні та імплементації цих програмних принципів, а також Андрія Сидоренка, який розробив програму дисципліни «Цифрове мистецтво» в НАОМА. Також використано публікації в мас-медіа та соцмережах, які висвітлюють діяльність МФМ та МВМ та окремо їхніх викладачів, студентів та випускників.

Мета дослідження визначена необхідністю зафіксувати історичні факти реформування художньої освіти від її безпосередніх учасників, висвітлити зміст програм, які запроваджуються, та провести порівняльний аналіз МФМ та МВМ у НАОМА в контексті її історії від заснування УАМ у 1917 році й дотепер.

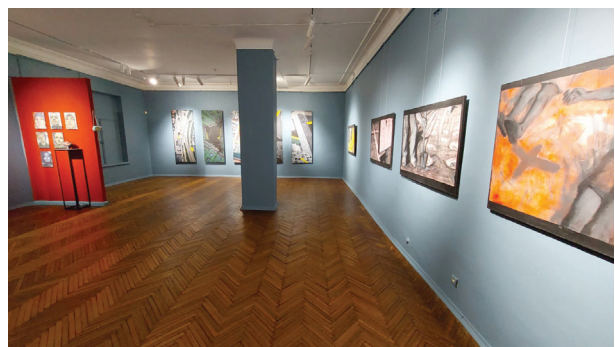
Виклад основного матеріалу. В Україні наразі існує понад сорок закладів вищої освіти, які проводять підготовку фахівців образотворчого мистецтва. Водночас серед абітурієнтів, які прагнуть стати професійними художниками та здобути диплом магістра, популярні



Іл. 1. «МФМ. Post-graduation». Галерея «Білий світ». 2021. <https://www.facebook.com/photo?fbid=2984905845100198&set=pcb.2984907668433349>



Іл. 2. «МФМ. Post-graduation». Галерея «Білий світ». 2021. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2984906231766826&set=pcb.2984907668433349>



Іл. 3. «Відкритий простір. Хроніки переходу. Національний музей «Київська картинна галерея». 2023. <https://www.facebook.com/photo?fbid=7022419717784413&set=pcb.7022426791117039>

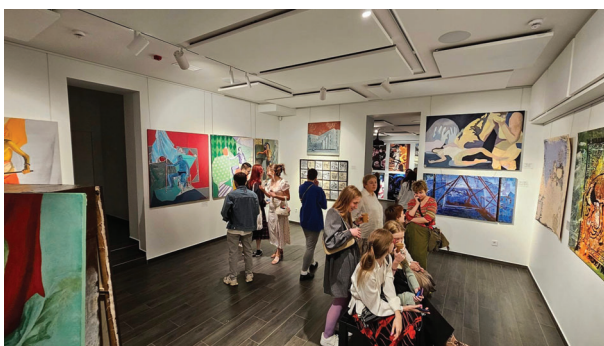
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (КДАДПМД), Львівська національна академія мистецтв (ЛНАМ), Харківська державна академія дизайну і мистецтв (ХДАДМ) та Закарпатська академія мистецтв (ЗАМ). Така популярність пов'язана з тим, що ці заклади вищої освіти мають серед своїх викладачів чимало відомих



Іл. 4. «Відкритий простір. Хроніки переходу. Національний музей «Київська картинна галерея». 2023. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=903964710928461&set=pcb.903967134261552>



Іл. 5. «Школа». «Imagine point». 2024. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=7648303025236874&set=pcb.7648303628570147>



Іл. 6. «Школа». «Imagine point». 2024. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=7648303265236850&set=pcb.7648303628570147>

українських митців, які є фахівцями різних видів образотворчого мистецтва.

Серед перелічених п'яти закладів НАОМА посідає особливе місце через свою історію, адже вона є правонаступницею першого в Україні державного закладу художньої освіти — Української академії мистецтв (УАМ), заснованої в 1917 році Центральною Радою УНР.

Варто зазначити, що УАМ від початку була задумана так, щоб студент мав змогу обрати собі професора, у якого він хоче навчатися відповідно до своїх смаків у мистецтві. Як зазначено в газеті «Нова рада» за 1917 рік:

«Українська Академія не продовжить головної помилки старої Петроградської Академії і не буде насилувати духовну вільність художника» [1, с. 3], тому «визнається принцип вільності художньої творчості» [1, с. 4], проголошується заміна «школи» індивідуальністю» [1, с. 4] та «затверджується система майстерень під керівництвом окремих художників» [1, с. 4]. Серед перших професорів-засновників були досить різні за індивідуальним стилем художники, як-от: Михайло Бойчук, Федір та Василь Кричевські, Георгій Нарбут, Олександр Мурашко, Михайло Жук, Абрам Маневич, Микола Бурачек [2, с. 170–171]. Крім того, вони «отримали право самостійно приймати студентів до своїх майстерень, створювати індивідуальні програми викладання» [3, с. 52], як це вже практикувалося на Заході, наприклад, у паризькій приватній Академії Рансона, де навчався М. Бойчук.

Студент міг вчитися реалістичного живопису в О. Мурашка та Ф. Кричевського, імпресіоністичного та постімпресіоністичного в А. Маневича та М. Бурачека, експериментувати в дусі модерну у М. Жука, Г. Нарбута та В. Кричевського, а також вивчати неопрimitивізм та інші течії авангарду у М. Бойчука. Такий широкий діапазон можливих напрямів навчання в образотворчому мистецтві поставив УАМ на рівень із найбільш прогресивними державними художніми академіями Європи.

Із початку радянської окупації України доля академії опинилася в руках самих професорів, які не припиняли викладати протягом Української революції 1917–1921 років [4, с. 14].

Новим важливим етапом закладу стала реорганізація УАМ спочатку в Київський інститут пластичних мистецтв (КІПМ), а потім у Київський художній інститут (КХІ), який у 1925 році, нарешті, отримав будівлю на Вознесенському узвозі, у якій зараз розташована НАОМА [5, с. 39].

Реформи освіти СРСР, які проводив А. Луначарський, виявилися сприятливими для художників, які експериментували з художньою формою. Про це свідчить і викладацький склад КХІ, у якому, окрім М. Бойчука, були Олександр Богомазов, Вадим Меллер, Володимир Татлін, Віктор Пальмов, Павло Голуб'ятников, а пізніше й засновник супрематизму Казимир Малевич [3, с. 54]. У КХІ відбувалося цілеспрямоване та системне створення освітніх програм, які спиралися на досвід як його професорів, так і їхніх колег із найвідомішого освітнього закладу авангардистів — Баухаузу.

Особливо уважними в розробленні програм були О. Богомазов, М. Бойчук, П. Голуб'ятников та В. Пальмов. Кубофутурист О. Богомазов ще 1914 року написав книжку «Живопис та елементи» [6], присвячену теорії композиції. Пізніше, вже у 1920-ті, він займався теорією кольору в композиції та впроваджував свої розробки в освітні програми. Окрім освоєння студентами поєднань різних елементів та принципів композиції, важливу роль у його програмах відведено завданням з опанування актуальних на той час течій авангарду. Окрім О. Богомазова,

імплементациєю своїх теорій кольору в освітні програми ХХІ займалися П. Голуб'ятников та В. Пальмов [8, с. 139]. Важлива відмінність між їхніми концепціями полягала в тому, що О. Богомазов та П. Голуб'ятников досліджували колір у зв'язку із зображуваними формами, а В. Пальмов — окремо від них. Особливістю освітніх програм М. Бойчука було спрямування студентів на здобуття практичних знань із малювання складних композицій, покладаючись лише на власну уяву. Ця спрямованість не виключала й малювання з натури, але мета була в тому, щоб студент все менше потребував цього. Попри складні стосунки з М. Бойчуком, до малювання з пам'яті та уяви прагнув і В. Пальмов, однак, на відміну від бойчукістів, він за можливості уникав підготовчої роботи над картиною, що стало очевидним наслідком його дружби та спільних поглядів із художником Давидом Бурлюком. Значний інтерес у студентів викликали лекції К. Малевича, який ввів їх у курс актуальних тенденцій тогочасного авангардного мистецтва, а також викладання Татліна, яке ознайомлювало із властивостями різних матеріалів для створення декорацій, інсталяцій або об'єктів у виставковому просторі.

Після утвердження Сталіна в ролі керівника партії починається поступове згортання авангарду в УСРР. Особливо чітко це стало відчутним у 1930 році, коли ХХІ було реорганізовано в Київський інститут пролетарської мистецької культури (КІПМК) [3, с. 54]. А з 1932 року, який став роком початку Голодомору, активізувалися репресії та переслідування проти авангардистів, яких тоді називали формалістами. Зокрема, було вбито М. Бойчука, його дружину С. Налепинську-Бойчук та найближчих до них учнів та послідовників. На довгі десятиліття їхні принципи викладання були забуті, а основним методом творчості проголошено соціалістичний реалізм [9, с. 89]. Тематика робіт мала висвітлювати життя робітників, селян, військових та партійців. Навіть експерименти з різними підходами реалістичного живопису часто ставали об'єктами ідеологічної критики. Оскільки каноном реалізму стала творчість передвижників, застосування інших принципів реалізму, зокрема, близьких до індивідуальних стилів Жана-Огюста-Домініка Енгра або Каспара Давида Фрідріха було можливим хіба що з освітньою метою, під час копіювання, натомість використання їх у професійній творчості сприймалося вже як відхід від соцреалізму та прояв симпатії до мистецьких смаків ворожих класів.

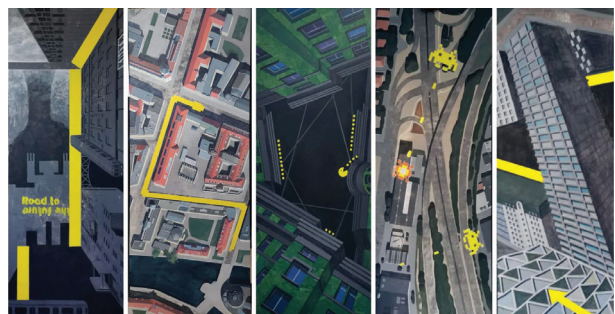
Соцреалістичний метод у художній освіті застосовували у ВНЗ і після розвалу СРСР. У перші 25 років незалежності України зміни відбувалися вкрай повільно. Через це значна кількість студентів та майбутніх художників була змушена отримувати знання про актуальні тенденції сучасного мистецтва поза межами вищих навчальних закладів [10, с. 113]. Поступовий відхід від радянських академічних традицій відбувався в напрямі продовження мистецьких принципів, які розвивали художники-шістдесятники. Найбільш відкритими до актуальних тенденцій сучасного мистецтва в НАОМА були кафедри графічних



Іл. 7. Зустріч з художником Матвієм Вайсбергом. Майстерня Формального мистецтва. 2021. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=413206983561882&set=pb.100039448216771.-2207520000>

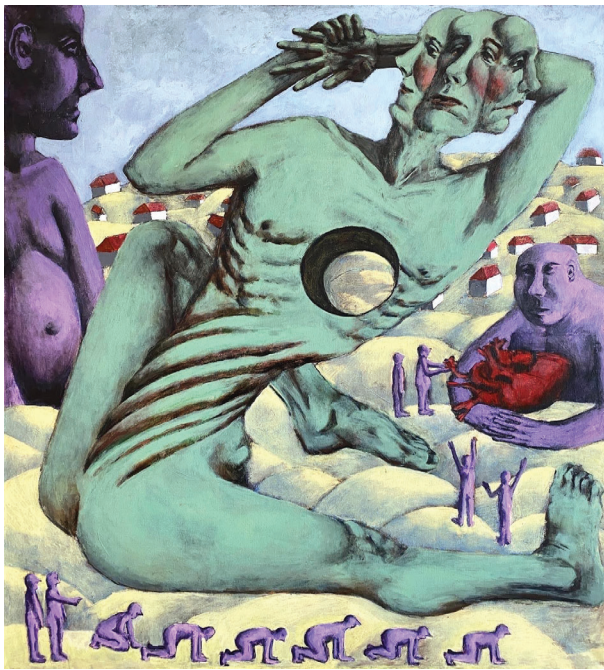


Іл. 8. Зустріч з художником Володимиром Бовкуном. МФМ та МВМ. 2024.



Іл. 9. Валентин Колосов. «Outdated». 2021. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=356317529250828&set=pcb.356317699250811>

мистецтв, дизайну, сценографії, у становленні яких провідну роль відіграли Віталій Шостя та Данило Лідер. На кафедрі живопису ця тенденція простежувалася в майстернях під керівництвом Миколи Стороженка, Феодосія Гуменюка та Василя Забашти [11, с. 342]. На цьому етапі важливо було те, що керівниками майстерень почали ставати митці, які мали досвід творчих експериментів у руслі модернізму, що створювало сприятливі умови і для студентів у пошуках індивідуального стилю. Також у 2000-х роках в програму дисципліни історії мистецтва для старших курсів



Іл. 10. Влада Коротюк. Отвір. 2022. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=166084419527858&set=pb.100083789012586.-2207520000&type=3>



Іл. 11. V.P.V.P. (Артем Карась, Вероніка Синенька) «БОТТОМ». 2024 <https://www.facebook.com/photo?fbid=1220773885914207&set=pcb.1220774072580855>

додають матеріали про авангард першої третини ХХ століття, а кафедра теорії та історії мистецтва стає лояльною до тем дисертацій, які стосуються сучасного мистецтва. Значною подією стало відкриття у 2004 році Фестивалю молодого мистецтва «Рефлексія» у виставковій залі НАОМА, що зібрав твори студентів, які експериментували за межами академічних традицій. Поступово відбувався перегляд і реалістичних традицій, зокрема, студенти почали сміливіше експериментувати в руслі гіперреалізму та синтезувати окремі принципи реалізму та абстракціонізму. Важливим фактором у цьому контексті стала можливість відвідувати закордонні музеї та вивчати їхні колекції онлайн [12, с. 8].

Перегляд ставлення до діалектики традицій та інновацій засвідчують заходи, які спонукали осмислення історії НАОМА як закладу, що у 1920-х роках (тоді КХІ) відігравав провідну роль у становленні українського авангарду. Зокрема, таким заходом була виставка, присвячена бойчукісту Івану Падалці, в межах якої у 2013 році були показані роботи студентів та викладачів КХІ 1920–1930-х років [13, с. 13]. Одним з успішних проєктів, в яких НАОМА співпрацювала зі спільнотою галеристів та художників сучасного мистецтва, стала виставка учасників резиденції «Kyiv AIR» у 2013 році, яку ініціювали Kadugrob&Taylor art projects. Серед учасників виставки в НАОМА: Михайло Алексеєнко, Катерина Бучацька, Добриня Іванов, Євген Самборський [14]. Також у 2013 році НАОМА разом із Польським інститутом у Києві, Італійським інститутом культури в Україні стала співорганізаторкою виставки Кшиштофа Беднарського «Привид бродить» під кураторством Акілле Боніто Оліва у Національній академії мистецтв України [15].

Протягом 1990-х — у першій половині 2010-х років попри те, що заклади вищої художньої освіти поступово відходили від радянських принципів і ставали більш відкритими до актуальних тенденцій, спеціальних освітніх програм, спрямованих на підготовку фахівців, які комплексно розуміють, як історично склалися модернізм та постмодернізм і можуть використати набуті знання у своїй художній практиці в сучасному мистецтві не було [10, с. 113]. Незважаючи на розбіжності в програмних принципах, ідею наближення художньої освіти в НАОМА до європейських стандартів інтеграції із сучасним мистецтвом підтримували як викладачі, серед яких Федір Александрович, Ольга Балашова, Людмила Березницька, Назар Білик, Андрій Блудов, Остап Ковальчук, Ольга Лагутенко, Тарас Ковач, Сергій Сабакарь, Анатолій Твердий, А. Цой та інші, так і студенти, які час від часу писали звернення та петиції до адміністрації НАОМА із проханням пришвидшити давно назрілі реформи, однак обставини, необхідні для інституалізації сучасного мистецтва у державних ВНЗ, почали з'являтися тільки після Революції гідності під час російсько-української війни, коли в суспільстві підвищився запит на євроінтеграцію та деколонізацію.

Знаковими подіями в цьому контексті стали заснування Кафедри візуальних практик у ХДАДМ (2016) [16] та Кафедри актуальних мистецьких практик у ЛНАМ (2018) [17], які відкрили нову сторінку в історії художньої освіти в Україні.

