

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 1

Національна академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

Щорічний науковий журнал

Видається з 2004 року

Випуск 20

Частина 1

УДК 7.036(477)«20»
Х 98

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)

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
(протокол № 5 від 28 травня 2024)

Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ індексується у міжнародних бібліографічних базах 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)

Recommended for publication by Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
(protocol № 5 28.05.2024)

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 Unicheck
Articles are checked using the plagiarism check service Unicheck

Х 98 **Художня культура. Актуальні проблеми** / [головний редактор А. Чібалашвілі]. Київ: ППСМ НАМ України, 2024. Вип. 20, ч. 1. 144 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. 1. 144 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-Бікока (Італія)

Даріуш КОСІНСЬКИЙ, професор Ягеллонського університету в Краківі (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 БІТАЄВ, 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 habilitatus, professor of the Jagiellonian University in Krakow (Poland)

Michael MOSER, Doctor habilitatus, 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 FORNÄS, 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

Історія мистецьких практик та художніх напрямів *History of artistic practices and artistic directions*

Інна Ковальчук, Ірина Ковальчук Сторінками творчої спадщини І. Їжакевича у фондах ЦДАМЛМ України . . . 9 <i>Inna Kovalchuk, Iryna Kovalchuk Creative Heritage of I. Yizhakevych in the Collections of the Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine</i>	
Галина Скляренко «Хто боїться червоного, жовтого, синього»: про українське абстрактне мистецтво 1960-х 22 <i>Galyna Sklyarenko Who's Afraid of Red, Yellow and Blue: On the Ukrainian Abstract Art of the 1960s</i>	
Ігор Ісиченко До питання про роль ритму в жанровому кінематографі та кіноавангарді 37 <i>Igor Isychenko Rhythm in Genre Cinema and Cinematic Avant-Garde</i>	
Оксана Підсуха Українська художня спільнота в США наприкінці 1940-х — 1960-х років: соціокультурний портрет 46 <i>Oksana Pidsukha The Ukrainian Artistic Community in the United States in the late 1940s to the 1960s: A Socio-Cultural Portrait</i>	
Катерина Ковтун Український шоу-бізнес 1990-х: комунікативні моделі, форми презентації 56 <i>Kateryna Kovtun Ukrainian Show Business in the 1990s: Communication Models and Forms of Presentation</i>	
Антон Коломієць Феномен новоіспанського бароко: архітектурний аспект 61 <i>Anton Kolomiets The Phenomenon of New Spanish Baroque: An Architectural Aspect</i>	
Хоу Сижуй Камерна музика ХХ століття: від тотального контролю до індетермінізму 68 <i>Hou Sirui Twentieth-Century Chamber Music: From Total Control to Indeterminism</i>	
Мистецтво під час війни: Концепції. Символи. Стратегії. <i>Art in the time of war: Concepts. Symbols. Strategies.</i>	
Chaz Holsomback Three Scenes from Ukraine: War, Language, and Justice 74	
Юлія Бентя Репертуарна стратегія театру «Київ Модерн-балет» після повномасштабного російського вторгнення в Україну: прем'єри балетів «Завтра», «ДискриміНАЦІЯ» і «За хвилину до Різдва» 80 <i>Iuliia Bentia The Repertoire Strategy of the Kyiv Modern Ballet after the Full-Scale Russian Invasion to Ukraine: Tomorrow, DiscrimiNATION, and One Minute Before Christmas Ballet Productions</i>	
Леся Даниленко, Віктор Даниленко Дорогою ціною: визнання українського графічного дизайну у світі 88 <i>Lesya Danylenko, Victor Danylenko At a High Price: Global Recognition of Ukrainian Graphic Design</i>	
Світлана Роготченко Арттерапія української війни. Історія. Початок 97 <i>Svitlana Rohotchenko Art Therapy of the Ukrainian War. History. Beginning</i>	
Володимир Герасимчук Комеморативні практики у час війни: на прикладі проекту Богдана Мазура «Пам'яті цивільних жертв» 104 <i>Volodymyr Herasymchuk Commemorative Practices During the War: Bohdan Mazur's project Memory of Civilian Victims</i>	

Contemporary Art: Теорія та практика *Contemporary art: Theory and practice*

Марина Протас Місячна одісея Джеффа Кунса: повернення скульптури постмінімалізму 116
Maryna Protas *Jeff Koons' Moon Odyssey: The Return of Post-Minimal Sculpture*

Олена Ковальчук Українська сценографія початку XXI століття. Алгоритми буття сутнісних сенсів 124
Olena Kovalchuk *Ukrainian Scenography at the Beginning of the 21st Century. Algorithms of Existence—
Essential Meanings*

Сяо Сяо Жанрово-стильові вектори розвитку української фортепіанної музики XX — початку XXI століття . . . 133
Xiao Xiao *Genre and Style Dimensions of Ukrainian Piano Music of the 20th — Early 21st Century*

Андрій Коляда Просвітницька діяльність незалежної платформи «Open Opera Ukraine»: нові
форми співпраці з українським суспільством 139
Andrii Koliada *Educational Activity of the Open Opera Ukraine Independent Platform: New Forms
of Cooperation with Ukrainian Society*

Методологічні виміри гуманітарних досліджень *Methodological dimensions of the humanities*

Олександр Клековкін Науковий факт і художній образ: Деформація предметного поля
українського театрознавства 1920-х років 148
Olexander Klekovkin *Scientific Fact and Artistic Image: Deformation of the subject field of Ukrainian
theater studies in the 1920s*

Ольга Петрова Відкрита форма, її психологічні, цивілізаційні та естетичні засади у творах сучасних
українських митців 156
Olga Petrova *Open Form, Its Psychological, Civilizational, and Aesthetic Foundations in the Works
of Modern Ukrainian Artists*

Марія Шкепу Естетика чистої негативності. Частина друга. Суб'єктивність в шагреновій шкірі 161
Mariia Shkeru *Aesthetics of Pure Negativity. Article Two. The Subjectivity in the Shagreen Skin*