Реформи в державному управлінні, які принесла Революція гідності, також вплинули на мистецтво та освіту. Зокрема, для покращення взаємодії із художньою спільнотою у 2016 році Міністерство культури України (МКУ) створило Експертну раду з питань сучасного мистецтва [18], в положеннях про яку вводиться визначення терміна «сучасне мистецтво». Ця подія суттєво вплинула на ставлення до сучасного мистецтва

не тільки культурних інституцій, але і адміністрації провідних українських закладів художньої освіти, які підпорядковані МКУ.

У діяльності НАОМА це відбилосся у відкритості до проведення виставок сучасного мистецтва та організації зустрічей студентів із художниками сучасного мистецтва, зокрема Сарою Тайнон [19], Матвієм Вайсбергом, Олександром Ройтбурдом [20]. Водночас НАОМА починає брати активнішу участь у популяризації українського авангарду першої третини ХХ століття, про що свідчать проведення Першої міжнародної конференції «Казимир Малевич: київський аспект» (2016) [21] та Міжнародного форуму «Нова генерація: художник і його покоління» (2019), організаторкою яких була дослідниця К. Малевича Тетяна Філевська. Також в 2015 році приміщення НАОМА та її творчі майстерні в садибі по вул. Сошенка в Києві стали локаціями міжнародної Київської бієнале, співкураторами якої були випускники закладу, художники сучасного мистецтва Тарас Ковач та Анна Сорокова [22].

Зазначені події крок за кроком наближали назрілі реформи, втілення яких розпочалося із рішення відкрити «Майстерню формального мистецтва» під керівництвом А. Блудова та А. Цоя, яке було ухвалене на засіданні кафедри живопису та композиції НАОМА в лютому 2019 року [23].

Сама назва майстерні говорить про те, що центральне місце в програмі МФМ займає теоретичне та практичне освоєння універсальних принципів формоутворення в мистецтві, що потрібно студенту для успішного пошуку власного індивідуального стилю. Джерельною базою для практичних завдань студентів є методичні напрацювання з теорії композиції та кольору викладачів Баугаузу та КХІ, зокрема, Василя Кандинського, Йоганнеса Іттена, Йозефа Альберса [24], К. Малевича, О. Богомазова, які сприяють виробленню аналітичного мислення у творчому процесі, усвідомленню, як досягти того співвідношення елементів та принципів композиції, яке найкраще передаватиме зміст твору незалежно від того, у якому медіа він буде створений.

Оскільки винайдення індивідуального стилю студентом потребує розвитку ерудиції та глибокого вивчення історії мистецтва, одним із найважливіших принципів майстерні стала відкритість до різних мистецьких концепцій у процесі пошуку шляхів вирішення художніх завдань. У своїй роботі розробники програми МФМ А. Цой та А. Блудов дотримуються таких принципів: контекстуальність, концептуальність, міждисциплінарна креативність, інновація з використанням новітніх технологій, гнучкість та індивідуальний підхід [25].

Чиказький професор Джеймс Елкінс [26] зазначає, що тільки освіта, націлена на розкриття індивідуального потенціалу студента, зробить процес навчання продуктивним та корисним. На зміну авторитарному підходу в освіті, сформованому на авторитеті педагога, приходять горизонтальна система, в основі якої — живе спілкування



Іл. 12. Владислав Рябоштан. «Метро як укриття». 2022–2023. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1281927035762385&set=a.103978583557242>



Іл. 13. Майстер-клас. Фактура в живописі. <https://www.facebook.com/photo?fbid=1034293501228914&set=pcb.1034293604562237>

на принципах довіри та взаємної поваги. У МФМ така спрямованість реалізована через лекції, майстер-класи (іл. 13), запрошення сучасних українських художників. Такі заходи спрямовані як для розкриття варіативності тенденцій світового сучасного мистецтва, так і на глибоке вивчення його засобів, які можуть бути застосовані у творчому процесі. Крім того, це сприяє кращому ознайомленню студентів з українським сучасним мистецтвом та його авторами.



Іл. 14. Навчальний процес. 2023. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=710201117795543&set=pcb.710204481128540>



Іл. 15. Навчальний процес. 2024. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1169122477746015&set=pcb.1169125854412344>

Андрій Блудов та Андрій Цой під час своєї спільної викладацької роботи організували зустрічі студентів із Володимиром Бовкуном (іл. 8), Матвієм Вайсбергом (іл. 7), Миколою Журавлем, Юрієм Соломком. Під час обговорень студенти мають можливість глибше зрозуміти не тільки відмінності взаємозв'язків між «формою» та «змістом» у реалістичному та авангардному мистецтві, а й розвивати здібності аналітичного мислення щодо місця художника, твору мистецтва, глядача та культурної інституції в художньому житті й у контексті актуальних тенденцій сучасної філософії. Також у межах освітньої програми студенти ознайомлюються із роботами провідних художників сучасного мистецтва, навчаються аналізувати їхню форму та зміст, а потім використовувати набуті

під час аналізу спостереження в роботі над практичними завданнями (інсталяція з фігурою, абстрактна та фігуративна композиція).

Викладачі МФМ не лише навчають, а й допомагають студентам успішно розпочати виставкову діяльність в Україні та за кордоном. Так, 29 червня 2021 року відбулося відкриття «МФМ post-graduation» [26; 27] (іл. 1) в галереї «Білий світ», учасниками якої стали студенти-дипломники: Владислав Рябоштан (іл. 12), Валентин Колосов (іл. 9), Лада Вербіна, Діна Нерубашенко, Даша Солоданюк, Олександра Ульянчук, Дженніфер Анорує, Максим Корпанець, Максим Скалацький, Анжеліка Палівода, Олександра Вельбой, Алія Сакишева.

Відкриття наступної виставки МФМ «Відкритий простір. Хроніки переходу» (іл. 3) в Національному музеї «Київська картинна галерея» відбулося вже після початку повномасштабної російсько-української війни у березні 2023 року [28]. У виставці серед випускників та студентів узяли участь, зокрема, Микита Гладких, Світлана Кирилюк, Валентин Колосов (іл. 9), Влада Коротюк (іл. 10), Катерина Корпанець, Олена Курзель, Євгенія Мачковська, Дженніфер Анорує, Анжеліка Палівода, Тетяна Папушникова, Анастасія Розумна, Владислав Рябоштан (іл. 12), Олександра Ульянчик, Дар'я Шевченко; серед викладачів: Андрій Блудов, Андрій Цой, Анатолій Твердий. Активну виставкову діяльність ведуть випускники МФМ: Максим Скалацький, Владислав Рябоштан, Анжеліка Палівода, Лада Вербіна, Валентин Колосов.

Обидві виставки МФМ засвідчили широкий діапазон напрямів, у яких студенти експериментують із формоутворенням. Зокрема, вони синтезують художні принципи кубофутуризму, поп-арту, концептуалізму, постмедійного живопису, неоекспресіонізму тощо. Також помітною є зацікавленість студентів та випускників у використанні фото та відео як матеріалу для подальшої роботи над композицією в живописі. Окрім того, що це є однією із загальносвітових тенденцій сучасного мистецтва, до такої практики останні п'ять років спонукають і історичні обставини. Умови повномасштабної російсько-української війни, а перед цим ще й карантинні заходи під час пандемії коронавірусу, змусили багатьох звикати працювати дистанційно та вивчати сучасні засоби відеозв'язку, створення цифрового контенту, редагування фото та відео [29, с. 164].

Хоч і вимушено, але згадані обставини не тільки підвищили цифрову грамотність суспільства, а стимулювали цікавість у митців до використання нових технологій у створенні мистецтва. Відповідно, підвищився і запит абітурієнтів на здобуття знань, які б дали змогу працювати в різних медіа, що включають комп'ютерні технології при створенні та показі сучасного мистецтва.

Усі ці обставини спонукали до відкриття у 2023 році на кафедрі сценографії та екранних мистецтв (тепер — сценографії та мультимедіа) НАОМА освітньо-професійної програми «Мультимедіа та Візуальне мистецтво» (МВМ) для бакалаврів, яку розробила робоча

група кафедри живопису й композиції під керівництвом А. Цоя [30].

Ця програма від початку розглядалася як певне розширення вже наявних можливостей НАОМА в підготовці художників, які зможуть працювати в сучасному мистецтві. Із цих причин багато базових принципів, покладених в основу програми МФМ, стали спільними і для МВМ. Особливістю нової програми стало розширення спектру медіа, у яких можуть працювати студенти, а також акцентування на мультидисциплінарних практиках, що поєднують такі медіа, як-от: живопис, графіка, скульптура, інсталяція, ленд-арт — із цифровими: фотографія, відео, анімація, 3D-графіка, net-арт.

Студенти МВМ можуть робити ескізи у графічних редакторах на комп'ютері та потім втілювати їх у живописі, скульптурі, інсталяції або навпаки зробити начерк, ескіз на папері, а потім втілювати його в 3D-графіці, анімації, відео, фотографії тощо. Для того, щоб студенти опанували ці навички, програма МВМ, окрім профільної дисципліни «Цифрове мистецтво», містить рисунок, живопис та композицію, які викладають з урахуванням їхньої потреби навчитися працювати на перетині різних медіа.

Профільна дисципліна «Цифрове мистецтво», програму якої розробив Андрій Сидоренко, включає широкий спектр напрямів, за якими відбувається навчання. Насамперед студенти набувають практичні знання з роботи в програмах: Adobe Photoshop, Adobe Premiere, Adobe After Effects, SketchUp, Blender — конструкторах сайтів: Wix, Google sites. Відповідно студенти навчаються обробляти фотографії, робити цифрові колажі (ил. 16), монтувати відео, створювати 2D- та 3D-графіку та анімацію, робити сайти та net-арт. Крім цього, на практичних заняттях із цифрового мистецтва вони здобувають знання з фото-та відеозйомки.

Теоретична складова дисципліни «Цифрове мистецтво» включає лекції та семінари про найбільш відомих фотографів та художників мистецтва нових медіа. Важливою особливістю лекцій є показ та обговорення значної кількості візуального матеріалу. Отже, студенти мають можливість побачити, запам'ятати та порівнювати відмінності у творчих принципах різних авторів.

Якщо навчання у МФМ ведеться з третього курсу, то за програмою МВМ студенти здобувають освіту з першого року навчання. Це створило потрібні умови для того, щоб викладання таких дисциплін, як рисунок, живопис та композиція для студентів МВМ відбувалося з урахуванням основних принципів освітньо-професійної програми, за якою вони навчаються. Тобто студент уже з першого курсу може вільно експериментувати з ракурсами та композицією, технікою та манерою виконання.

Перші результати роботи МВМ було продемонстровано на семестрових переглядах 2023–2024 років у НАОМА, а також на спільній виставці МФМ та МВМ «Школа» (ил. 5), яка відкрилася наприкінці травня 2024 року в галереї «Imagine Point». Серед учасників від МВМ: Анна



Ил. 16. Єва Мисник. Цифровий колаж. 2024



Ил. 17. Іван Берещенко. Цифровий колаж. 2024

Клименко, Юрій Волошин, Варвара Стаценко, Ксенія Дехтяр, Лариса Стеценко, Надія Видаш, Олег Волін, Поліна Сесіна, Єлизавета Воронцова.

Виставка продемонструвала, що студенти не тільки успішно освоїли навички створення фотографії,



Іл. 18. Марія Ткаченко. Цифровий колаж. 2024



Іл. 19. Олександра Яковина. Цифровий колаж. 2024

цифрового колажу, відеоарту та 2D-анімації, які вони набували протягом першого курсу, але й змогли створити твори

цифрового мистецтва з урахуванням знань про актуальні тенденції сучасного мистецтва. Водночас, більш змістовних підсумків впровадження МВМ доведеться ще почекаати, адже студенти, які почали навчатися за нею у 2023 році, ще не завершили весь курс.

Попри те, що робота над розширенням можливостей НАОМА проводити підготовку митців, які можуть працювати в сучасному мистецтві, ще не завершена, створення МФМ та МВМ уже є важливими історичними кроками у подоланні наслідків культурної політики радянської влади в українській художній освіті, які довгий час не вдавалося усунути. Крім цього, успіх у виставковій діяльності в Україні та за кордоном та відгуки мас-медіа про творчість випускників МФМ, зокрема, Максима Скалацького, Владислава Рябоштана, Анжеліки Паливоди, Лади Вербіни свідчать про те, що обрані методи навчання є ефективними та сприяють швидкій інтеграції митців у професійне життя та художню спільноту.

Висновки. Через політику СРСР, спрямовану на культурну ізоляцію від капіталістичних країн Європи, починаючи з 1930-х років авангард припинив свою інституціалізацію в Україні, а всі попередні досягнення в цьому напрямі були зведені нанівець. Після цього художня освіта в Україні тривалий час була орієнтована на виховання принципів соціалістичного реалізму та відрив від актуальних тенденцій у тогочасному європейському мистецтві. Наслідки репресивної політики радянської влади, спрямовані на заборону авангарду, мали негативний вплив на розвиток мистецтва в Україні, як під час існування СРСР, так і після його розпаду. Реформи, необхідні для ефективної інституціалізації сучасного мистецтва, у державних ВНЗ почали з'являтися лише після Революції гідності та під час російсько-української війни.

Створення МФМ та МВМ доводить, що НАОМА сьогодні активно включена в процес деколонізації, в якому відбувається як усвідомлення ролі цього закладу в становленні авангарду в Україні, так і значення освітніх концепцій авангардистів, які викладали в ХХІ. Впровадження в НАОМА програм, які дають студентам знання з актуальних тенденцій сучасного мистецтва та принципів їхнього застосування у своїй творчій практиці, з одного боку, сприяють наблизенню художньої освіти України до світових стандартів, а з іншого, підвищують шанси випускників закладу самореалізуватися не лише в Україні, а й за кордоном.

Література

1. Академія Мистецтв // Нова рада. 1917. № 193. 24 листоп. С. 3–4.
2. Кашуба-Вольвач О. Д. Українська академія мистецтва. Київ: Фенікс, 2014. Кн. 1. Історія заснування (березень–грудень 1917). Хронологія подій. Документи. 223 с.
3. Ковальчук О. З історії формування української школи живопису 1917–1941 років // Мистецтвознавство України: 36. наук. праць Академії мистецтв України. 2004. Вип. 4. С. 50–57.
4. Врона І. Київський Художній Інститут // Мистецько-технічний ВИШ. Збірник Київського художнього інституту. Київ: ХХІ, 1928. № 1. С. 7–18.
5. Криволапов М. Українська академія мистецтва, Київський інститут пластичних мистецтв, КДХІ, НАОМА. Сторінки історії становлення та розвитку національної художньої школи в Україні у першій половині ХХ століття // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2016–2017. Вип. 8–9. С. 33–49.

6. Богомазов О. Живопис та елементи / [авт. вступ. ст. Д. Горбачов; упор., перекл. укр. Т. Попова]. Київ: Відродження, 1996. 96 с.
7. Сидоренко А. Історичне значення АРМУ за часів НЕПУ та українізації // *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. С. 51–68.
8. Горбачов Д. Не для грошей народжений, або Логіка краси // *Хроніка* 2000. 1992. С. 130–139.
9. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / ППСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.
10. Булавіна Н. Освітній простір візуального мистецтва України // *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. С. 105–118.
11. Соловей О. Феномен творчо-педагогічної діяльності // *Мистецтвознавство України*. 2009. № 10. С. 338–345.
12. Майстренко-Вакуленко Ю. Проблеми і стратегії розвитку сучасної художньої освіти в НАОМА у європейському контексті // *Українська академія мистецтва: дослідн. та наук.-метод. пр.* Київ, 2016. Вип. 25. С. 5–12.
13. Сидоренко А. В. Творчі та педагогічні методики художників-викладачів КХІ 1920-х — початку 1930-х років П. Голуб'ятникова, М. Бойчука та Ф. Кричевського (На прикладі творів з мистецької збірки НАОМА) // *Українська академія мистецтва*. 2013. Вип. 21. С. 12–25.
14. Чем дышит современное искусство? // *Українська правда. Життя*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2013/12/02/143792/> (дата звернення: 18.11.2024).
15. Завдання мистецтва — робити масаж атрофованих м'язів колективної свідомості // *Газета «День»*. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/zavdannya-mystetstva-robyty-masazh-atrofovanykh-myaziv-kolektyvnoyi-svidomosti> (дата звернення: 18.11.2024).
16. Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts. URL: <https://ksada.org/viz-history.html> (дата звернення: 18.11.2024).
17. Про кафедру — Львівська національна академія мистецтв. URL: <https://lnam.edu.ua/uk/faculty/art/aktualni-mistecki-praktiki/prokafedru.html> (дата звернення: 18.11.2024).
18. Про затвердження Положення про Експертну раду Міністерства культури України з питань сучасного мистецтва. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1664-16#Text> (дата звернення: 18.11.2024).
19. Зустріч із Сарою Тайнон у НАОМА // *Українська правда. Життя*. URL: <https://life.pravda.com.ua/afisha/2016/09/23/218164/> (дата звернення: 18.11.2024).
20. Олександр Ройтбурд, Матвій Вайсберг та студенти НАОМА // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDAxYMEUtGE> (дата звернення: 18.11.2024).
21. У Києві вперше проходить міжнародна конференція, присвячена Малевичу // *Українформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2096798-u-kievi-vperse-prohodit-miznarodna-konferencija-prisvacena-malevicu.html> (дата звернення: 18.11.2024).
22. Художній осередок «Сошенко 33»: історія успіху та нова загроза знищення // *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/conversations/soshenko-33/> (дата звернення: 18.11.2024).
23. Про майстерню формального мистецтва // *МіТЕЦ*. Портал про українське сучасне мистецтво. URL: <https://mitedc.ua/promajsternyu-formalnogo-mistetstva/> (дата звернення: 18.11.2024).
24. Блудов А. В. Формування сучасної методики викладання живопису в творчих ВНЗ (на прикладі Баухауза) // *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2019. Вип. 53. С. 4–12.
25. Тези до програм Майстерні формального мистецтва. URL: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid022ewgVkLxPTXG8Gq9sxo732BhCjvqooX5sXBSS5rLY4ng8NDY9U8mPZvWvbrfSxXI&id=100001427736831 (дата звернення: 18.11.2024).
26. Elkins J. *Why Art Cannot Be Taught: A Handbook for Art Students*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2001. P. 224.
27. МФМ post-graduation. URL: <https://whiteworld.net/gallery-exhibitions/mfm-post-graduation.html> (дата звернення: 18.11.2024).
28. Відкритий простір. Хроніки переходу — Національний музей «Київська картинна галерея». URL: <https://knag.museum/index.php/uk/exhibitions-ua/past-2/81-vidkritij-prostir-hroniki-perehodu> (дата звернення: 18.11.2024).
29. Tslugorka O. Art academic education amidst martial law // *Ukrainska akademiia mystetstv*. 2022. No. 32. С. 161–167.
30. ОП_MBM. URL: https://docs.google.com/document/d/1Q7WID9dv_Rvc2fc_KlqxGxd8V0H5IRSv/edit (дата звернення: 18.11.24).

References

- Akademiia Mystetstv (1917, November 24). [Academy of Arts]. *Nova Rada*, (193), 3–4 [in Ukrainian].
- Kashuba-Volvach, O. (2014). *Ukrainska akademiia mystetstv*. Kyiv: Feniks. Knyha 1. Istoriiia zasnuvannia (berezen–hruden 1917). Khronolohiia podii. Dokumenty. [Ukrainian Academy of Arts: Book 1. History of Establishment (March–December 1917). Chronology of Events. Documents. Documents]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Kovalchuk, O. (2004). Z istorii formuvannia ukrainskoi shkoly zhyvopysu 1917–1941 rokiv [From the history of the formation of the Ukrainian school of painting in 1917–1941]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 4, 50–57 [in Ukrainian].
- Vrona, I. (1928). Kyivskiy Khudozhnii Instytut. Mystetsko-tekhnichnyi VYSH [Kyiv Art Institute. Art and Technical Higher Education: Collection of the Kyiv Art Institute]. *Zbirnyk Kyivskoho khudozhnoho instytutu*, 1, 7–18 [in Ukrainian].
- Kryvolapov, M. (2016–2017). *Ukrainska akademiia mystetstv*, Kyivskiy instytut plastychnykh mystetstv, KDKhI, NAOMA. Storinky istorii stanovlennia ta rozvytku natsionalnoi khudozhnoi shkoly v Ukraini u pershii polovyni XX stolittia [Ukrainian Academy of Arts, Kyiv Institute of Plastic Arts, KDHI, NAOMA. Pages of history of the formation and development of the national art school in Ukraine in the first half of the 20th century]. *Aktualni problemy mystetskovoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky*, 8–9,

- 33–49 [in Ukrainian].
- Bohomazov, O. (1996). *Zhyvopys ta elementy* [Painting and Elements. Intro: D. Horbachov, T. Popova]. Kyiv: Vidrozhennia [in Ukrainian].
- Sydorenko, A. (2021). Istorychne znachennia ARMU za chasyv NEPu ta ukrainskoi ukrainskizatsii [The historical significance of ARMU during the NEP and Ukrainization period]. *Suchasne mystetstvo*, 17, 51–68 [in Ukrainian].
- Horbachov, D. (1992). Ne dlia hroshei narodzhenyi, abo Lohika krasny [Born not for money, or the logic of beauty]. *Khronika 2000*, 130–139 [in Ukrainian].
- Rohotchenko, O. (2007). *Sotsialistychnyi realizm i totalitaryzm* [Socialist Realism and Totalitarianism]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Bulavina, N. (2021). Osvitnii prostir vizualnoho mystetstva Ukrainy [Educational space of visual arts in Ukraine]. *Suchasne mystetstvo*, 17, 105–118 [in Ukrainian].
- Solovei, O. (2009). Fenomen tvorcho-pedahohichnoi diialnosti [The phenomenon of creative and pedagogical activity]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 10, 338–345 [in Ukrainian].
- Maistrenko-Vakulenko, Yu. (2016). Problemy i stratehii rozvytku suchasnoi khudozhnoi osvity v NAOMA u yevropeiskomu konteksti [Problems and strategies of the development of modern art education in NAOMA in the European context]. *Ukrainska akademiia mystetstva*, 25, 5–12 [in Ukrainian].
- Sydorenko, A. (2013). Tvorchy ta pedahohichni metody khudozhnykiv-vykladachiv KHI 1920-kh—pochatku 1930-kh rokiv P. Holubiatnykova, M. Boichuka ta F. Krychevskoho (Na prykladi tvoriv z mystetskoï zbirky NAOMA) [Creative and pedagogical methods of Kyiv Art Institute artists-teachers of the 1920s and early 1930s (P. Holubiatnikov, M. Boichuk, and F. Krychevsky) (On the example of works from the NAOMA art collection)]. *Ukrainska akademiia mystetstva*, 21, 12–25 [in Ukrainian].
- Chem dyshyt sroemennoe iskusstvo?* [What is contemporary art filled with?] (2013, December 2). *Ukrainska pravda*. Zhyttia. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/2013/12/02/143792/> [in Ukrainian].
- Zavdannia mystetstva—robyty masazh atrofanykh miaziv kolektyvnoi svidomosti* (2013, October 17). [The aim of art is to massage the atrophied muscles of collective consciousness]. Den. Retrieved from <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/zavdannia-mystetstva-robyty-masazh-atrofanykh-myaziv-kolektyvnoi-svidomosti> [in Ukrainian].
- Kafedra Vizualnykh Praktyk* [Department of Visual Practices] (n. d.). Kharkiv State Academy Of Design And Fine Arts. Retrieved from <https://ksada.org/viz-history.html> [in Ukrainian].
- Pro kafedru* (n. d.). [About the department] Lviv National Academy of Arts. Retrieved from <https://lnam.edu.ua/uk/faculty/art/aktualni-mistecki-praktiki/pro-kafedru.html> [in Ukrainian].
- Pro zatverdzhennia Polozhennia pro Ekspertnu radu Ministerstva kultury Ukrainy z pytan suchasnoho mystetstva* (2016, December 2). [On the approval of the Regulation on the Expert Council of the Ministry of Culture of Ukraine on contemporary art issues]. Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1664-16#Text> [in Ukrainian].
- Zustrich iz Saroyu Tainon u NAOMA* (2016, September 23). [Meeting with Sarah Tynon at the NAOMA]. *Ukrainska pravda*. Zhyttia. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/afisha/2016/09/23/218164/> [in Ukrainian].
- Oleksandr Roitburd, Matvii Vaisberh ta studenty NAOMA* (2021, August 19). [Oleksandr Roitburd, Matviy Vaisberg and NAOMA students]. YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=ZDAxYMEUtgE> [in Ukrainian].
- U Kyievi vpershe prokhodyt mizhnarodna konferentsiia, prysviachena Malevychu* (n. d.). [The first international conference dedicated to Malevich takes place in Kyiv]. *Ukrinform*. Retrieved from <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2096798-u-kyievi-vperse-prohodit-mizhnarodna-konferencia-prisvacena-malevicu.html> [in Ukrainian].
- Khudozhnii oseredok "Soshenko 33": istoriia uspikhu ta nova zahroza znyshchennia* (2020, June 1). [Art hub "Soshenko 33": A success story and a new threat of destruction]. *Your Art*. Retrieved from <https://supportyourart.com/conversations/soshenko-33/> [in Ukrainian].
- Pro maisterniu formalnoho mystetstva* (2019, March 6). [On the workshop of formal art]. MiTETs—Portal pro ukrainske suchasne mystetstvo. Retrieved from <https://mitec.ua/pro-maisterniu-formalnogo-mistetstva/> [in Ukrainian].
- Bludov, A. (2019). Formuvannia suchasnoi metody vykladannia

- zhyvopysu v tvorchykh VNZ (na pryklady Baukhauza) [Formation of a modern method of teaching painting in creative universities (on the example of the Bauhaus)]. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia*, 53, 4–12 [in Ukrainian].
- Tezy do proham Maisterni formalnoho mystetstva (2019, May 7). [Summaries on the Formal Art Workshop programs]. Retrieved from https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid022ewgVklxPTXG8Gq9sxo732BhCjvqooX5sXBS55rqLY4ng8NDY9U8mPZvWvbrfSxXl&id=100001427736831 [in Ukrainian].
- Elkins, J. (2001). *Why Art Cannot Be Taught: A Handbook for Art Students*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- MFM post-graduation*. (n. d.). White World. [White World art gallery] Retrieved from <https://whiteworld.net/gallery-exhibitions/mfm-post-graduation.html> [in Ukrainian].
- Vidkrytyi prostir. Khroniky perekhodu* (n. d.). [Open space. Chronicles of transition]. National Museum “Kyiv Art Gallery”. Retrieved from <https://knag.museum/index.php/uk/exhibitions-ua/past-2/81-vidkrytyj-prostir-hroniky-perekhodu> [in Ukrainian].
- Tsugorka, O. (2022). Art academic education amidst martial law. *Ukrainska akademiia mystetstv*, 32, 161–167 [in Ukrainian].
- OP_MVM (n. d.). [Educational and professional program of the Multimedia and Visual Arts]. Retrieved from https://docs.google.com/document/d/1Q7WID9dv_Rvc2fc_KlqxGxd-8V0HSIRSV/edit [in Ukrainian].

Bludov A., Tsoi A., Sydorenko A.

Modernization of Art Education: Program Principles of the Formal Art Workshop and the Multimedia and Visual Art Course at the National Academy of Fine Arts and Architecture

Abstract. The paper highlights the history of the creation of the Formal Art Workshop (FAW) and the educational-professional program Multimedia and Visual Art (MVA) at the National Academy of Fine Arts and Architecture (NAOMA) initiated by the authors of the article, Andriy Bludov and Andriy Tsoi. In order to comprehensively outline the subject, the changes in art education throughout the history of NAOMA, as the successor of the Ukrainian Academy of Arts founded in 1917, were analyzed. The consequences of Soviet cultural and educational policy in Ukraine and the relevance of modernizing art education in accordance with the European integration strategy are outlined. The break from socialist realist methods in the educational programs of higher education institutions during the first 25 years after Ukraine gained independence and the need for more systematic changes are discussed. The phased expansion of NAOMA's capacity to train artists able to work in contemporary art is shown, starting from 2019 when the FAW was created within the Department of Painting and Composition. The reasons for opening the MVA at the Department of Scenography and Multimedia are identified. A comparative analysis of FAW and MVA is conducted, with an emphasis on their program principles, teaching methods, and the nature of the tasks assigned to students. The exhibition activities of FAW and MVA and the individual achievements of their students at both local and international levels were described. The significance of the establishment and activities of FAW and MVA was analyzed in the context of the history of the modernization of Ukrainian art education in the twentieth and twenty-first centuries.

Keywords: modernization of art education, NAOMA, Multimedia and Visual Art, Formal Art Workshop, institutionalization, new media art, contemporary art.

Стаття надійшла до редакції 30.09.2024

Viktoriia Okhrymovych

Postgraduate student, Department of Psychology
and Humanities, National Academy of Culture
and Arts Management

e-mail: dkr3123vokhrymovych@dakkkim.edu.ua | orcid.org/0009-0005-9654-1120

Вікторія Охримович

аспірантка кафедри психології та гуманітарних дисциплін,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Deepfake in the Communicative Space of Internet Culture: Features of Application

Діпфейк у комунікативному просторі інтернет-культури: особливості застосування

Abstract. The aim of this work is to conduct a cultural research study on the specifics of deepfake technology use in the context of the transformations of 21st-century Internet culture. This paper analyses the features of deepfake application in culture and new media, which is increasingly utilised as one of the tools of artificial intelligence in cultural practices and creative industries (films, music, visual arts) and socio-communicative networks, modelling new forms of creative self-expression while simultaneously producing ethical, legal, and socio-cultural challenges. The article addresses the issues of authenticity of cultural products and the responsibility for manipulative use of deepfakes, which can lead to disinformation and cyberbullying. This paper seeks to focus on gender aspects, considering the use of deepfake technologies for creating fake videos that exploit the images of women. The work analyses both the tools for creating deepfakes and their recognition, justifying the necessity of transparent use of artificial intelligence technologies in the digital cultural space alongside the appropriate legislative regulation. Thus, the study of current trends in Internet culture and the specifics of deepfake use as an artificial intelligence tool in cultural practices, creative industries, and new media highlights both creative opportunities and potential threats, allowing for a deeper understanding of the various aspects of the transformation of communicative models in contemporary culture of the Internet and technologies.

Keywords: communication space of culture, deepfake, deepfake technology, Internet culture, artificial intelligence, AI, AI tools, digital copy, digital technology.

Problem statement. Internet culture is a complex phenomenon that reflects the way in which digital technologies and the Internet transform human communication and formation of social structures. At the current stage, we observe a gradual transformation of the communicative space of Internet culture, which is directly related to the intensive development of Internet networks, the accelerated evolution of digital technologies, and, consequently, of the cultural and creative forms of self-expression in the digital environment, as well as the emergence of new leisure practices.

An essential place in this process is occupied by artificial intelligence (hereinafter referred to as AI) tools, which are actively integrated into various spheres of modern culture and social existence. One such tool is a deepfake technology, which enables the creation of realistic but fake images or videos using machine learning algorithms.

The relevance of studying the features of deepfake application in cultural practices, creative industries, and social media is determined by their rapid proliferation and potential impact on the socio-cultural, ethical, and legal aspects

of contemporary society. Therefore, understanding the issues related to the use of deepfakes is crucial in terms of identifying the potential opportunities and threats they pose in the context of socio-cultural transformations and the global influence of Internet communications in the 21st century.

Literature review reveals that scientific coverage of the phenomenon of deepfake is currently represented by the works of Henry Ajder, Giorgio Patrini, Francesco Cavalli, Laurence Cullen (2019). It is imperative to point out that the study of deepfake technologies is directly related to the identification of trends and challenges of the artificial intelligence era. In their study of deepfake and AI, the futuristic projections of ideas for the future development of society are being laid down. It refers to the theory of technological singularity—the idea of the inevitability of creating new forms of AI that will surpass humans in their ability to innovate. In this regard, certain experts indicate that in the coming decades, there will be a transition to a new society and economy, in which machine intelligence will

become dominant. This vision is shared by such scholars as: Damien Broderick (Blackford & Broderick, 2014), Ray Kurzweil (2005), Vernor Vinge (1993). It is also confirmed by the concept of *The SingularityNET Whitepaper 2.0* (2019).