Наталія Бородіна Роль культурних інституцій у дослідженні феномену жорстокості в мистецтві 170
Nataliia Borodina *Open Form, Its Psychological, Civilizational, and Aesthetic Foundations in the Works
of Modern Ukrainian Artists*

Марина Полякова Поняття «новаторство» в українській мистецькій критиці 1960-х років:
до історії терміна 177
Maryna Poliakova *The Concept of "Innovation" in Ukrainian Art Criticism of the 1960s: On the History of the Term*

Тань Цянь Особливості функцій кіномузики у творчості українських композиторів другої
половини XX століття 183
Tan Qian *Characteristics of Film Music Functions in the Works of Ukrainian Composers of the Second Half
of the Twentieth Century*

Богдан Тимофієнко Технологічне мистецтво. Історія поняття та його трактування 190
Bohdan Tymofiienko *Technological Art: History of the Concept and Its Interpretation*

Історія мистецьких практик
та художніх напрямів

History of artistic practices
and artistic directions

Інна Ковальчук

кандидат філологічних наук, начальник відділу наукового забезпечення змісту культурно-мистецької освіти, Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти

e-mail: innairadr@gmail.com | orcid.org/0000-0003-2895-8459

Inna Kovalchuk

Candidate of Philological Sciences, Head of the Scientific Support of the Content of Cultural and Artistic Education, State Scientific and Methodological Center for the Content of Cultural and Artistic Education

Ірина Ковальчук

завідувач відділу проектно-грантової діяльності та зв'язків з громадськістю, Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти

e-mail: kmir4ik@ukr.net | orcid.org/0009-0004-8625-1878

Iryna Kovalchuk

Head of the Project and Grant Activities and Public Relations Department, State Scientific and Methodological Center for the Content of Cultural and Artistic Education

Сторінками творчої спадщини І. Їжакевича у фондах ЦДАМЛМ України

Creative Heritage of I. Yizhakevych in the Collections of the Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine

Анотація. Творчу спадщину українського народного художника Івана Сидоровича Їжакевича вивчено через документи, що зберігаються в різних фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (далі — ЦДАМЛМ України), а також через аналіз описів архівних справ та їхнього наповнення, проведення атрибуції ескізів, начерків, що зберігаються у фонді митця. Методологія дослідження включає загальнонаукові методи аналізу, зокрема іконографічний, синтезу, опису, класифікації, порівняння, зіставлення. Спираючись на результати аналізу фондів, зокрема, фонду 58 ЦДАМЛМ України, було зроблено декілька уточнень щодо назв робіт І. Їжакевича, конкретизовано, до яких саме літературних творів письменників України зберігаються ескізи митця, встановлено дати написання деяких нарисів тощо. Перспективи майбутніх досліджень пов'язані з подальшим вивченням художніх творів І. Їжакевича, що зберігаються в музейних фондах України, ілюстрацій у казках, художніх, навчальних виданнях, монументальних розписів, іконопису, портретного живопису з метою внесення уточнень до тих ескізів, начерків, які залишилися невстановленими. Велика творча спадщина художника потребує подальшого дослідження, оскільки й досі не каталогізована, не всі роботи, які зберігаються у фондах ЦДАМЛМ України (не лише І. Їжакевича, а й інших діячів культури, життєвий шлях яких був пов'язаний з художником), було ідентифіковано, не до всіх нарисів та ескізів встановлено дати написання, викликають питання деякі справи щодо логічності віднесення начерків, які нагадують релігійний сюжет, до літературної ілюстрації.

Ключові слова: творчість І. Їжакевича, архів, ЦДАМЛМ України, живопис, ескіз, начерк.

Постановка проблеми. Найціннішим джерелом інформації є архівні установи, оскільки саме в них зберігаються першоджерела. Однак, якщо підписані документи, фотографії, малюнки ідентифікувати і сортувати легко, то для встановлення адресата, коли прописані лише ініціали, для співвіднесення начерків із готовою роботою, для ідентифікації людини на фото інколи необхідно проводити додаткові дослідження. Створені фонди потребують постійного перегляду, оскільки з часом може бути знайдено інформацію, яка дозволить уточнити упорядковані в справах матеріали.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (далі — ЦДАМЛМ України) у декількох фондах зберігаються матеріали, пов'язані з життям

та творчістю українського народного художника Івана Сидоровича Їжакевича (1864–1962), а також сформовано особовий архівний фонд митця (№ 58), до складу якого, зокрема, включено документальні матеріали, які протягом 1968–1969 років передала прийомна дочка митця Наталія Іванівна Киенко.

Вивченню матеріалів Їжакевича у фондах ЦДАМЛМ України присвячено роботи, зокрема, А. Гунько [1], О.В. Сторчай [7; 8], С. Дубовик [2]. Дослідження зазначених авторів, перш за все, пов'язані зі створенням повного переліку фондів, справ, які зберігають інформацію про митця та його твори. Однак фундаментальні роботи з вивчення наповнення цих справ відсутні, що обумовлює актуальність нашого дослідження, яке проводиться в межах ґрунтовного вивчення життєвого шляху Івана



Іл. 1. Родина І. Їжакевича. ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 186



Іл. 2. Троє. ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 141



Іл. 3. Стоп-кадр (14 хв 52 с). «Иконы и фрески. Куреневская Оранта Ивана Ижакевича». ТРК Глас. 2009

Сидоровича для розкриття його як людини, та творчої спадщини художника з метою систематизації, каталогізації його робіт.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фонд № 58 (опис 1) налічує 194 справи:

1. Творчі матеріали (справи 1–160).
2. Репродукції з творів І. Їжакевича (справи 161–167).

Іл. 4. Картина «Тарас Бульба зустрічає своїх синів», 1959. Зберігається в Пархомівському художньому музеї ім. П. Ф. Луньова



Іл. 5. ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 83. Арк. 5



Іл. 6. ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 103.

3. Рукописи І. Їжакевича (справи 168).
4. Листи І. Їжакевича (справа 169).
5. Матеріали до біографії І. Їжакевича (справа 170).
6. Матеріали, зібрані І. Їжакевичем для своїх робіт (справи 171–175).
7. Дарчі написи на творах художників (справи 176–178).



Іл. 7. ЦДАМММ України України. Ф. 58. Од. зб. 103. Зворот



Іл. 8. Стоп-кадр (02 хв 01 с). Кіножурнал. № 40. 1954. «Найстаріший художник республіки». ЦДАЕА. Архівний номер: 1046



Іл. 9. «Начерки до автопортрету». 1954. ЦДАМММ України. Ф. 58. Од. зб. 102. Арк. 2



Іл. 10. ЦДАМММ України. Ф. 58. Од. зб. 106. Арк. 2

8. Матеріали про І. Їжакевича (справи 179–182¹).
9. Образотворчі матеріали (справи 183–191²).
10. Матеріали, що відклалися в фонді (справи 192–194³).

Під час пошуку інформації про митців корисним може стати будь-який, інколи зовсім неочікуваний, матеріал. Опрацювання всіх прав у фонді І. Їжакевича, вивчення надписів, начерків на зворотах, навіть паперу, на якому зроблено нарис, аналіз та зіставлення з роботами художника, опублікованими в книжкових виданнях, тими, що зберігаються у різних музеях, зокрема, із графічними роботами з Національного художнього музею України, допомогли провести атрибуцію документів із ЦДАМММ України.

У фонді № 58 І. Їжакевича в різних справах (141, 180, 186) зберігаються документи, які в поєднанні

розповідають та ілюструють цілісну історію зі звичайного життя художника.

На фото зі справи 186 («Родина І. С. Їжакевича / праворуч онука Леля / (б/д)», іл. 1) бачимо сина Івана Сидоровича (Михайло Іванович) з дружиною (Надія Ніконовна Сушко) і донькою (Леля — Олена Михайлівна). З огляду на те, що онука художника щось тримає в руках, а батьки уважно її слухають, можна здогадатись, що вона ділиться своїми досягненнями в школі. Ця мить так сподобалась художнику, що він вирішив утілити її на полотні. Ескіз роботи, композиційне рішення якої повторює фотографію та відрізняється лише місцем дії, зберігається в справі 141 («Троє. Начерк до нествановленого твору», іл. 2), а готову роботу можна побачити у фільмі «Ікони и фрески. Курневская Оранта Ивана Ижакевича. ТРК Глас. 2009» (іл. 3).

¹ У змісті фонду вказано, що останній номер справи 186, але цей розділ закінчується справою № 182.

² У цьому розділі також нумерація справ у змісті (187–195) відрізняється від фактичної нумерації в детальному описі (183–191).

³ У змісті фонду вказано 196–198.

Таблиця 1

Іконографічні зображення на зворотах ескізів І. Їжакевича



«45. Предтеча изъ „Деисуса“, „знамя Прокопія Чирина“, (табл. 43–45), л. 186, Сійск. Лиц. Подл.»¹

Іл. 11. ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 116. Зворот

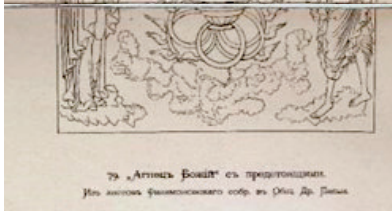


Іл. 12. ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 110. Зворот

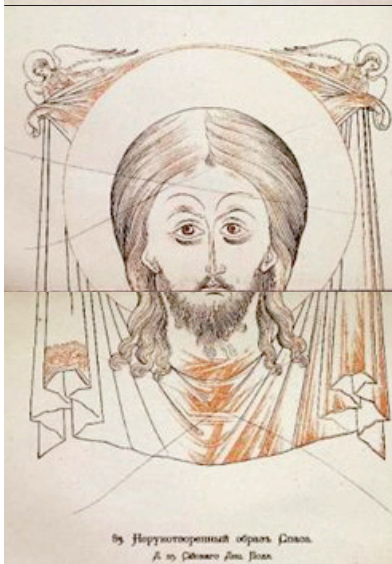


«79. „Агнецъ Божій“ съ предстоящими. Изъ листовъ Филимоновскаго собр. въ Общ. Др. Письм.»

Іл. 13. ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 137. Арк. 4. Зворот



Іл. 14. ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 9. Арк. 2. Зворот



«83. Нерукотворный образъ Спаса. Л. из. Сійскаго Лиц. Подл.»²

Іл. 15. ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 137. Арк. 3. Зворот

Іл. 16. ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 137. Арк. 5. Зворот

¹ Сійск. Лиц. Подл. — Сійскаго Лицевого Подлинника.

² В описі до справи 116 вказано, що на звороті аркуша фрагмент розпису, аналогічні записи можуть бути зроблені і до інших справ.

У статті Я. Давиденко «У найстарішого художника»¹ за 1954 рік (од. зб. 180) надруковано навіть розповідь самого Їжакевича про цю подію: «Працюю також над картиною “Похвальна грамота”, сюжет якої підказала внучка Оленочка. Цими днями радісна і весела прибігла вона додому, поспішаючи показати батькам і мені похвальну грамоту, одержану в школі». Поєднання трьох справ дає змогу стверджувати, що ескіз було написано в 1954 році і він може називатися «Похвальна грамота».

У справах 83, 103, 106 фонду 58 представлено чотири начерки, які, з огляду на сюжет, композицію, одяг героїв, було зроблено під час роботи над картиною «Тарас Бульба зустрічає своїх синів»² (іл. 4), 1958–1959. Іван Сидорович написав цю роботу для учнів Пархомівської середньої школи, які звернулись до нього з проханням допомогти поповнити колекцію шкільного музею³ (нині — Пархомівський художній музей ім. П. Ф. Луньова). Листування учнів, вчителя та художника можна вивчити за листами, листівками, які збережено в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (фонд 17, справи 8, 114–125, 243) та Пархомівському художньому музеї ім. П. Ф. Луньова.