New technologies were widely studied in previous cultural and historical eras. In particular, the inevitability of the “privileges” of technological progress, which humanity will certainly choose, was sceptically discussed by Sigmund Freud in 1930, in terms of the indicator of such a category as “happiness” (Freud, 1930). Instead, today, when the theory of the inevitable technological singularity is supported by the members of technological and business circles (and, to some extent, scientific circles), the issues of ethics and values related to the use of AI are reaching a new level of public debate. This issue is developed in the scientific works of V. Sivers (2020; 2024) and Aimee Nishimura (2023).

In the course of reviewing the historiography of the subject, it was found that the understanding of the role of AI and deepfakes in society also has affected the gender studies. For example, Danielle K. Citron presented the analysis of the threats of antisocial behaviour when using digital technologies in the Internet space (Citron, 2009). The scholar concluded that the physical absence of a person in cyberbullying reduces the assessment of the threat of antisocial behaviour, and technology as such “disaggregates” responsibility. Citron also studied gender issues (in particular, misogyny) in cyberbullying of female bloggers and female celebrities. At the same time, another academic, Jennifer Robertson (2010), coined the term “robo-sexism,” studying the correlations between the processes of robot production and the transfer of socio-cultural gender roles in Japan.

Therefore, it is unsurprising that today there are many legal works addressing the specifics of acquiring civil rights for the application of AI technologies. For example, the paper by H. Androshchuk (2021) may be mentioned, who explored AI technology in the context of intellectual property. There are also journalistic materials about the impact of AI on the artistic sphere—cinema, literature, music (by P. Horlach (2023) and O. Tartachnyi (2024)), where the issue of drawing a line between the use of copyright and the civil right to ownership of a personality is becoming particularly acute (M. Yesypovych (2023)). Instead, the research discourse of analysing the specifics of the use of AI in modern cultural practices and creative industries is represented by the works of such Ukrainian and foreign scholars as: A. Horbatiuk (2023), Zh. Denysiuk (2022), O. Oliinyk (2023), T. Poda (2024), A. Chibalashvili (2021), Neil Postman (1992), Leah Govia (2018), C. Penley & A. Ross (1991), and others.

The analysis of research and publications on the subject of the article can be summarized by the following idea: today, in order to preserve the harmony of human creative activity and AI, scientists are trying to determine, first of all,

where exactly the boundary of safe and legal use of AI tools in Internet culture lies. At the same time, the issue of using deepfake technologies in cultural practices and creative industries requires an in-depth reflection, including the one from the perspective of cultural studies.

The aim of the article is to study the specifics of the use of deepfake technology in the context of transformations of the Internet culture of the 21st century.

Results and Discussion. Artificial intelligence is actively integrating into the cultural space and the creative industries, unveiling hitherto unexplored opportunities for modelling creative models of cultural expression. They allow artists to invent and present new forms of expression, as well as to rethink reality and experiment with it in the manner previously unknown in cultural practices.

So, on the one hand, as T. Poda notes, “balancing the unique capabilities of AI and human creativity can pave the way for innovative and meaningful acts of creativity” (Poda, 2024, p. 43). This is especially true concerning the use of AI tools in the creation of artistic texts in the fields of cinema, music, visual arts, etc. On the other hand, artists themselves often become victims of technology due to the devaluation of human creativity and the unregulated use of data for machine learning, since, as stated by A. Chibalashvili, “artificial intelligence cannot have emotions and, accordingly, cannot express them through creativity like a human being” (Chibalashvili, 2021, p. 47).

At the same time, the technology of creating deepfakes is of particular concern. Deepfakes (deep learning + fake) are digital fakes generated by AI, mostly fake photos and videos, characterised by a high degree of realism, so they are difficult to distinguish from the real ones. Deepfake technology is based on the fact that special algorithms of computer programs use information from various sources (photos, videos) and constantly advance their functionality, improving the ability to adapt to termed “prompts”—requests for performing a particular task. For example, with the help of such programs as: DeepFaceLab (95 % of the market), Reface, Zao, FaceApp, GauGAN, they analyse the initial data—the minutest physiological features of a person (for example, his or her face in different angles and lighting). By synchronising facial expressions, movements, gestures, etc., the program combines all this into one material, creating a so-called “mask” that is superimposed on a photo or video of another person. In this manner, various real data are combined to create an unreal—a fake.

In order to explore how AI tools, in particular, deepfakes have changed the sphere of creativity, creative industries, and social communications, one should consider social media. It is common knowledge that deepfakes have become an important element of the modern meme culture, which is actively shared as entertainment content on social networks such as TikTok, YouTube, and Instagram. Viral deepfake videos of popular movies

and serials, as well as video clips imitating speeches by celebrities or famous politicians, have become a widespread and accessible way of producing parodies and satirical sketches for any user. For instance, the Viggie neural network has introduced a new AI tool that allows users to create a deepfake by “making” anyone play football, dance, or walk a catwalk.

These examples demonstrate, first, the ability of deepfakes to create new forms of online content. Second, they illustrate how technology can change the perception of reality and influence the mass consciousness. Third, they raise the question of responsibility and ethics of using AI and deepfake technologies in the communicative space of Internet culture.

In addition to socio-communication networks, AI and its tools demonstrate the potential for growing influence on the art world. At present, deepfake technology can be used legally (i.e., without posing a threat) in music, literature, painting, photography, design and architecture, fashion, and film industries.

Several examples of application of AI technologies in cinematography are the following. It is known that screenwriters use AI tools to “write” scripts (sometimes spending only a few minutes), while editors and designers create compelling movie trailers. For example, one of the short films completely modelled by AI was released in 2023 at the London Science Fiction Festival. The film is titled *Benjamin* and its plot, based on a science fiction scenario, obviously resonates with the modern technologies that were used in its creation.

In addition, AI technologies are actively implemented by marketers in the film industry as well. For instance, Warner Bros. uses Cinelytic program to predict the box office success of the company’s films. Another film producing giant, 20th Century Fox, analyses the “portrait” of the target audience and its relevance to the genre of films applying the Merlin system, which employ AI and machine learning technologies.

There are also a vast number of examples of the use of AI and deepfakes in music. One of the most striking is the ABBA world virtual tour in September 2021. The artists presented their digital avatars on stage instead of performing in person. Thus, the stars (who are now at an advanced age) were able to turn into younger copies of themselves, and this innovative solution allowed them to combine the past and modernity, while maintaining the illusion of a live performance. The fashion industry also should be briefly mentioned, as there the deepfake digital models advertise clothes on social media. The main advantage is that these are employees who work around the clock, and they are not prone to illness or aging. Architects use sketches created by AI. Journalists preserve the anonymity of the subjects in their reports using these technologies.

Meanwhile, deepfake materials may play an educational role in modern museum practices. Some museums, such

as the Salvador Dali Museum in Florida, apply this technology when the artist himself (i.e., a digital avatar of the artist) “presents” his works to visitors, with whom they can communicate and even take pictures. In a similar manner, deepfake technologies are used in business training. It refers to digital avatars that represent a video course of lectures. They may be altered according to the request of users from different countries (age, race, gender, speaker’s language, etc.).

Ukrainian positive example of the use of technology is the project “The Revived”. A unique memorial was created from digital copies that immortalises people’s memories using deepfake technology. “The Revived” restored the images of Ukrainian athletes who died because of Russia’s war against Ukraine. It is indisputable that these digital avatars of famous athletes—boxers, fencers, weightlifters, swimmers—were created with the permission of their families based on their photos and videos. As a result, each athlete was presented with a personal story in the Ukrainian Volya Space House at the Paris Olympics. Such examples of the deepfake application for commemoration reinforce the positive attitude towards AI technology as a tool that is subordinated to the cultural, educational, and patriotic goals of the project.

However, like every innovation, the technology of the deepfake has its proponents and, at the same time, critics. The main argument of the latter is that, due to the rapid technological progress, humanity is unable to control the application of AI. The technology is already generating trillion-dollar profits, simultaneously, hundreds of lawsuits are emerging regarding the improper use and dissemination of deepfakes. For instance, artists work globally across various cultural fields (such as music, film, literature, and painting) are creating petitions today. They demand that such giants as Google, OpenAI, remove their works and personal data for machine learning, so they would not be used to generate new content and products. However, these issues remain unresolved, as AI continues to use content downloaded from the Internet to generate new content at the request of a person (often uncontrollably).

It should be noted that today artists of certain specialisations, such as painters, are considered to be the most protected from fakes, although not completely, because their works are authenticated by experts in galleries. However, this is not the case with the music industry.

There exists a precedent for using artist data and producing new content that already happened in Ukraine. The PAPA music label that previously developed the image and invested in the promotion of the famous artist Wellboy (Anton Velboy), employed deepfake technology after the cooperation with the singer was terminated. In the music label’s TikTok account, the artist appears to be dancing to a track, however, this is a fabrication. The producers justified their actions by citing the signed contract, which grants them rights to use photo, video and music materials, based

on which they created the deepfake. However, IP&Media lawyer Maria Yesypovych commented on the incident: “The transfer of property rights to works does not equate to the transfer of rights to the performer’s face, body and identity” (Yesypovych, 2023). Although a deepfake uses video, the specifics of its AI creation involves using other audio and video recordings. Therefore, the final product is a copyrighted work, in which all components must be protected by copyright.

As for international examples, Universal Music, Sony, and Warner Music have recently sued music start-ups Suno and Udio for copyright infringement. Both start-ups use generative AI to create new music compositions based on user requests. At the same time, these start-ups train neural networks without paying labels or performers (which, accordingly, is the subject of lawsuits for copyright infringement). Interestingly, the main arguments of the start-ups against the charges were:

1) Compliance with the fair use doctrine. In their view, the use of information is transformative, as it “includes the analysis and study of musical styles and genres to create new original compositions. In other words, the Suno AI model is not a collection of stored fragments of famous songs, but rather a dataset on the properties of musical genres” (Tartachnyi, 2024),

2) The absence of a monopoly by companies and performers over specific genres and styles (hence, the service emphasises that it merely reproduces them),

3) The music created by the service is the result of an innovative process that does not involve the reproduction or distribution of works protected by the plaintiffs’ copyrights,

4) Fair competition. According to Suno, “AI-generated music serves a different market segment and does not directly compete with the plaintiffs’ offerings. However, in their claim, they suggested that the labels’ demands are motivated by their fear of competition and a loss of control over the music market” (Tartachnyi, 2024).

In continuation of this discussion, the question arises: what are other examples of the threats posed by AI technologies in the fields of culture and the arts?

One of the most interesting experiences of using deepfakes in filmmaking is the creation of convincing transformations through the swapping of actors’ faces in videos or altering their gender, age, and even “reviving” them in a literal sense. Undoubtedly, the use of such creative approaches by film giants (including for cost reduction in film production) opens new opportunities for the film industry; however, it also raises a number of social issues. Among these are the problem of the authenticity of AI-generated content, the presence or absence of copyright on film works, and ethical concerns regarding the impact of technology on the acting profession. Consequently, the release of several films entirely generated by AI caused a negative reaction from actors, as the emergence of such products poses significant competition to them.

In view of this, in 2023, the longest protest in the film industry took place, declaring artists’ demands for the introduction of a limit on the use of AI in film production. This protest emphasised the assertion that “cultural technologies cannot be considered neutral; they are a product of social processes and power relations. Like all technologies, they are created in the interests of industrial and corporate profits, rather than for greater public engagement or creative independence” as Constance Penley and Andrew Ross noted back in 1991 (Penley & Ross, 1991, p. 12).

In this context, it is paramount to mention that, according to a study published in the *Crime Science* journal in 2020, the risks of using a deepfake were considered to pose the greatest threat. One such potential threat is adult content, which generates the most traffic online. The first deepfake of this nature appeared in 2017. Back then, a user posted pornographic films featuring Hollywood stars on Reddit. According to a 2019 report by the Dutch cybersecurity company Deeptrace, 96 % of deepfake videos are “adult” content and they are generated with 100 % female participation. Thus, D. Citron, a professor of law at Boston University, warns: “Deepfake technology is being weaponized against women by inserting their faces into porn. It is terrifying, embarrassing, demeaning, and silencing. Deepfake sex videos say to individuals that their bodies are not their own and can make it difficult to stay online, get or keep a job, and feel safe” (Citron, 2009, p. 6). Therefore, the ethical issues outlined above acquire a gender dimension, specifically in the process of protecting women’s rights.

Further exploring the issue of negative consequences of deepfakes use, it is noteworthy to highlight the sphere of politics. Experts believe that deepfakes are employed to interfere in elections, increase political tension, manipulate public opinion, among other issues. In this context, it is significant to mention the neologism that has emerged precisely with the infiltration of deepfakes into people’s lives—the “liar’s dividend.” This concept describes the situation when, in the world of deepfakes, a person who lies can use these technologies to discredit truthful evidence, labelling it a forgery.

For example, in the United States, one of the most well-known cases of deepfake usage is considered to be Barack Obama’s speech in 2018. It was a speech by a digital avatar of the former US president that addressed global threats that could be caused by fake news and disinformation on the Internet. The latest example from the field of politics was an attempt to manipulate public opinion and discredit the opponent, when Donald Trump accused Kamala Harris of using AI to falsify the number of people present during the broadcast of her rally in Michigan. It is also peculiar that during Russia’s full-scale invasion of Ukraine, one of the aggressor country’s tools is the use of AI as a “weapon” for propaganda, namely the spread of fake news. One of the expected diplomatic fakes was

to be the speech of the President of Ukraine on the surrender of Ukrainian troops.

Thus, as these examples show, the law still does not fully regulate the use of AI tools that can pose a real threat. Therefore, given these negative instances of the use of deepfakes in cultural practices, creative industries, social communications, and the political sphere, the question of detecting deepfakes logically arises.

Special tools for assessing the authenticity of information already exist. For example, such publicly accessible tools as: Google Fact Check Explorer, FactCheck.org, Snopes, FollowerAudit, Audicity multi-track audio editor (Sage, 2023) or professional programs: Sentinel, Density, Sensity AI, Fake news debunker by InVID & WeVerify FotoForensic, etc. At the same time, experts believe that today it is still possible to recognize an AI “footprint” on your own. When reviewing materials in terms of assessing the presence or absence of a deepfake, one should rely on their own feelings. Sometimes we get the impression that something is “wrong”. This occurs, among other things, when a person’s emotions displayed on the screen do not align with what is shown by the facial expression or tone of voice. Apparent to the human eye unnatural movements, colours and shadows, blurred edges, glare, irregular growth line or “blurred” hair, disproportionate body parts also indicate that the video may have been faked (Musiienko, 2022). Several additional distinctions between real content and a deepfake are:

- the person in the video moves their lips with a delay relative to the sound, or formulates words incorrectly,
- phenomena that seem unnatural: the position of the whole body or head in relation to the body, incorrect reflection of light glare on surrounding objects or accessories, etc,
- discrepancy between the quality of audio and video (usually the audio track is of poorer quality),
- unevenness of the image, which most often appears at the junction of the body and the head (because when the celebrity’s head is “glued” to another body, blurring may appear in the neck area),
- frame skips (intermittency) and frame errors (different light angle, type or direction),
- change in the hashtag during the video may also mean that we are watching a deepfake video.

However, unlike visual assessment of materials, it is almost impossible to verify the authenticity of AI-generated audio content by relying on your own hearing, as the technique of voice cloning using machine learning algorithms has advanced significantly. Back in 2016, Google and Baidu released tools for converting text to human speech called Text to Speech (TTS). Later, these tools were supplemented and improved by learning systems, such as neural networks, which are capable of deciphering multi-layered sound structures and transforming them into complex representations (Sage, 2023).