Справа 83, іл. 5 («За мотивами творів Т. Г. Шевченка. Ескізи, начерки», арк. 5) містить ескіз, який повністю повторює сюжет зазначеної картини. З огляду на те, що листування з учнями почалось у грудні 1958 року, а в березні 1959-го Іван Сидорович писав їм: «Эту тему я начал малеват уже месяца два-три тому назад для своего удовольствия, а теперь я ее сажусь кончатъ для удовольствия поработать помудритъ над этой темой вместе с Вами»⁴, можна припустити, що ескіз було написано в 1958 році або на початку 1959-го.

Порівняння з картиною «Тарас Бульба зустрічає своїх синів» ескізу зі справи 103, с («І. С. Їжакевич. Автопортрет. 50-і роки») дає можливість стверджувати, що це начерк до образу Тараса Бульби, який, імовірно, Іван Сидорович замальовував з себе (наприклад, у листах до пархомівців він радив завжди робити начерки майбутніх героїв для картин з автопортретів). Але основні риси обличчя художника і героя картини відрізняються. Тому ми б не вважали цю роботу автопортретом Їжакевича.

На звороті цього аркуша нарис іншого сюжету для картини за твором М. Гоголя (іл. 7). Як писав Іван



Іл. 17. «Малюнки дерев і рослин. Начерки (б/д)». ЦДАММ України. Ф. 58. Од. зб. 157. Арк. 3. Зворот

Сидорович на плані до картини від учня пархомівської школи Гавриленка Олексія: «2я картина уже Гоголя Эта 2я картина — навкулачки смотрится на 2й бумажке» [3].

Перший варіант ескізу до картини «навкулачки» або «Батько с Остапом один одного тузят кулаками»⁵ можна побачити у фільмі про Івана Сидоровича за 1954 рік [5] (іл. 8), а начерк до цієї роботи було ідентифіковано в справі 102, арк. 2 (іл. 9), яку визначено як «Начерки до автопортрету». Порівняння цих двох робіт є підставою внесення уточнень до назви зазначеної справи.

Візуальний аналіз малюнка на два аркуші у справі 106 (іл. 10) («3 ілюстрацій до творів І. Котляревського? Начерки. 1948») дозволяє припустити, що це також начерк до образу Тараса Бульби. Повністю збігаються поза героя, одяг, предмет у руках (люлька).

Під час вивчення творчих матеріалів художника, які збережено у фондї № 58, привернула увагу серія малюнків з горобцем (див. од. зб. 9, 110, 116, 137, 157).

Композиційне рішення та образ птаха на ескізах у справах 9, 110 та 116 майже ідентичні, вони відрізняються лише одним сюжетним компонентом: у справі 9 горобець дивиться на людей, у справі 110 — на татарське військо, а у справі 116 — на ліс із казковим образом вогню чи води (через стирання важко визначити).

Після порівняння зворотів ескізів було виявлено, що малюнки написано на навпіл поділених аркушах однієї тематики, їхнє поєднання дало змогу встановити назви іконографічних зображень (див.

¹ Газету встановити не вдалося.

² Саме таку назву дав Іван Сидорович картині, коли описував її в листах до учнів Пархомівської середньої школи. У книзі «Афанасій Федорович Луньов. Статті, спогади, документи, матеріали / упоряд. О. Г. Павлова. Харків: Тимченко, 2009. С. 25» цю картину названо «Приїзд синів Тараса Бульби додому».

³ Музей було створено в 1955 році за ініціативи вчителя історії — Панаса (Афанасія) Федоровича Луньова. 1987 року музей став автономним відділом Харківського художнього музею.

⁴ Лист І. С. Їжакевича до членів гуртка «Юний історик» від 30.03.1959, який зберігається в Пархомівському художньому музеї ім. П. Ф. Луньова.

⁵ Так Іван Сидорович назвав другий сюжет до твору М. Гоголя в листі до Ф. Коновалюка в 1952 році [Фонд 269, справа 487. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського].

Таблиця 2

Українська народна казка «Горобець та билина» в ілюстраціях І. Їжакевича



«Злетів горобець на билину, каже: "Поколиши горобця — доброго молодця!"».

Іл. 18. «Малюнки птахів і звірів. Начерки. (б/д)». ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 137. Арк. 5



«Підіть, — каже, — по козу: нехай коза йде билини гризти, бо билина не хоче поколихати горобця — доброго молодця!».

Іл. 19. «Малюнки птахів і звірів. Начерки. (б/д)». ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 137. Арк. 4



«Ідіть по звіра: іди, звір, козу їсти, — коза не хоче билини гризти...».

Іл. 20. «Малюнки птахів і звірів. Начерки. (б/д)». ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 137. Арк. 3. (б/д)»



«Підіть, люди, вовка бить, — вовк не хоче кози їсти...».

Іл. 21. «Композиції. Ескізи. Дореволюц. період». ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 9. Арк. 2



«Татари, татари! Ідіть людей рубать, — люди не хочуть вовків бить...».

Іл. 22. «Начерк до картин "Кримський хан Девлет-Гірей під Москвою в 1571 р. (1889?)».

ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 110. Арк. 1



«Іди, вода, огню тушить, бо огонь не хоче татар палить...».

Іл. 23. «За мотивами народних казок. Начерк композиції. (1901)». ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 116. Арк. 1

Іл. 24. Фрагмент начерку. ЦДАМММ України. Ф. 58. Од. зб. 140. Арк. 2



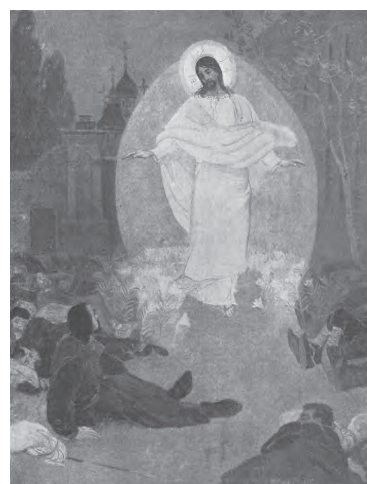
Іл. 25. «Оборачиваясь иногда, Власъ видѣлъ золотые купола Николы Зимняго». Репродукція в журналі «Нива». 1916. № 15. С. 260



Іл. 26. Фрагмент начерку. ЦДАМММ України. Ф. 58. Од. зб. 140. Арк. 2

іл. 11–16 в табл. 1) та видання, в якому вони були оприлюднені: «Иконографія Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Издание ВЫСОЧАЙШЕ учрежденнаго Комитета попечительства о русской иконописи. С.-Петербургъ: Товарищество Р. Голике и А. Вильборгъ, 1905. 221 с.». Це вказує на те, що усі роботи було виконано в один період. У справі 110 дату — 1889 рік — вказано зі знаком питання, у справі 116 прописано «1901»,

Іл. 27. «И неслышно, не касаясь земли, шествовалъ Онъ, простирая руки Свои надъ народом Своимъ, лежавшимъ во снѣ». Репродукція в журналі «Нива». 1916. № 15. С. 262



Іл. 28. «Розміщення монастирського комплексу. Ескіз. (1911)». ЦДАМММ України. Ф. 58. Од. зб. 51. Арк. 1



Іл. 29. І. Їжакевич «Голгофа. Из стеной росписи в церкви на "Казацких холмах"». Репродукція в журналі «Нива». 1918. № 15. С. 231

в усіх інших рік створення відсутній. Однак видання книги, на аркушах якої зображено ескізи, дозволяє стверджувати, що вони зроблені Їжакевичем не раніше 1905 року.

Проаналізувавши всі ескізи, було зроблено припущення, що їх створено як ілюстрації до української народної казки «Горобець та билина». Висунуту ідею підтверджує і малюнок у справі 157 (іл. 17), на якому



Іл. 30. «Жінки-жалібниці».
ЦДАМММ
України. Ф. 58.
Од. зб. 48. Арк. 3



Іл. 31. Фрагмент.
«Голгофа».
Из стеной
росписи в церкви
на «Казацких
холмах»».
Репродукція
в журналі «Нива».
1918. № 15. С. 231



Іл. 32. «Проповідь. Ескіз композиції церковного розпису». ЦДАМММ України. Ф. 58. Од. зб. 38



Іл. 33. «Проповідь. Ескіз композиції церковного розпису». ЦДАМММ України. Ф. 58. Од. зб. 37

прорисовано різні пози, емоції горобця і зроблено замітку в лівому верхньому куті: «Воробьи / 289, 301, 315 / былинка / 404, 574, 343, 539»¹.

Сюжет цієї казки поширений в українському та білоруському фольклорі. Вона відома в записах з різних місцевостей України: Полтавщини, Харківщини, Кіровоградщини, Вінниччини, Галичини. У таблиці 2, іл. 18–23, для цитування сюжетів на ескізах використано текст, записаний у Полтаві [4, с. 431–432].

У 58 фонді справа 110, арк. 1, як зазначено в таблиці, підписано «Начерк до картин "Кримський хан Девлет-Гірей під Москвою в 1571 р. Папір, олівець. 32,9 × 20,5 (1889?)"», однак робота з такою назвою має інший сюжет. Виконана у техніці гризайль, вона зберігається в Національному художньому музеї України.

У справі 140 (іл. 24, 26) аналізованого фонду «Начерки до композиції на релігійні теми. Дореволюційний період» на обох аркушах було ідентифіковано роботи Івана Сидоровича до оповідання Л. Добропорова «Крест», які репродукувалися в журналі «Нива» за 1916 рік у №№ 13–15, С. 218–263 (іл. 25, 27).

У справі 51, іл. 28 («Розміщення монастирського комплексу. Ескіз». 1911) зберігається начерк до робіт з розпису історико-меморіального заповідника «Поле Берестецької битви» («Козацькі Могили») у Рівненській області, які Іван Сидорович здійснював на початку ХХ століття. Аналогічні архітектурні конструкції можна побачити на репродукції в журналі «Нива за 1918 рік ("Толгофа. Из стеной росписи в церкви на <Казацких холмах>". И. Ижакевич)», іл. 29.

¹ Встановити значення прописаних цифр поки не вдалося. Імовірно, це номери сторінок, на яких був потрібний малюнок або необхідна інформація.



Іл. 34. «Розпис склепіння на теми життя св. Миколи». ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 39

Ще один начерк до розпису храму в зазначеному заповіднику було ідентифіковано у справі 48 («Жінки-жалібниці. Мати з дитиною. Голова жінки / до образу Марії — Магдаліни/. Начерки») на 3 аркуші (іл. 30). Малюнок повністю повторює композиційний фрагмент твору «Голгофа» (іл. 31), репродукція якого в прописаному вище журналі. Це дає змогу встановити приблизну дату роботи (1912–1914 роки).

У справі 141 на звороті 1 аркуша Іван Сидорович прописав: «3 кальки с ескизов для картин церковной стеной росписи:

Выступление св. Николая на Первом [...] Вселенском Соборе

2. *Проповедь Иоана Богослова*

3. *Рождение, крещение (потолок) и перенесение тела св. Николая».*

Напис, як і начерк описаної вище сімейної композиції, імовірно, було зроблено в 1954 році, а ескізи за згаданими сюжетами зберігаються в 58 фонді у справах 38 (іл. 32), 37 (іл. 33), 25 (іл. 34) та 39 (іл. 35) (відповідно до порядку, прописаного художником — прим. авторів). У зв'язку з цим до описів справ можна внести уточнення:

- «Проповідь. Ескіз композиції церковного розпису» (Ф. 58. Од. зб. 38. ЦДАМЛМ України). Доповнити: «Виступ св. Миколая на першому Вселенському соборі» (іл. 32.);
- «Проповідь. Ескіз композиції церковного розпису» (Ф. 58. Од. зб. 37. ЦДАМЛМ України). Доповнити: «Проповідь Іоана Богослова» (іл. 33).