Therefore, in such cases, when detecting a deepfake, one should not rely on intuition but on a scientific approach and tools that can professionally assist in deciphering a deepfake known as OSINT tools (open-source intelligence). Generally, these tools are aimed at collecting and analysing publicly available information and further evaluating its relevance, credibility, and reliability through specific techniques and methodologies. The latter can be categorised based on criteria into analytical, fact-checking, behavioural, and spectral analysis methods. Among them, search and comparison with other sources (such as, for example, official news) and fact-checking to identify fakes (checking credibility and reliability) are important points for verifying authenticity. The behaviourist method involves social media analysis (initiated in 2017), which is based on examining common behavioural characteristics typical of fake profiles. In contrast, the spectral analysis method relies on studying the amplitude properties and spectral characteristics of signal frequencies, identifying deviations in these indicators in the cloned voice compared to the original.

Therefore, considering the research on current trends in 21st-century Internet culture in the context of the development, use, and recognition of deepfake technology, the use of AI tools should be transparent and clearly labelled. Today, it is abundantly true that society is struggling to keep pace with the advancement of deepfake technologies and does not fully have the capacity to assess the dynamics and forms of fake content. Therefore, it proves to be necessary to halt the unregulated use of AI tools that create chaos in all spheres of life and to provide users with quality and free deepfake identification tools. Against the backdrop of rapidly changing and evolving transformations of the socio-cultural and communicative Internet environment of the 21st century, humanity needs a solid foundation for assessing reality. As Neil Postman notes in his book *Technopoly*: “... new technology adds nothing and takes nothing away. New technology changes everything” (Postman, 1992, 31).

Conclusions. The cultural study of the specificities of deepfake technology use in the context of the transformations of the 21st-century Internet culture allows for an emphasis on certain conclusions and perspectives regarding the comprehension of this complex issue within the discursive field of the humanities.

In the course of studying the features of deepfake technology application in the practices of cultural and creative industries and social media, it was determined that deepfakes are currently viewed as a new AI tool that is actively employed within the socio-communicative space of Internet culture. The deepfake technology alters previous notions of creativity, identity, authenticity, and values, while also influencing the norms and patterns of behaviour, as well as the forms of communicative interactions unfolding in the online environment. Deepfakes are not only becoming a means of artistic expression in leisure and cultural-artistic

practices, but are also regarded as a tool for manipulation in the New Media (particularly, in the political sphere), raising issues of responsibility and regulation regarding their use in the dynamic and open environment of Internet culture.

The analysis of positive and negative examples of deepfakes application stimulates discussions about the role of AI in shaping the machine's perspective of the modern world and delineating the boundary between human creativity and the "creativity" of machines.

The aforementioned, in the context of anthropocentric perspectives on the evolution of cultural processes

and traditional notions of artistic creativity, leads, on the one hand, to a biased attitude towards AI tools, raising concerns about the loss of human creativity and casting doubts on the predictability/unpredictability of AI's potential in the future. On the other hand, the emergence of new creative tools in film, music, and visual arts, along with the ability to experiment with reality and create unique cultural products (including those of educational significance), delineates formats of interaction between humans and machines that are subordinated exclusively to human goals and, therefore, do not pose threats to society.

Література

1. Андрощук Г. О. Штучний інтелект: економіка, інтелектуальна власність, загрози // Інтелектуальна власність в Україні. 2021. № 2. С. 56–74.
2. Горлач П. Всі стривожені: як використання ШІ впливає на мистецтво, кіно, музику та літературу. Дата оновлення: 25.12.2023. URL: <https://suspinne.media/culture/645624-vsi-strivozeni-ak-vikoristanna-si-vplivae-na-mistectvo-kino-muziku-ta-literaturu/> (дата звернення: 09.08.2024).
3. Горбатюк А. Ю. Феномен технокультури в контексті трансгуманізму: взаємодія між людством і технологіями // Культура і сучасність: альманах. 2023. № 2. С. 22–26.
4. Денисюк Ж. 3. Інтернет-меми у вимірі масової культури // Культура і сучасність: альманах. 2022. № 2. С. 3–8. DOI 10.32461/2226-0285.1.2022.262548
5. Єсипович М. Дипфейк — веселий тренд чи правопорушення? Дата оновлення: 06.10.2023. URL: <https://ain.ua/2023/10/06/deepfake-veselyj-trend-chy-pravoporushennya/> (дата звернення: 25.07.2024).
6. Мусієнко О. Люзія 21 століття або як технології можуть нас збентежити. URL: <https://www.imena.ua/blog/what-is-deepfake/amp/> (дата звернення: 20.07.2024).
7. Олійник О. Креативні індустрії в епоху штучного інтелекту: тенденції та виклики // Культура і сучасність: альманах. 2023. № 2. С. 3–9.
8. Пода Т. Проблеми етики та виклики, пов'язані із застосуванням технологій штучного інтелекту в сучасному мистецтві // Сучасне мистецтво: збірник наукових праць. 2024. № 19. С. 39–54. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294893>
9. Сіверс В. Аксіологічні аспекти відносин людини і штучного інтелекту в контексті футуристичних концепцій початку XXI століття // Наукові студії із соціальної та політичної психології. 2020. № 45 (48). С. 130–138.
10. Сіверс В. Методологія ціннісного координатного підходу в моделі альтернативного розуміння свідомості // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2024. № 1. С. 49–55.
11. Стахів А. Лейбл PAPA Music виклав дипфейк із обличчям Wellbo. Наскільки це законно? Дата оновлення: 03.08.2023. URL: <https://slukh.media/news/papa-music-vs-velbo/> (дата звернення: 15.07.2024).
12. Тартачний О. Лейбли Universal Music, Sony та Warner Music подали до суду на музичні ШІ-стартапи Suno та Udio. SPEKA. 2024. URL: https://speka.media/leibli-universal-music-sony-ta-warner-music-podali-do-sudu-na-muzichni-si-startapi-suno-i-udio-vm5n5d?utm_source=TelegramSpeka&utm_medium=Post&utm_content=musica&utm_campaign=06082024 (дата звернення: 12.07.2024).
13. Чібалашвілі А. Штучний інтелект у мистецьких практиках // Сучасне мистецтво: зб. наук. пр. 2021. № 17. С. 41–50. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248425>
14. Ajder H., Patrini G., Cavalli F., Laurence Cullen L. The State of Deepfakes: Landscape, Threats, and Impact. 2019. URL: https://regmedia.co.uk/2019/10/08/deepfake_report.pdf (access date: 07.07.2024).
15. Andriasyan S. How Artificial Intelligence Is Used in the Film Industry URL: <https://smartclick.ai/articles/how-artificial-intelligence-is-used-in-the-film-industry/> (access date: 07.08.2024).
16. Intelligence Unbound: The Future of Uploaded and Machine Minds. Ed. by Blackford R., Broderick D. Chichester, UK: John Wiley & Sons, 2014. 344 p.
17. Citron D. K. Cyber Civil Rights // 89 Boston University Law Review 2009. No. 61. URL: https://scholarship.law.bu.edu/faculty_scholarship/617 (access date: 06.08.2024).
18. Freud S. Civilization and its Discontents (1930) // The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. London: Hogarth Press : Institute of Psycho-analysis, 1953–1974. Vol. XXI (1927–1931): The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works. 1978. Pp. 57–146.
19. Govia L. Beneath the Hype: Engaging the Sociality of Artificial Intelligence: A thesis presented to the University of Waterloo in the fulfillment of the thesis requirement for the degree of Master of Arts in Public Issues Anthropology Waterloo, Ontario, Canada, 2018. 42 p. URL: <https://dspacemainprd01.lib.uwaterloo.ca/server/api/core/bitstreams/1daf1853-d842-476f-9159-c31a62258908/content> (access date: 06.07.2024).
20. Kurzweil R. The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology. New York: The Viking Press, 2005. 652 p.
21. Nishimura A. Human Subjects Protection in the Era of Deepfakes. URL: <https://www.lawfaremedia.org/article/human-subjects-protection-in-the-era-of-deepfakes> (access date: 06.08.2024).
22. Penley C., Ross A. Technoculture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. 336 p.
23. Postman N. Technopoly: The Surrender of Culture to Technology. New York: Vintage Books, 1992. 240 p.

24. Robertson J. Gendering Humanoid Robots: Robo-Sexism in Japan // *Body & Society*. 2010. Vol. 16(2). P. 1–36. DOI: <https://doi.org/10.1177/1357034X10364767>
25. Sage E. From Voices to Vulnerabilities: How OSINT Can Help. Updated: 08.12.2023. URL: <https://osintcombine.com/post/from-voices-to-vulnerabilities-how-osint-can-help> (access date: 09.08.2024).
26. Vinge V. The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Post-Human Era. VISION-21 Symposium sponsored by NASA Lewis Center and the Ohio Aerospace Institute. URL: <http://rohan.sdsu.edu/faculty/vinge/misc/singularity.html> (access date: 02.08.2024).
27. Whitepaper 2.0 SingularityNET A Decentralized, Open Market and Network for AIs February, 2019. 85 p. URL: <https://public.singularitynet.io/whitepaper.pdf> (access date: 03.02.2024).

References

- Ajder, H., Patrini G., Cavalli, F., & Laurence Cullen, L. (2019). *The State of Deepfakes: Landscape, Threats, and Impact*. Retrieved from https://regmedia.co.uk/2019/10/08/deepfake_report.pdf
- Andriasyan, S. (n. d.). *How Artificial Intelligence Is Used in the Film Industry*. Retrieved from <https://smartclick.ai/articles/how-artificial-intelligence-is-used-in-the-film-industry/>
- Androshchuk, H. (2021). Shtuchnyi intelekt: ekonomika, intelektualna vlasnist, zahrozy [Artificial intelligence: Economy, intellectual property, and threats]. *Intelektualna vlasnist v Ukraini*, 2, 56–74 [in Ukrainian].
- Blackford, R. & Broderick, D. (Eds.). (2014). *Intelligence Unbound: The Future of Uploaded and Machine Minds*. Chichester, UK: John Wiley & Sons.
- Chibalashvili, A. (2021). Shtuchnyi intelekt u mystetskykh praktykakh [Artificial intelligence in art practices]. *Suchasne mystetstvo: zb. nauk. pr.* 17, 41–50 [in Ukrainian].
- Citron, D. K. (2009). Cyber Civil Rights. *89 Boston University Law Review*, 61. Retrieved from https://scholarship.law.bu.edu/faculty_scholarship/617
- Denysiuk, Zh. (2022). Internet-memy u vymiri masovoi kultury [Internet memes and the dimensions of mass culture]. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 3–8 [in Ukrainian].
- Freud, S. (1930). Civilization and its Discontents. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: Hogarth Press: Institute of Psycho-analysis, 1953–1974. Vol. XXI (1927–1931): The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works. 1978 (pp. 57–146).
- Govia, L. (2018). *Beneath the Hype: Engaging the Sociality of Artificial Intelligence: A thesis presented to the University of Waterloo in the fulfilment of the thesis requirement for the degree of Master of Arts in Public Issues Anthropology* Waterloo, Ontario, Canada. Retrieved from <https://dspacemainprd01.lib.uwaterloo.ca/server/api/core/bitstreams/1daf1853-d842-476f-9159-c31a62258908/content>
- Horbatiuk, A. (2023). Fenomen tekhnokultury v konteksti transhumanizmu: vzaємomodii mizh liudstvom i tekhnolohiiamy [The phenomenon of techculture in the context of transhumanism: Interaction between humanity and technologies]. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 22–26 [in Ukrainian].
- Horlach, P. (2023, December 25). Vsi stryvozheni: yak vykorys-tannia ShI vplyvaie na mystetstvo, kino, muzyku ta literaturu [Everyone is anxious: How the use of AI affect art, films, music, and literature]. Retrieved from <https://suspinle.media/culture/645624-vsi-strivozeni-ak-vikoristanna-si-vplyvae-na-mistectvo-kino-muziku-ta-literaturu/> [in Ukrainian].
- Kurzweil, R. (2005). *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*. New York: The Viking Press.
- Musiienko, O. (2022). Iliuziia 21 stolittia abo yak tekhnolohii mozhut nas zbentezhyty [Illusion of the 21st century, or How technologies may distress us]. Retrieved from <https://www.imena.ua/blog/what-is-deepfake/amp/> [in Ukrainian].
- Nishimura, A. (2023, November 2). *Human Subjects Protection in the Era of Deepfakes*. Retrieved from <https://www.lawfaremedia.org/article/human-subjects-protection-in-the-era-of-deepfakes>
- Oliinyk, O. (2023). Kreatyvni industrii v epokhu shtuchnoho intelektu: tendentsii ta vyklyky [Creative industries in the era of artificial intelligence: The trends and challenges]. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 3–9 [in Ukrainian].
- Penley, C. & Ross, A. (1991). *Technoculture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Poda, T. (2024). Problemy etyky ta vyklyky, poviazani iz zastosuvanniam tekhnolohii shtuchnoho intelektu v suchasnomu

- mystetstvi [The problems of ethics and aesthetics linked to the use of artificial intelligence in contemporary art]. *Suchasne mystetstvo: zbirnyk naukovykh prats, 19*, 39–54 [in Ukrainian].
- Postman, N. (1992). *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*. New York: Vintage Books.
- Robertson, J. (2010). Gendering Humanoid Robots: Robo-Sexism in Japan. *Body & Society, 16*(2), 1–36. DOI: <https://doi.org/10.1177/1357034X10364767>
- Sage, E. (2023, December 8). *From Voices to Vulnerabilities: How OSINT Can Help*. Retrieved from <https://osintcombine.com/post/from-voices-to-vulnerabilities-how-osint-can-help>
- Sivers, V. (2020). Aksiolohichni aspekty vidnosyn liudyny i shtuchnoho intelektu v konteksti futurystychnykh kontseptsii pochatku XXI stolittia [The axiological aspects of the human-AI relations in the context of the early-21st century futuristic concepts]. *Naukovi studii iz sotsialnoi ta politychnoi psykholohii, 45*(48), 130–138 [in Ukrainian].
- Sivers, V. (2024). Metodolohiia tsinnisnoho koordynatnoho pidkhodu v modeli alternatyvnoho rozuminnia svidomosti [The methodology of values-based coordinate approach in the model of alternative understanding of consciousness]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv, 1*, 49–55 [in Ukrainian].
- Stakhiv, A. (2023, August 3). *Leibl PAPA Music vyklav dypfeik iz oblychchiam Wellboy. Naskilky tse zakonno?* [The PAPA Music label posted deepfake with Wellboy's face. Is this legal?] Retrieved from <https://slukh.media/news/papa-music-vs-velboi/> [in Ukrainian].
- Tartachnyi, O. (2024, August 6). *Leibly Universal Music, Sony ta Warner Music podaly do sudu na muzychni ShI-startapy Suno ta Udio*. [Universal Music, Sony, and Warner Music brought an action against the Suno and Udio musical AI start-ups] *SPEKA*. Retrieved from https://speka.media/leibli-universal-music-sony-ta-warner-music-podali-do-sudu-na-muzicni-si-startapi-suno-i-udio-vm5n5d?utm_source=TelegramSpeka&utm_medium=Post&utm_content=musicai&utm_campaign=06082024 [in Ukrainian].
- Vinge, V. (1993). *The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Post-Human Era*. VISION-21 Symposium sponsored by NASA Lewis Center and the Ohio Aerospace Institute. Retrieved from <http://rohan.sdsu.edu/faculty/vinge/misc/singularity.html>
- Whitepaper 2.0* (2019). SingularityNET A Decentralized, Open Market and Network for AIs. February. Retrieved from <https://public.singularitynet.io/whitepaper.pdf>
- Yesypovych, M. (2023, October 6). *Dypfeik—veselyi trend chy pravoporushennia?* [Deepfake: A funny trend or a delict?] Retrieved from <https://ain.ua/2023/10/06/deepfake-veselyj-trend-chy-pravoporushennya/> [in Ukrainian].

Охримович В.