ЦДАМЛМ України). Доповнити: «Проповідь Іоана Богослова» (іл. 33).

Порівняння матеріалів, які зберігаються у справах 25 та 39, дає підстави стверджувати, що це роботи

Іл. 35. «Різдво Христа. Успіння. Фрагменти розписів. 1900-і роки». ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 25



Іл. 36. ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 153. Арк. 7

Іл. 37. Ікона Святого великомученика Пантелеймона у Свято-Макаріївській церкві (Київ)



для одного храму, а написи на ескізі в справі 39 свідчать про те, що опис справи 25 потребує внесення змін.

У справі 153 («Малюнки рук») начерк на 7 аркуші, іл. 36, нагадує руки Святого великомученика Пантелеймона, зокрема, на іконі, яку І. Їжакевич написав для Свято-Макаріївської церкви наприкінці 1940-х років [9, с. 302] (іл. 37).

У справі 6 «Діти. Начерки» (арк. 1, іл. 38; арк. 2, іл. 39) ідентифіковано начерки до однієї з найвідоміших картин Їжакевича — «Мама йде / Назустріч



Іл. 38. «Діти. Начерки». ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 6. Арк. 1



Іл. 39.
«Діти. Начерки».
ЦДАМЛМ України.
Ф. 58. Од. зб. 6. Арк. 2



Іл. 40. «Назустріч матері».
Репродукція. Листівка.
1938

матері», іл. 40), яку він малював на замовлення багатьох разів.

Під час порівняння роботи зі справи 145 (іл. 41) та фоторепродукції картини «Квартет» (од. зб. 119) (іл. 42), оригінал якої зберігається в музейному фонді ЦДАМЛМ України, було встановлено, що на другому аркуші зроблено начерк до зазначеної роботи. На його звороті збереглися варіанти назви, прописані художником: «Сказочний ансамбль», «Таланты».

Іл. 41. «Хлопчики. Начерки. Папір, олівець».
ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 145. Арк. 2



Іл. 42. «За мотивами народних казок». Фрагмент репродукції.
ЦДАМЛМ України. Ф. 58. Од. зб. 119 / музей: КВ 6418

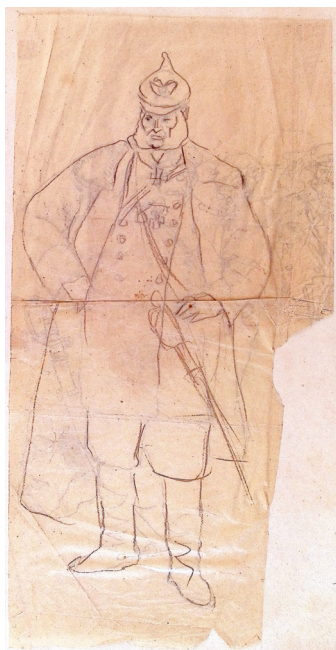


Серед робіт у справі 142, іл. 43 («Начерки до картини на військову тему») міститься начерк до картини «Бунт селян у селі Веселому 26 лютого 1861 р.», іл. 44.

У справі 139 («Штурм. / Начерки до невідомого твору» (б/д)), іл. 45, ідентифіковано начерки до картини «Повстання Гайдамаків» (іл. 46), яку Їжакевич написав у 1939 році, це дозволяє уточнити назву справи та дату робіт.

А в справі 79, крім ілюстрацій до поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», як зазначено в описі фонду, на шостому аркуші представлено роботу до поеми Т. Шевченка «І мертвим, і живим...» — «Т. Г. Шевченко перед народом». На звороті зберігся надпис, зроблений Їжакевичем: «Проповідь Т. Г. Шевченка», нижче під цим записом — «Т. Г. Шевченко перед народом» (збережено авторську орфографію — прим. авторів). Цей варіант ілюстрації не друкували в «Кобзарях», однак схожу за композицією, сюжетом, але з деякими відмінностями в одязі зображених персонажів, ілюстрацію, виконану у співавторстві з Ф. Коновалюком, можна побачити у виданнях 1950-х років.

У справі 66 («До теми "Освіта"». Ескізи композицій) на аркуші 2 ще один варіант роботи Івана Сидоровича до зазначеного твору Тараса Шевченка. На це вказують два написи, зроблені художником на ескізі: центральний персонаж тримає аркуш із рядками з поеми:



Іл. 43. ЦДАМММ
України. Ф. 58. Од.
зб. 142. Арк. 1. Зворот



Іл. 44.
Фоторепродукція.
Фрагмент картини
«Бунт селян у селі
Веселому 26 лютого
1861 р.». Приватна
колекція

«Учітесь, читайте, / І чужому научайтесь», а за межами картини напис, зроблений Їжакевичем: «І мертвим, і живим... Полюбіте щирим серцем / Велику руїну».

У справі 191 зазначено, що зберігається «Фотографія з ескіза композиції /Український Кобзар/». Однак прописана назва — це робота, яку було підготовлено для журналу «Нива» у 1894 році, № 23, С. 533, а в цій справі представлено фото ескізу картини «Посланці Богдана Хмельницького» (іл. 47). Також порівняльний аналіз робіт дає підстави вважати, що в справі 149 начерк на 4 аркуші схожий на чоловіка, який іде першим (іл. 48).

У фонді Їжакевича прописано, що в справі 163 міститься фоторепродукція з ілюстрацій Івана Сидоровича до журналу «Нива» № 35 «Веселая компания». Однак у вказаному номері за 1894 рік з аналогічною назвою розміщено репродукцію зовсім іншої роботи художника. Сюжети картин на фотоматеріалах зазначеної справи мають назви «На млинці» [б, с. 129] та «З гостей» (Листівка. Київ : Рассвет, 1912).

Уточнення потребують фоторепродукції робіт «За релігійними мотивами», що зберігаються у справі 164. Репродукції було надруковано в журналі «Нива» за 1911 та 1912 роки, вони мають такі назви: арк. 1 — «Олег», 1911, № 47, С. 870; арк. 2 — «Равноапостольная Нина проповедує християнство Іверійському царю Маріану», 1912, № 45, С. 889.

Для того, щоб спростити дослідникам пошуки першоджерел, можна уточнити, в яких саме випусках журналу «Нива» виходили репродукції, що зібрані в справі 161 («З ілюстрацій до "Ниви". 11 арк.»):

- арк. 2 — 1898, № 39. С. 769 («На досуге. (Из запорожской жизни)»);
- арк. 7 — 1894, № 42. С. 988 («Доморощенный механик»);
- арк. 8. — 1894, № 1. С. 13 («Редкий гостинец»);

Іл. 45. ЦДАМММ
України. Ф. 58. Од.
зб. 139. Арк. 1



Іл. 46. Репродукція.
Фрагмент картини
«Повстання
гайдамаків».
1939. Зберігається
в Національному музеї
Тараса Шевченка





Іл. 47. Репродукція.
Ф. 269. Од. зб. 593.
Інститут рукопису
Національної
бібліотеки України
імені В. І. Вернадського



Іл. 48. «Малюнки голів
старих чоловіків».
ЦДАМЛМ України.
Ф. 58. Од. зб. 149. Арк. 4

- арк. 9 — 1893, № 35. С. 788 («Вечер на хуторі»);
- арк. 10 — 1894, № 16. С. 365 («Светлый праздник. Зарывание на ниве костей, оставшихся от розговенья»);
- арк. 11 — 1893, № 13. С. 297 («На колокольне в Светлую неделю»).

Для репродукції, яка в справі 162 («Литературный альбом», «Ночь перед рождеством», Н. В. Гоголя, Кузнец Вакула и Оксана. Рис. И. Їжакевича) також можна уточнити дату і номер випуску журналу: 1915, № 51, С. 937.

Репродукції робіт І. С. Їжакевича також можна побачити у фонді 241 (Калиниченко Лука Петрович), опис 1, справа 178 (арк. 72, Нива, 1894, № 23, С. 533; арк. 76, Нива, 1894, № 31, С. 729; арк. 80, Нива, 1896, № 12, С. 277; арк. 151, Нива, 1910, № 8, С. 146; арк. 152, Нива, 1899, № 10, С. 225); фонді 1379 (Афанасьев Василь Андрійович), опис 1, справа 1080 (арк. 13, Їжакевич. Шевченко-пастух), опис 1, справа 1106 (арк. 3, Їжакевич. Автопортрет. 1933; арк. 4, Їжакевич. Шевченко — пастух. 1935; арк. 5, Їжакевич. Перебендя. 1950).

Уточнення потребує справа 5058 у фонді 464 П. Г. Тичини (опис 1). У назві вказано, що листи написано в 1950-ті роки, однак чистовик вітальної телеграми, який зберігається в фонді № 17 інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, датовано 1949 роком.

Висновки. Ознайомлення з особистим фондом Івана Сидоровича, іншими фондами, які зберігають матеріали, пов'язані з художником, підтверджує необхідність проведення фундаментального дослідження, насамперед, для каталогізації його робіт. Безцінна творча спадщина Їжакевича потребує подальшого дослідження, оскільки не всі роботи було ідентифіковано, не до всіх нарисів та ескізів встановлено дати написання, викликають питання деякі малюнки митця, які зберігаються у справах як ілюстрації до творів Т. Шевченка, І. Франка. Знайти відповіді можна, лише досліджуючи живопис І. Їжакевича, що зберігається в музейних фондах, у поєднанні з вивченням літературної спадщини України.

Література

1. Гунька А. Матеріали Івана Їжакевича в фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України // Дев'ять Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: ФОП О. Лопатіна, 2021. С. 31–32.
2. Дубовик С. О. Школа Миколи Мурашка у документах ЦДАМЛМ України // Архіви України. 2013. № 6 (288). С. 130–141.
3. Їжакевич І. С. // Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. 17. Спр. 8.
4. Казки про тварин / упоряд., вступ. ст. та прим. І. П. Березовського. Київ: Наук. думка, 1976. С. 431–432, 452.
5. Найстаріший художник республіки // Кіножурнал. № 40. 1954. 02 хв 01 с. // ЦДАЕА. Архівний номер: 1046.
6. Нива. Иллюстрированный журнал литературы и современной жизни. С.-Петербург. 1911. № 7. С. 129
7. Сторчай О. В. З листів Івана Їжакевича до Федора Коновалюка (1941–1961): до 155-річчя з дня народження І. Їжакевича // Рукописна та книжкова спадщина України. 2018. Вип. 22. С. 479–526. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rks_2018_22_30 (дата звернення: 28.10.2023).
8. Сторчай О. В. Подобиці з творчого життєпису Івана Їжакевича (за архівними джерелами) // Студії мистецтвознавчі. 2018. Число 4: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. С. 90–110.
9. Яскевич А. Воспоминания об отце Михаиле Едлинском и его сыне Георгии // Любящее Господа сердце: Труды. Проповеди. Воспоминания. Киев: Дух і літера, 2004. С. 302–320.