Діпфейк у комунікативному просторі інтернет-культури: особливості застосування

Анотація. Мета роботи полягає у культурологічному дослідженні специфіки використання технології діпфейку у контексті трансформації Інтернет-культури XXI століття. Проаналізовано особливості застосування діпфейку в культурі та нових медіа, що дедалі частіше використовують як один з інструментів штучного інтелекту в культурних практиках і креативних індустріях (кіно, музика, зображальне мистецтво) та соціально-комунікативних мережах, моделюючи нові форми творчого самовираження та водночас створюючи етичні, правові, соціокультурні виклики. Розглянуто питання автентичності культурного продукту та відповідальності за маніпулятивне використання діпфейків, що може призводити до дезінформації та кібербулінгу. Особливу увагу приділено гендерним аспектам, з огляду на застосування діпфейк-технологій для створення фальшивих відео, що експлуатують образи жінок. Проаналізовано як інструменти творення діпфейків, так і їхнього розпізнавання, з обґрунтуванням необхідності прозорого використання технологій штучного інтелекту в дигітальному просторі культури з відповідним законодавчим регулюванням. Таким чином, дослідження актуальних тенденцій Інтернет-культури сьогодення та специфіки використання діпфейку як інструменту штучного інтелекту в культурних практиках, креативних індустріях та нових медіа висвітлює як творчі можливості, так і потенційні загрози, що дозволяє глибше зрозуміти різні аспекти впливу штучного інтелекту на трансформацію комунікативних моделей в сучасній культурі доби Інтернет-технологій.

Ключові слова: комунікативний простір культури, Інтернет-культура, штучний інтелект, ШІ, інструменти ШІ, технологія діпфейк, цифрова копія.

Стаття надійшла до редакції 19.08.2024

Оксана Кавтиш

кандидат економічних наук, науковий співробітник відділу новітніх методів дослідження, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: okavtysh@gmail.com

Oksana Kavtysh

Ph.D., Research Fellow, Department of Advanced Research Methods, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0002-4304-5220

Оксана Погорілко

молодший науковий співробітник відділу візуальних практик, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: o.pohorilko@gmail.com

Oksana Pohorilko

Junior Research Fellow, Department of Visual Practices, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0009-0007-4831-7399

Проектна діяльність як передумова ефективного функціонування наукових та освітніх інституцій сфери культури в сучасних умовах

Project activity as a prerequisite for effective functioning of research and education institutions in the field of culture under the current situation

Анотація. Висвітлено питання сутності й ролі проектної діяльності у забезпеченні ефективного функціонування, реалізації своєї місії науковими та освітніми (зокрема ЗВО) інституціями у сфері культури. У процесі дослідження визначено їхнє функціональне призначення для подальшого збереження і відтворення історично-культурного потенціалу країни у складній багатофункціональній системі інституцій культури, самої системи культурно-мистецької освіти та науки як продуктивної частини сучасної соціально орієнтованої ринкової економіки, формування національної свідомості, популяризації бренду України на світовій арені. Досліджено особливості функціонування наукових та освітніх інституцій, зокрема у сфері культури в умовах повномасштабного вторгнення. Визначено, що серед детермінант для забезпечення ефективного функціонування, серед іншого, поступового відтворення потенціалу розвитку освітніх й наукових інституцій сфери культури вагому роль відіграє проектна діяльність. Схарактеризовано переваги й недоліки використання проектного підходу в діяльності організацій та зроблено акцент на особливості, пов'язані зі специфікою інституцій культури, в т. ч. освітніх і наукових. Виявлено можливості, які надає використання проектного підходу як для інституцій освіти й науки у сфері культури загалом, так і для їхніх співробітників. Серед них можливості: створення стійких партнерств, досвіду, нарощення адаптивності й конкурентних переваг, мотиваційні. Обґрунтовано роль керівництва в імплементації проектного підходу в діяльність освітніх та наукових організацій на стратегічній основі, а також зацентовано увагу на тих методологіях та інструментах, які можуть забезпечити підвищення ефективності їхньої діяльності завдяки проектному підходу. Зроблено акцент на значення введення в організаційні структури проектних менеджерів чи проектних офісів (залежно від розмірів та завдань інституції), а також використання грантової підтримки насамперед як додаткового джерела фінансових ресурсів для здійснення діяльності інституцій культури в межах реалізації проектів, програм та портфелів проектів. Зазначено, що додатковими перевагами використання грантової підтримки можна вважати знання та досвід. Загалом обґрунтовано значення використання фандрейзингу як інструменту ефективного залучення додаткового фінансування для освітніх та наукових інституцій у сфері культури.

Ключові слова: проект, проектна діяльність, наукові інституції, освітні інституції, культурно-мистецький проект, культура.

Постановка проблеми. Проектна діяльність та її ефективна реалізація має свої особливості залежно від сфери суспільної життєдіяльності та в сучасних умовах надстрімких змін та соціально-економічних трансформацій фактично стає їхньою невіддільною складовою. Сфера культури в такому контексті є складною

та багатоаспектною. Ідеться й про видову різноманітність організацій у сфері культури за рівнями, функціями й завданнями, організаційно-правовими формами та змістом господарської діяльності (комерційна / некомерційна), джерелами фінансування та структурою управління, а також про коло стейкхолдерів і специфіку

їхніх інтересів, особливості культурних продуктів та послуг тощо.

Наразі ми переходимо до розуміння інституцій сфери культури не як винятково дотаційних та «непродуктивних», а як активних суб'єктів соціально-економічних відносин, які роблять свій внесок у продуктивний розвиток суспільства та національної економіки, роблять належний внесок у національну безпеку, виражаючись у показниках, що характеризують суспільний добробут [16]. Не в останню чергу таке розуміння місця та ролі інституцій культури в Україні вкотре актуалізували кризові події. Повномасштабне вторгнення на територію нашої країни не лише по-новому поставило питання про відродження засад самоідентичності українського народу й спонукання до популяризації української культури (підтримка сучасного мистецтва, відродження пам'яті про митців та культурний спадок минулих поколінь, формування підвалин для подальшого сталого культурного розвитку країни, виховання нового покоління митців, діячів культури), а й розкрило прогалини у функціонуванні та відтворенні самих інституцій культури, їхнього потенціалу.

Розв'язання зазначених питань багато в чому залежить від структури та масштабів фінансування, що, як свідчать аналітичні дані [3; 15], переважно виходить за межі можливостей державного та місцевого бюджетів. Працівникам інституцій сфери культури необхідно самостійно шукати ресурси для втілення творчих, наукових, дослідницьких та інших задумів, виконуючи свої соціально-економічні функції. Проте, щоб ефективно скористатись сучасними ресурсними можливостями понад бюджетний перерозподіл, необхідно змінювати формат роботи із «плину за течією» та застарілих засад традиційного менеджменту на проектну роботу та проектне управління. І саме для державних та комунальних інституцій часто це означає зміну управлінського підходу та відповідної кадрової, організаційної політик. А найголовніше — вимагає постійного навчання та підвищення рівня кваліфікації, переходу на принципи самовідтворення та самозабезпечення.

Чільне місце у забезпеченні подальшого сталого розвитку сфери культури посідають профільні наукові та освітні інституції, які покликані розвивати національну свідомість, формувати умови для збереження і відтворення культурно-мистецького потенціалу, адаптувати підходи до освіти та науки у цій сфері. Вони можуть бути активними суб'єктами проектної діяльності у процесі виконання своїх функцій, зокрема, й культуротворчої, об'єднуючи навколо себе широке коло стейкхолдерів, здатні формувати теоретико-прикладне підґрунтя та реальне забезпечення до подальшого «виховання» команд управління культурно-мистецькими проектами, задавати «тон» у введенні необхідних змін тощо.

Проте варто вказати, що й вони нерідко не знають про сучасні джерела отримання додаткового

фінансування та проектні можливості або як ними скористатись, а самі процедури отримання коштів й реалізації проектів видаються складними або є забюрократизованими. Крім того, для них наразі важливе не просто управління окремими проектами, а саме портфелями проектів, що дозволяє отримувати довгостроковий синергійний ефект та виконувати поставлені в процесі діяльності завдання.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Питання проектного підходу в діяльності сучасних організацій, проектів та управління ними є предметом досліджень як вітчизняних, так і закордонних дослідників та відповідних інституцій. Серед науковців варто зазначити Л. Кожушко, Н. Ноздріну, Н. Багашову, Джіват Раму, Р. Ніколаса та ін. Вагому роль у науковому переосмисленні, популяризації та прикладному використанні інструментарію проектного управління здійснюють РМІ, Українська асоціація управління проектами. Важливі питання в контексті підходів менеджменту у сфері культури, проектного підходу в діяльності освітніх та наукових установ, зокрема в визначеній сфері, є предметом наукових досліджень А. Грушиної, Н. Фроленкової, Н. Фесенко, О. Моргулець, Л. Аргано та ін. Питання стану та відновлення потенціалу розвитку вітчизняних освітніх та наукових інституцій, зокрема у сфері культури в умовах війни, висвітлено в аналітичних звітах як профільних установ державного та муніципального управління, так і інституцій громадянського суспільства, аналітичних центрів, дослідженнях, роботах А. Смагіної, Є. Ніколаєва, Г. Рій, І. Шемелинець та ін.

Не применшуючи внеску наявного наукового доробку у дослідження обраної проблематики, питання ефективного використання проектного підходу в освітніх та наукових установах сфери культури в умовах зростання невизначеності й загострення системної за своєю природою соціально-економічної кризи, зміни ринкової кон'юнктури, інституційної перебудови, складних трансформацій суспільної думки й свідомості в умовах повномасштабної війни потребують подальшого вивчення й напрацювання прикладного інструментарію вирішення.

Мета статті полягає в обґрунтуванні ролі проектної діяльності у забезпеченні підвищення ефективності діяльності наукових та освітніх інституцій сфери культури в сучасних умовах.

Виклад основного матеріалу. В Україні діє розгалужена система вищих мистецьких навчальних закладів, художніх, музичних та інших спеціалізованих мистецьких шкіл, закладів, які надають освітні послуги у галузі знань «культура та мистецтво», спеціальності «культурологія», суміжних з ними чи дотичних до них. Якщо говорити саме про вищу освіту, то її інституції загалом покликані виконувати серед інших культуротворчу функцію, а їхню мету досить комплексно викладено в Законі України «Про освіту» [5]. У цьому сенсі насамперед освітні заклади, що готують спеціалістів

культурно-мистецького профілю, закладають підвалини формування прийдешніх поколінь культурних діячів та митців, науковців та дослідників у цій сфері, забезпечують професійне виховання творчої, обдарованої молоді, зберігаючи та реалізуючи принципи наступності поколінь.

Поряд з ними також діють відповідні науково-дослідні установи. Зокрема, підпорядковані НАМ України Інститут проблем сучасного мистецтва (ІПСМ) та Інститут культурології (ІК), відокремлені науково-мистецькі структурні підрозділи (Західний та Східний регіональні науково-мистецькі центри). Вказані наукові культурні установи об'єднані в єдину потужну спільноту митців, культурних діячів, науковців, що ініціюють, підтримують культурно-мистецькі, наукові заходи, здійснюють видання науково-просвітницької літератури, забезпечують успадкування, відновлення, збереження й розвиток культурної спадщини тощо [14].

Говорячи про ефективне функціонування наукових та освітніх інституцій, перш за все маємо на увазі виконання їхньої мети та ключових завдань, наприклад, провадження фундаментальних та прикладних наукових досліджень, виконання державних та міжнародних програм розвитку і залучення кваліфікованих наукових кадрів для цього. Реалізація завдань, прописаних у статуті кожної організації, вимагає різного рівня фінансування. Стаття 48 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність» визначає такі джерела фінансування: кошти бюджетів (місцевого і державного), кошти організацій, установ і підприємств, як вітчизняних, так і іноземних замовників робіт, грантів, а також з інших джерел, не заборонених законом [4].

Базове фінансування коштом загального фонду державного бюджету уможливає існування інституцій та підтримку основної діяльності, своєю чергою, залучення додаткових коштів відбувається під конкретну мету і за певною процедурою, визначеною суб'єктом фінансування. Додаткове фінансування у вигляді коштів під виконання окремих програм чи грантів надає і сама держава, піклуючись про розвиток освіти, науки та заохочення розвивати відповідні галузі. Довоєнний період гарантував фінансування наукової сфери на рівні не нижче 1,7 % ВВП із подальшим зростанням [4].

Із початком повномасштабної війни бюджетне фінансування освіти та науки скорочуються, оскільки зросли суттєво видатки на оборону, підтримку громадського порядку та безпеку, щороку дорожчає обслуговування державного боргу [2]. При цьому загальною для освітніх та наукових інституцій, в т. ч. у сфері культури, є низка проблем, які потребують негайного вирішення задля забезпечення умов реалізації покладених на них завдань. Серед них можемо відзначити [6; 9; 11; 20; 12]:

- неможливість повноцінного виконання свого функціоналу внаслідок руйнувань, викликаних

повномасштабною військовою агресією проти України (за даними МОН України, станом на початок 2023 року від обстрілів постраждав 91 науково-дослідний заклад та ЗВО);

- масова вимушена міграція науковців, освітян, учнів та студентства за межі країни: близько 6000 науковців емігрували за кордон, приблизно 40 % стали ВПО; за окремими даними близько 665 тисяч студентів та учнів шкіл, 25 тисяч освітян емігрували з України;
- науковці стикнулись з проблемою погіршення матеріального становища, відчували потребу у фінансовій допомозі, відчували низький рівень захищеності, апатію тощо;
- майже 73 % науковців не мали змоги займатись науковою діяльністю в обсягах, зіставних з довоєнним станом за даними досліджень 2022 року;
- збитки для закладів освіти склали: **8,8 млрд дол. прямих збитків за даними на лютий 2023 р., 9,7 млрд дол. прямих та 2,08 млрд дол. непрямих збитків**. Попередня загальна оцінка втрат для наукових закладів склали близько 7,8 млн дол. (червень 2023 року);
- після повномасштабного вторгнення фінансування вищої освіти було секвестровано, зокрема, за окремими статтями фінансування скоротилось на 10 %;
- відбулось скорочення кількості іноземних студентів, що здобували освіту в Україні, й плата за навчання яких була однією з дохідних статей бюджетів ЗВО;
- фіксувались факти розкрадання наукового майна, проблеми щодо забезпечення трудових прав освітян та науковців, які виїхали за кордон тощо.

Звичайно, що поряд із такими негативними процесами можемо говорити і про переорієнтацію державних та місцевих коштів на забезпечення освітніх закладів сховищами, релокацію, переведення на початку повномасштабного вторгнення частини студентів контрактної форми навчання на бюджет, продовження реформування системи освіти, спрощення процедур вступу до ЗВО. Звісно, існує й міжнародна та національна підтримка українських науковців та освітян, ЗВО й наукових установ загалом [9, с. 37–46; 12].

Проте, згідно з результатами опитування [11], українські вчені відчують суттєву нестачу саме проектних можливостей, втратили частину проектів через війну або не здійснювали проектну діяльність протягом останніх трьох років, водночас потребують її активізації зараз. Якщо говорити про культурну сферу загалом, то за оцінками експертів, її втрати за період війни є найбільшими за всю історію України [6, с. 14–16], що знову ж ставить питання про актуалізацію та необхідність активної реалізації проектної діяльності.

Як зазначалось, законом передбачено можливість залучення додаткового фінансування, зокрема у вигляді

грантів. Під «грантом» розуміють «фінансові чи інші ресурси, надані на безоплатній і безповоротній основі державою, юридичними, фізичними особами, у тому числі іноземними, та (або) міжнародними організаціями для розвитку матеріально-технічної бази для провадження наукової і науково-технічної діяльності, проведення конкретних фундаментальних та (або) прикладних наукових досліджень, науково-технічних (експериментальних) розробок, зокрема на оплату праці наукових (науково-педагогічних) працівників у рамках їх виконання, за напрямками і на умовах, визначених надавачами гранту» [4, с. 1].

Звертаючись до історичної складової, першочергово грантову підтримку надавали неприбутковим організаціям на реалізацію соціальних проєктів, та зараз на допомогу можуть претендувати громадські організації, окремі юридичні та фізичні особи, групи науковців, інституції та навіть бізнес. І сьогодні, як ніколи, сфера культури в широкому значенні (окремо митці, колективи та об'єднання, різного типу установи, в тому числі наукові та освітні) може розраховувати на таку підтримку від іноземних й національних інституцій. Зокрема, після повномасштабного вторгнення організації різного типу почали надавати мілітаризовану, гуманітарну та фінансову підтримку. Деякі західні організації та інституції, прагнучи підтримати Україну, не готові або статутно не можуть виділяти кошти на зброю або на загальне соціальне забезпечення, але готові спрямовувати кошти на цільові програми, в межах своїх інтересів та визначеної сфери діяльності. Фінансування у вигляді спонсорської (грантової) підтримки отримують підприємства та ініціативи різних видів діяльності, релоковані бізнеси, інститути громадянського суспільства, громади, організації сфери культури, науки, освіти тощо.

При цьому у підтримці іноземними донорами сфери культури та освітніх й наукових установ, які її інфраструктурно забезпечують, вбачаємо кілька мотиваційних складових: принцип підтримки колег по індустрії; зацікавленість західного світу у культурному різноматті, в культурі України як вагомій складовій світового культурного надбання (варто пам'ятати про висхідний список об'єктів всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, які продовжують руйнувати обстріли); підтримка Європейським союзом «цивілізованого світу» біля власних кордонів, зокрема програма «Горизонт Європа» (Horizon Europe); пропагуванням лобістами України відмінності нашої культури від російської, з якою, подекуди, було ототожнення; культурне середовище є ще одним голо-сом, який нагадує про злочини країни-агресорки світо-вій спільноті.

Грантові можливості є різними за обсягом та суб'єктом фінансування, вимогами отримання та реалізації. Зокрема за типом гранти поділяються на єдиноразові, циклічні та постійні конкурси [17], що визначає термін та умови розгляду заявки донором. Тому

першочергово\ необхідно визначитись із метою проєкту та здійснювати відповідний пошук фінансування. Фонди, що надають безповоротну фінансову допомогу, особливо іноземні, публікують можливості на відкритих ресурсах, вказуючи вимоги до претендентів (юридичного статусу, умов фінансування, в т. ч. співфінансування, термінів реалізації, географії проєкту, критеріїв результату тощо).

Якщо проаналізувати предметне поле діяльності освітніх та наукових установ у сфері культури, то можна ідентифікувати значну кількість об'єктів проєктної діяльності, що здатні забезпечувати виконання їхніх функцій та формувати засади до відтворення потенціалу розвитку в умовах, що склались, і формувати стратегічний запас міцності на перспективу. Серед таких можемо визначити освітні, наукові проєкти, проєкти культурного обміну, в т. ч. відповідно до напрямку (культурна спадщина, ремесла, література, креативні індустрії, дизайн, музичне мистецтво, аудіовізуальна творчість, цифрові медіа, перформативні види мистецтва) [16]. При цьому проєкти, орієнтовані на такі об'єкти, можуть бути як комерційними, так і некомерційними, вузькопредметними, кроскультурними чи міждисциплінарними тощо й забезпечуватись шляхом грантової підтримки.

Загалом проєктна діяльність у практиці закордонних установ, у сфері формальної й неформальної освіти [8] та науково-дослідної діяльності в культурі у цій царині активно впроваджується в практику господарювання, набуваючи загалом характеру «культури проєктного управління». Водночас в Україні її імплементація відбувається доволі повільно в окремих сегментах та видах діяльності, зокрема, в інституціях культури, науки й освіти, що належать до державної та комунальної власності [1] попри визначені вище наявні проєктні можливості.

Водночас при імплементації та усталенні проєктного підходу варто загалом розуміти та враховувати як його переваги, так і вади, особливо зважаючи на специфіку виду діяльності. В нашому випадку — науковій та освітній (насамперед, ЗВО) інституції в сфері культури. Загальні переваги та недоліки використання проєктного підходу в діяльності організацій на основі наукових джерел [18; 21] подано нижче.

Переваги використання проєктного підходу в діяльності організацій:

- єдине бачення мети діяльності та, відповідно, закріплення її у свідомості усіх учасників проєктної діяльності, мотивування на цілі-результати;
- індикативне планування та чітке бачення просторово-часових рамок виконання усіх процесів та подій в рамках проєктної тріади «час-вартість-якість» на шляху до досягнення конкретних завдань;
- збалансування структури виконуваних завдань та ресурсів, необхідних для їхнього виконання, тобто логіки бізнес-процесів та їхнього забезпечення;

- спрощення виконання рутинних завдань та оптимізація бізнес-процесів, зокрема завдяки використанню інформаційно-комунікаційних технологій та інструментів в управлінні проектами;
- підвищення результативності та забезпечення якості роботи персоналу завдяки використанню продуктивних, сучасних методів та підходів до управління;
- прогнозованість (передбачуваність) строків та результатів завдяки використанню гнучких інструментів планування;
- можливість оперативного введення змін у процеси проекту, його цілі та завдання, відповідно, коригування тактики задля досягнення стратегічної мети завдяки гнучким підходам контролю, аналізу, моніторингу, прийняття рішень;
- якісне формування проектних команд з урахуванням вмінь, знань, професійного досвіду та завдань, що стоять перед ними, що дозволяє приймати та оптимально поєднувати різноманітність;
- гнучкість в організації проектної команди та використання принципів командної роботи;
- забезпечення раціональної та ефективної взаємодії стейкхолдерів;
- раціоналізація сприйняття ризиків та прийняття внаслідок цього виважених рішень за наявних обмежень і можливостей та ін.

Натомість **недоліки використання проектного підходу в діяльності організацій** такі:

- деяке часткове обмеження творчого процесу, зокрема, за умови використання традиційних «негнучких» методологій управління проектами, які тісно вплетені в обмеження проектної тріади;
- «крихкість» у структурі відносин між членами команди, адже вона є нестійкою структурою і може змінюватись не лише між проектами, а й в межах одного проекту; члени команди можуть не мати достатньої мотивації або й часу для побудови стійких довгострокових відносин;
- часткове стримування проактивності, ініціативності та рутинізація через надмірну роботу з документацією та регламентовані проектні ролі (наприклад, у великих грантових проектах чи програмах проектів);
- складність у здійсненні переходів між проектами та рутинними повсякденними завданнями поза проектами (щоденною операційною діяльністю);
- психологічна нестійкість, вигорання тощо в процесі достатньо інтенсивної діяльності в рамках проектних завдань та обмежень, а також необхідність бути етичними, дипломатичними й раціональними у стосунках із широким колом стейкхолдерів на постійній основі;
- часто необґрунтовані базисні установки (бачення) щодо проекту, його завдань, способів їхнього виконання тощо;

- незацікавлені, не замотивовані, не підготовлені лідери чи інші стейкхолдери проекту.

У дослідженні [19] також вказується, що у творчих, креативних середовищах (на прикладі культурних подій) використання проектного підходу, особливо на базі «негнучких» методологій може призводити до його неефективної реалізації. Автори вказують, що це пов'язано з чотирма основними вимірами культурних подій: різновекторний вплив й інтереси зацікавлених сторін в соціальному, культурному, економічному та технологічному контексті, множинність цілей, концепцій, змісту, процесів мистецького та культурного творення, що формують унікальність кожної такої події (проекту), ітеративна динаміка події як проекту, що робить складним процес управління нею. Ці складові можна й варто враховувати при здійсненні проектної діяльності в різних культурно-мистецьких проектах, частиною яких є відповідні культурні події, в т. ч. науково-дослідних й освітніх проектах. Поряд із цим наголосимо окремо саме на творчому компоненті, який має бути якісно поєднаний із логікою життєвого циклу проектів та відповідними принципами проектного управління.

З урахуванням зазначеного, наразі перед вітчизняними ЗВО та науковими установами у сфері культури стоїть не просто завдання імплементації у свою діяльність проектного підходу (відповідних методологій, механізмів, інструментарію), а й комплексного освоєння сучасних гнучких, зокрема гібридних, підходів, перебудови організаційних структур, використання механізмів управління портфелями проектів, які б відповідали їхнім принципам з урахуванням культурно-мистецького, творчого компоненту та стратегічним потребам організацій й дозволяли б ефективно використовувати, в т. ч., таке джерело фінансових ресурсів, як грантові кошти.

Вважаємо, що цікавою для вивчення й застосування у визначеному секторі є Project Management Body of Knowledge (PMBOK), зокрема її сьома версія [13]. Ця версія суттєво відрізняється від попередніх видань PMBoK, дозволяючи одночасно зрозуміти сутність проектного підходу, його принципів, і плавно здійснювати перехід між негнучкими та гнучкими методологіями, «не відчуваючи себе бранцем» одного підходу, механізму чи набору інструментів. При цьому у PMBoK 7 зроблено акцент на управління проектними командами, ефективне залучення стейкхолдерів та загалом раціональну реалізацію та логіку взаємоузгодження проектних процесів, зміст роботи керівника проекту та значення його рис і компетенцій. Зростає й інтерес організацій до використання гнучких методологій сімейства Agile, які стрімко виходять за межі суто сфери ІТ. Не меншої уваги варто приділити освоєнню сучасних інструментів проектної діяльності, зокрема тих, що базуються на сучасних ІКТ. Використання програмних продуктів у проектній діяльності дозволяє налагоджувати роботу команд, оптимізувати час виконання завдань,

процеси їхнього планування, моніторингу виконання та введення змін.

Із позицій організаційної структури та формування проектних команд, на нашу думку, варто відзначити більшу гнучкість та адаптивність ЗВО перед науковими установами, що не в останню чергу пов'язано з тривалим періодом реформування системи вітчизняної освіти, зокрема, вищої, її адаптування до загальноєвропейських принципів, загалом вимог сучасної соціально орієнтованої економіки, де ЗВО стають активними суб'єктами економіки, здійснюючи покладені на них базові функції в системі освіти. Зокрема, згідно з дослідженням [7], сучасний ЗВО у соціально орієнтованій ринковій економіці може бути описаний параметрами високої автономності, мережевої організації на противагу ієрархічній, очікувань персоналу в частині професійного зростання, високої цільової орієнтації керівництва, кроскультурності та мобільності кадрового складу, більш дієвої групової роботи, глобальності в можливостях охоплення ринку, пріоритетності часової вигоди над вартісною, орієнтації на споживача й прагнення досягти високого рівня якості надання послуг, пріоритетності інформаційного ресурсу, взаємозамінності у функціональних обов'язках на противагу підходу «за посадою» тощо. Водночас у ЗВО проектна діяльність насамперед тісно пов'язана з освітньо-науковою та реалізується різними підрозділами. Проте організаційно функціонал таких підрозділів не завжди узгоджений, може бути не адаптованим до сучасних вимог проектного підходу або ж бачимо «розірваність ланцюжка інфраструктурної підтримки та комунікації» між підрозділами, іноді недостатній рівень кваліфікації їхніх працівників у сфері проектного управління тощо. Це може призводити до зниження ефективності діяльності та низьких показників включеності у наявні проектні можливості й вимагає подальшого удосконалення підходів до управління проектами.

Наукові установи за своєю суттю (не є винятком і ті, що працюють у сфері культури) покликані здійснювати фундаментальні та прикладні наукові дослідження, брати участь у виконанні державних, міжнародних програм розвитку тощо. Це характеризує їх як проектні організації й вимагає від них залучення в проектну роботу не лише кваліфікованих наукових кадрів, а й професіоналів у сфері проектного управління. Насамперед мова про зміну підходу до формування проектних команд та управління ними, пріоритетизацію та пошук відповідних оптимальних можливостей (фінансових, інформаційно-комунікативних, інтелектуальних, кадрових, матеріальних) до реалізації проектів й портфелів проектів, до їхньої прикладної реалізації.

Відповідно актуалізується не лише завдання підбору експертних кваліфікованих проектних менеджерів чи їхніх команд, а й завдання набуття проектних компетентностей самими працівниками ЗВО

та науково-дослідних установ, зокрема професорсько-викладацького та науково-дослідного складу. Залежно від масштабів діяльності інституцій, їхньої місії, завдань тощо може бути доцільно не просто ввести посаду проектного менеджера, а й сформувати проектний підрозділ (проектний офіс). Яскравим прикладом є офіс, створений у Національному університеті «Львівська політехніка» [10], який надає широкий спектр послуг: від допомоги пошуку грантової програми / конкурсу і до аудиту проекту, охоплюючи важливі складові проектного циклу та інфраструктурного забезпечення.

Роль керівництва організації у формуванні та підтримці «культури проектної діяльності» є запорукою її стратегічної імплементації завдань як тактичного, так і стратегічного характеру. Насамперед ідеться про включення проектного підходу в стратегію розвитку організацій. Керівництво зазвичай формує візію, місію, забезпечує розподіл функціональних обов'язків та координує роботу всіх підрозділів, мобілізує потенціал та є розпорядником ресурсів, формує бачення можливостей та шляхів їхньої найбільш раціональної реалізації. Крім того, саме керівництво визначає організаційні ресурси, зокрема організаційні структури, покликані реалізувати поставлені завдання, та на базі використання широко спектру можливостей формує середовище проектної взаємодії та залученості стейкхолдерів до проектної діяльності.

Проектна діяльність передбачає чіткий розподіл функціоналу, проте часто функції кожного члена проектної команди є ширшими за професійні компетенції. І це може стати перепорою на шляху реалізації навіть найкращих ідей, коли під час реалізації проекту виникнуть завдання, за які ніхто не хоче братись. Також якісна реалізація проекту часто вимагає додаткових зусиль як керівника, так і кожного члена команди. Це покладає на керівництво виконання такої важливої функції, як мотивація. У цьому контексті зазначимо, що суттєвою мотиваційною складовою, окрім досягнутого результату, є гідна оплата праці, яку наразі може забезпечити недержавна грантова підтримка в межах реалізації конкретних проектів.

Також запорукою успішного отримання грантової чи іншої підтримки є не лише формулювання актуально для суспільства та інтересів донора мети проекту, а і чітке розуміння шляхів його реалізації. Тому команда проекту починає працювати задовго до старту проекту, а викликом для керівника є підготовка команди до того, що плідна праця з підготовки заявки може не мати успіху. В такому випадку настає етап пошуку інших джерел фінансування та адаптації заявки до нових вимог.

Діяльність спрямована на пошук фінансових можливостей для реалізації проектів різних типів (фандрейзинг) набуває статусу окремої спеціалізації, з якої здійснюється навчання та вводяться відповідні посади у неприбуткових організаціях. Фандрейзинг формує

передумови для ефективної реалізації як окремо взятих проектів, так і портфелів та програм проектів, що за своєю суттю тісно вплетені та орієнтовані на оптимальне вирішення стратегічних завдань, введення організаційних та інших структурних змін у діяльності організації таким чином, щоб досягти максимальної ефективності поставлених цілей за мінімальних ризиків та шляхом раціонального використання обмежених економічних ресурсів. Він же є й ефективним інструментом забезпечення реалізації операційних завдань та покриття операційних витрат діяльності організації. Цей досвід сьогодні є неоціненним в закладах освіти й науки у сфері культури, що стала на шлях відтворення свого потенціалу розвитку та включення проектного підходу в стратегію своєї діяльності. Водночас його ефективно засвоєння вимагає «виховання» чи використання відповідних професійних компетенцій, аналіз та структурування проектних напрямів та об'єктів.

Таким чином, керівництву наукових й освітніх організацій у сфері культури варто вибудовувати відповідну «культуру проектного управління», формувати й доносити проектним командам і підрозділам переваги використання проектного підходу як загалом, так і безпосередньо для співробітників. До перших можемо зарахувати: формування та усталення іміджу, зростання престижності; нарощення гнучкості та адаптивності до вимог сучасного ринку і, відповідно, підвищення рівня конкурентоспроможності на ринку освітніх й наукових послуг; отримання доступу до фінансування актуальних досліджень чи проектів іншого спрямування, що забезпечують нарощення потенціалу розвитку; підвищення рівня та розширення мотиваційного компоненту роботи персоналу; формування стійких кроскультурних та міждисциплінарних партнерств, уведення змін в освітній і науковий процеси.

А до переваг участі, зокрема, у грантових проектах для співробітників освітніх на наукових установах: співпрацю з провідними іноземними та вітчизняними фахівцями інших (не суміжних) напрямів та кафедр; співпрацю з комерційними та некомерційними організаціями, в т. ч. закордонними; додатковий дохід; можливість отримати якісний освітній чи науково-дослідний результат у стислий термін; можливість здійснити ґрунтовне дослідження актуальної тематики та розширення можливостей до публікацій; розширення функціональної діяльності, здобуття нового досвіду, розвиток власного іміджу в предметній сфері та поза її межами (експертності).

Важливу роль для реалізації всіх переваг проектною діяльністю в системі освіти (формальної й неформальної) та науки у сфері культури відіграють державні, муніципальні регулятори, які формують відповідне інституціональне підґрунтя, «правила гри» (норми), інфраструктурне забезпечення та комунікаційний майданчик для широкого кола зацікавлених осіб. Саме їхня

нормотворча, регуляторна діяльність, рівень зацікавленості є суттєвою умовою у перетворенні культурної освіти та науки на продуктивне середовище, систему, наділену високим потенціалом до відновлення й самозбереження, зокрема, в частині фінансового забезпечення.

Висновки. Перед інституціями культури, зокрема й освітніми та науковими, наразі гостро стоїть завдання відновлення як власного потенціалу розвитку (фінансового, кадрово-інтелектуального, матеріального тощо), так і реалізації своїх статутних цілей діяльності, стратегічних, операційних та тактичних завдань. Інструментом, здатним забезпечити ефективну реалізацію даних цілей і завдань, є проектна діяльність, зокрема шляхом залучення фінансових, матеріальних й нематеріальних ресурсів з різних джерел. Серед таких можуть бути гранти, спонсорство, меценатство із залученням різних груп стейкхолдерів. У сучасних умовах саме грантова підтримка проектів в Україні набула системного характеру, в т. ч. у сфері культури, освіти, науки.

На основі використання проектного підходу можна не лише створити умови для поступового відновлення ресурсного забезпечення й формування можливостей організацій культурно-мистецької освіти та науки як продуктивних частин національної соціально-економічної системи, а й для виконання ними низки важливих завдань, серед яких: формування національної свідомості, популяризація бренду України на світовій арені, збереження культурної спадщини, розвиток сучасної культури й мистецтва, просування нових трендів та ін.

Саме тому наразі освітнім та науковим інституціям у сфері культури необхідно забезпечити імплементацію проектного підходу в стратегію й тактику своєї діяльності, сформувати або трансформувати відповідні проектні підрозділи та «власні проектні команди», освоїти та використовувати сучасні методології управління проектами. Такий підхід дозволить сформувати бачення стратегічних напрямів для реалізації окремих проектів, портфелів та програм проектів, а також відкрити «нові дослідницькі горизонти», для досягнення поставлених цілей і завдань.

Поступово кадри набуватимуть відповідних компетенцій, буде вибудовуватись логіка структурування проектних команд. Водночас важливу роль у цьому процесі відіграє керівництво організацій, що має усіляко стимулювати впровадження методології управління проектами та відповідних інструментів, розвивати, популяризувати, підтримувати та транслювати «культуру проектною діяльністю та проектного управління». Крім того, інституціям такого типу доцільно на стратегічній основі використовувати інструменти фандрейзингу. Варто також при запровадженні культури проектного управління та проектною діяльністю враховувати специфіку мистецько-культурного середовища та створювати умови для раціонального взаємоузгодження вимог

та обмежень проєктів з елементами творчості, новаторства, ітеративною динамікою тощо.

У довгостроковій перспективі проєктна діяльність дозволяє отримувати низку переваг як для самих освітніх і наукових інституцій у сфері культури, так і для їхнього персоналу, зокрема: досвіду, нарощення адаптивності й конкурентних переваг, мотиваційних, створення стійких партнерств. Отриманий при реалізації

проєктної діяльності досвід можна успішно ретранслювати на партнерів, а також і отримувати від тих із них, що мають тривалу проєктну історію, забезпечуючи ефект синергії.

Подальші наукові пошуки будуть орієнтовані на дослідження особливостей та ефективності використання різних інструментів фандрейзингу в діяльності інституцій культури.

Література

1. Грушина А. І. Особливості організації системи менеджменту сфери культури та мистецтв // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності. Науковий збірник. 2018. Вип. 1. С. 53–63.
2. Державний веб-портал бюджету для громадян. Open budget. Міністерство фінансів України. 2024. URL: <https://openbudget.gov.ua/>. (дата звернення: 15.02.2024).
3. Економічна привабливість української культури. Аналітична доповідь. Київ: ФОП Лопатина О. О., 2019. 112 с. URL: http://www.i.e.r.com.ua/files/publications/Special_research/2019_UCF_report_full.pdf (дата звернення: 15.02.2024).
4. Закон України «Про наукову і науково-технічну діяльність». Редакція від 04.01.2024. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/848-19#n2>. (дата звернення: 15.02.2024).
5. Закон України «Про освіту». Редакція від 24.03.2024. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#n2>. (дата звернення: 15.02.2024).
6. Звіт про прямі збитки інфраструктури та непрямі втрати економіки від руйнувань внаслідок військової агресії Росії проти України станом на червень 2023 року. Київська школа економіки. URL: https://kse.ua/wp-content/uploads/2023/09/June_Damages_UKR_Report.pdf. (дата звернення 15.02.2024).
7. Моргулець О. Б. Управління вищим навчальним закладом як суб'єктом ринку // *Ефективна економіка*. 2016. № 2. URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=5135> (дата звернення: 15.02.2024).
8. Неформальна освіта в культурі: довгострокові внески з високими відсотками // Українська Правда. URL: <https://lifepravda.com.ua/culture/2016/03/29/209983/> (дата звернення 15.02.2024).
9. Ніколаєв Є., Рій Г., Шемелинець І. Вища освіта в Україні: зміни через війну: аналітичний звіт. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2023. 94 с. URL: <https://osvitanalytika.kubg.edu.ua/wp-content/uploads/2023/03/HigherEd-in-Times-of-War.pdf> (дата звернення: 15.02.2024).
10. Проєктний офіс Національного університету «Львівська політехніка» (основна сторінка). URL: <https://po.lpnu.ua/services.html> (дата звернення: 15.02.2024).
11. Результати опитування «Українські науковці в часи війни»: за даними UAScience.reload. 5 липня 2022 року. URL: www.uascience-reload.org/2022/07/05/результати-опитування-українські-на/ (дата звернення: 15.02.2024).
12. Смагіна А. Майбутнє думки: як українську науку підтримують під час війни // Рубрика. URL: <https://rubryka.com/article/science-support-in-ukraine/> (дата звернення: 15.02.2024).
13. Стандарт з управління проєктами та Настанова до зводу знань з управління проєктами (НАСТАНОВА РМВОК). 7-ме видання. РМІ. 2021. URL: https://pmdoc.ua/free_pmbok_ua/ (дата звернення: 15.02.2024).
14. Установи Національної академії мистецтв України. URL: <https://academyart.org.ua/science/institutions> (дата звернення 15.02.2024).
15. Фінансування культури, медіа та захисту прав дітей: у Комітеті з питань гуманітарної та інформаційної політики проаналізовано проєкт Державного бюджету на 2024 рік. URL: https://www.rada.gov.ua/news/news_kom/241512.html (дата звернення 15.02.2024).
16. Фроленкова Н. А. Загальні підходи до управління культурними проєктами // Вісник НУВГП. Збірник наукових праць. Серія «Економічні науки». 2023. Вип. 1(101). С. 228–238. URL: <https://visnyk.nuwm.edu.ua/index.php/econ/article/view/1251>.
17. Чернявська О. В., Соколова А. М. Фандрайзинг: навч. посіб. Київ: Центр учбової літератури, 2013. 188 с.
18. Ram J. Project Management Culture: Necessity or Nuisance? IPMA.WORLD. URL: <https://ipma.world/project-management-culture-necessity-nuisance/> (access date: 15.02.2024).
19. Argano L. Project Management for Cultural Events: Toward a Systemic Approach // *The Oxford Handbook of Arts and Cultural Management*. (online edn, Oxford Academic, 21 Sept. 2022). Published 26 January 2023. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197621615.013.24>. (дата звернення 15.02.2024).
20. Key Results of The Survey on The Needs of Ukrainian Scientists (Second Wave Report). UAScience.reload. Categories: News. 6 July 2023. URL: <https://www.uascience-reload.org/2023/07/06/key-results-of-the-survey-on-the-needs-of-ukrainian-scientists-second-wave-report/> (access date: 15.02.2024).
21. Rini N. Project Management Advantages and Disadvantages. Developer. April 13, 2023. URL: <https://www.developer.com/project-management/project-management-advantages/> (access date: 15.02.2024).

References

- Argano, L. (2022). Project Management for Cultural Events: Toward a Systemic Approach. In *The Oxford Handbook of Arts and Cultural Management*. (online ed., Oxford Academic, 21 Sept. 2022). DOI: <https://doi.org/10.1093/>

- oxfordhb/9780197621615.013.24.
- Cherniavska, O. & Sokolova A. (2013). *Fandraizynh: navch. posib.* [Fundraising: A textbook]. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury [in Ukrainian].
- Derzhavnyi veb-portal biudzhetu dlia hromadian* (2024) [Data on budget execution and structure from the State Budget Web Portal for Citizens]. Open budget. Ministry of Finance of Ukraine. Retrieved from <https://openbudget.gov.ua/> [in Ukrainian].
- Ekonomichna pryvablyvist ukrainskoi kultury. Analychna dopovid* (2019). [Economic attractiveness of Ukrainian culture. Analytical report]. Kyiv. Retrieved from http://www.ier.com.ua/files/publications/Special_research/2019_UCF_report_full.pdf [in Ukrainian].
- Finansuvannia kultury, media ta zakhystu prav ditei: u Komiteti z pytan humanitarnoi ta informatsiinoi polityky proanalizovano proiekt Derzhavnoho biudzhetu na 2024 rik* (2023, September 20). [Financing culture, media and child protection: the Committee on Humanitarian and Information Policy analyses the draft State Budget for 2024]. Website of the Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from https://www.rada.gov.ua/news/news_kom/241512.html [in Ukrainian].
- Frolenkova, N. (2023). Zahalni pidkhody do upravlinnia kulturnymy proiektamy [General approaches to managing cultural projects]. *Bulletin of the National University of Water Resources. Collection of scientific papers. Series "Economic Sciences"*, 1(101), 228–238.
- Hrushyna, A. (2018). Osoblyvosti orhanizatsii systemy menedzhmentu sfery kultury ta mystetstv [Organization features in the system of management in the culture and arts sphere]. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Management of socio-cultural activities. Scientific collection*, 1, 53–63 [in Ukrainian].
- Key Results of The Survey on The Needs of Ukrainian Scientists (Second Wave Report)* (2023, July 6). UAScience.reload. Retrieved from <https://www.uascience-reload.org/2023/07/06/key-results-of-the-survey-on-the-needs-of-ukrainian-scientists-second-wave-report/>.
- Morgulets, O. (2016). Upravlinnia vyshchym navchalnym zakladom yak subiekтом rynku [Management of a higher education institution as a subject of the market]. *Efektivna ekonomika*, 2. Retrieved from <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=5135> [in Ukrainian].
- Neformalna osvita v kulturi: dovhostrokovi vnesky z vysokymy vid-sotkamy* (2016, March 20). [Non-formal education in culture: long-term contributions with high interest]. *Ukrainska Pravda*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/03/29/209983/> [in Ukrainian].
- Nikolayev, E., Rii, G., Shemelinets, I. (2023). *Vyshcha osvita v Ukraini: zminy cherez viynu: analychnyi zvit* [Higher education in Ukraine: changes due to the war: analytical report]. Borys Grinchenko Kyiv University. Retrieved from <https://osvitanalitika.kubg.edu.ua/wp-content/uploads/2023/03/HigherEd-in-Times-of-War.pdf> [in Ukrainian].
- PMBOK* (2022, August 6). Standart z upravlinnia proiektamy ta Nastanova do zvodu znan z upravlinnia proiektamy (2021). 7-e vydannia [Project Management Standard and Project Management Body of Knowledge Guide (PMBOK Guide). 7th edition]. Retrieved from https://pmdoc.ua/free_pmbok_ua/ [in Ukrainian].
- Proiektnyi ofis Natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnika"* (n. d.). [Project Office of Lviv Polytechnic National University]. Retrieved from <https://po.lpnu.ua/services.html> [in Ukrainian].
- Ram, J. (2018, June 25). *Project Management Culture: Necessity or Nuisance?* IPMA.WORLD. Retrieved from <https://ipma.world/project-management-culture-necessity-nuisance/>
- Rezultaty opytuvannia "Ukrainski naukovtsi v chasy viiny"* (2022, July 5). [Results of the survey "Ukrainian scientists in times of war"]. UAScience.reload. Retrieved from <https://www.uascience-reload.org/2022/07/05/результати-опитування-українські-на/> [in Ukrainian].
- Rini Nicholas (2023). Project Management Advantages and Disadvantages. Developer. April 13, 2023. Retrieved from <https://www.developer.com/project-management/project-management-advantages/>.
- Smagina, A. (2023, April 25). Maibutnie dumky: yak ukrainsku nauku pidtrymuiut pid chas viiny [The future of thought: how Ukrainian science is supported during the war]. *Rubrica*.

- Retrieved from <https://rubryka.com/article/science-support-in-ukraine/> [in Ukrainian].
- Ustanovy Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy* (n. d.). [Institutions of the National Academy of Arts of Ukraine]. Retrieved from <https://academyart.org.ua/science/institutions> [in Ukrainian].
- Zakon Ukrainy "Pro naukovu i naukovo-tehnichnu diialnist"* (2024, January 4). [The Law of Ukraine "On Scientific and Technical Activities"]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/848-19#n2> [in Ukrainian].
- Zakon Ukrainy "Pro osvitu"* (2024, March 24). [The Law of Ukraine "On Education"]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#n2> [in Ukrainian].
- Zvit pro priami zbytky infrastruktury ta nepriami vtraty ekonomiky vid ruinuван внаслідок військової агресії Росії проти України станом на червень 2023 року* (2023) [Report on direct infrastructure damage and indirect economic losses from the destruction caused by Russia's military aggression against Ukraine as of June 2023]. Kyiv School of Economics. Retrieved from https://kse.ua/wp-content/uploads/2023/09/June_Damages_UKR_-Report.pdf [in Ukrainian].

Kavtysh O., Pohorilko O.

Project activity as a prerequisite for effective functioning of research and education institutions in the field of culture under the current situation

Abstract. The paper covers the issues of the essence and role of project activities in ensuring the effective functioning and implementation of their mission by scientific and educational (including HEIs) institutions in the field of culture. The study identified their functional purpose for the further preservation and reproduction of Ukraine's historical and cultural potential in a complex multifunctional system of cultural institutions, the system of cultural and artistic education and science itself as a productive part of a modern socially oriented market economy, the formation of national consciousness, and the promotion of Ukraine's brand on the world stage. The features of functioning of scientific and educational institutions, including in the field of culture, in the context of a full-scale Russian invasion to Ukraine are investigated. It was discovered that among the determinants of effective functioning and the gradual reproduction of the development potential of educational and scientific institutions in the cultural sphere, project activities play a significant role. The advantages and disadvantages of using the project approach in the activities of organizations are characterized, with an emphasis on the specifics of cultural institutions, including educational and scientific ones. The opportunities provided by the use of the project approach for both educational and scientific institutions in the field of culture in general and for their employees are identified. These opportunities include: creating sustainable partnerships, additional experience, increased adaptability and competitive advantages, and motivational opportunities. The role of management in the implementation of the project approach in the activities of educational and research organizations on a strategic basis is substantiated, as well as the methodologies and tools that can improve the efficiency of their activities through the project approach. The emphasis is placed on the importance of introducing project managers or project offices into the organizational structures (depending on the size and tasks of the institution), as well as the use of grant support primarily as an additional financial resource for the activities of cultural institutions in the implementation of projects, programs and project portfolios. It is noted that knowledge and experience could be considered the additional advantages of using grant support. In general, the importance of using fundraising as a tool for effectively attracting additional funding for educational and research institutions in the field of culture is substantiated.

Keywords: project, project activity, scientific institutions, educational institutions, cultural and artistic project, culture.

Стаття надійшла до редакції 23.08.2024

Наукове видання

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

Щорічний науковий журнал

Випуск двадцятий
Частина 2

ISSN 1992-5514 (Print) | 2618-0987 (Online)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ

КВ № 24614-14554 ПР від 26.11.2020

Англійською та українською мовами

У оформленні обкладинки використано:

Андрій Цой «Кронос» 200 × 150, полотно олія. 2020 рік

Випусковий редактор — *Світлана Кулінська*

Дизайнер, верстальник, технічний редактор — *Богдан Тимофієнко*

Формат 210 × 297 мм. Гарнітура ArnoPro.

Цифровий друк. Ум. др. арк. 23,1. Обл. вид. арк. 23,5.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: www.magi.kyiv.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002