References

- Berezovsky I. (Ed.) (1976). *Kazky pro tvaryn* [Fairy tales about animals] (pp. 431–432, 452). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Dubovyk, S. (2013). *Shkola Mykoly Murashka u dokumentakh TsDAML M Ukrainy* [The School of Mykola Murashko

- in the Documents of Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine]. *Arkhivy Ukrainy*, 6(288), 130–141. [in Ukrainian].
- Hunko, A. (2021). Materialy Ivana Yizhakevycha v fondakh Tsentralnoho derzhavnogo arkhivu-muzeiu literatury i mystetstva Ukrainy [Materials of Ivan Yizhakevich in the funds of the Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine]. In *Dev'яти Platonivski chytannia : tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovoї konferentsii* (pp. 31–32). Kyiv: FOP O. Lopatina [in Ukrainian].
- Niva, Illustrated magazine* (1911). 7, 129 [in Russian].
- Naistarishy hudozhnyk respubliky* [The oldest painter of the republic]. *Kinozhurnal*. No. 40. 1954. 02:01. TSDAEA. Arhivny nomer: 1046. [in Ukrainian].
- Storchai, O. (2018). Podrobytsi z tvorchoho zhyttiepysh Ivana Yizhakevycha (za arkhivnymi dzherelamy) [Details of Ivan Yizhakevych's Creative Biography (Based on the archival materials)]. *Studii mystetstvoznavchi*, 4, 90–110 [in Ukrainian].
- Storchai, O. (2018). Z lystiv Ivana Yizhakevycha do Fedora Konovaliuka (1941–1961): do 155-richchia z dnia narodzhennia I. Yizhakevycha [From the correspondence of Ivan Yizhakevych with Fedir Konovaliuk (1941–1961): the 150th birth anniversary of of I. Yizhakevych]. *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy*, 22, 479–526.
- Yaskevich, L. (2004). Vospominania ob otce Mihaile Edlinskom i ego syne Georgii. [Memoirs on the Reverend Mikhail Edlinskiy and his son Georgiy]. In *Ljubjashchee Gospoda serdce: Trudy. Propovedi. Vospominaniya* (pp. 302–320). Kyiv: Duh i literatura [in Russian].
- Yizhakevych, I. S. (n. d.). Fond 17. Sprava 8. Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho [Institute of Manuscript of V.I. Vernadsky National Library of Ukraine] [in Ukrainian].

Kovalchuk Inna, Kovalchuk Iryna.

Creative Heritage of I. Yizhakevych in the Collections of the Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine

Abstract. The paper studies the creative heritage of Ivan Yizhakevych—the People's Artist of the Ukrainian SSR—through documents stored in various collections of the Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine (hereinafter—the CSAMLA of Ukraine), by analyzing the descriptions of archival documents and their content, and making the attribution of the sketches, preserved in the artist's collection. The research methodology is based on scientific methods of analysis, iconography, synthesis, description, classification, and comparison. Having analyzed the collections, including the fund 58, stored in the CSAMLA of Ukraine, several clarifications were made regarding the names of some drawings, sketches of I. Yizhakevych, literary works illustrated by the artist, and the dates of drawing for artworks marked as “undated.” Some images were identified as the sketches for some artist's later paintings and drawings. For some reproductions of the artist's works, stored in his fund, the year or the issue of the magazine, in which they were published, were clarified. The list of the collections, where researchers can find the information about Yizhakevych and reproductions of his artworks, was complemented. Prospects for further research are associated with study of the artworks of I. Yizhakevych in the museum collections of Ukraine, and of those published as illustrations in the fairy tales, literary works, and educational publications. It is necessary to study his monumental paintings, icons, and portraiture in order to clarify the sketches that remained unidentified. Taking into account the number of sketches, stored in the CSAMLA of Ukraine, which were not identified or correlated with completed artworks of the artist, it is clear that his great creative heritage requires further research. It is essential to catalogue the drawings and paintings created by I. Yizhakevych.

Keywords: Saint Sophia of Kyiv, cathedral, foundation walls, overlaps, brickwork, mosaics, frescoes.

Стаття надійшла до редакції 25.01.2024

Галина Скляренко

кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України, старший науковий
співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

Galyna Sklyarenko

Ph.D. in Art Studies,
Senior Research Fellow,
M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics
and Ethnology of the National Academy of Sciences
of Ukraine, Senior Research Fellow, Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: galyna2010@ukr.net | orcid.org/0000-0001-5878-6147

«Хто боїться червоного, жовтого, синього»:

про українське абстрактне мистецтво 1960-х

Who's Afraid of Red, Yellow and Blue:

On the Ukrainian Abstract Art of the 1960s

Анотація. Проаналізовано творчі пошуки українських художників 1960-х років у царині абстрактного мистецтва на тлі суспільно-культурних подій часу, що відбилися в особливостях художнього життя. Великий вплив на українських митців мало західне малярство, яке відкрилося їм у роки «відлиги» після десятиліть жорсткого відокремлення від зарубіжного мистецтва в добу сталінізму. Однак особливості сприйняття західного досвіду були обумовлені недостатністю інформації та теоретичного осмислення новітніх течій, через що твори світового мистецтва здебільшого ставали відомими в Україні завдяки виставкам у Москві та репродукціям. Значну роль відіграла тут і двозначність культурної політики в СРСР, де офіційне декларування оновлення мистецтва та права художників на індивідуальне самовиявлення поєднувалися з новим ідеологічним наступом на творчість.

Нових обширів набував державний контроль за мистецтвом, через що авторські пошуки в царині абстрактного малярства були приречені на існування в колі неофіційного мистецтва. У статті розглянуто «кампанію боротьби з абстракціонізмом та західними впливами», яку влада розгорнула на початку 1960-х років, і яка драматично позначилась на окремих творчих долях.

На прикладі художників Львова, Києва, Харкова, Одеси, Ужгорода проаналізовано творчі спрямування в царині малярської абстракції, особливості її авторських версій в Україні. Показово, що звернення до нефігуративного мистецтва переважно залишилося лише епізодом у творчості художників або співіснувало з іншими способами образного висловлювання. Абстрактне мистецтво в Україні загалом мало експериментальний характер, наявність таких творів у мистецтві пізньюрадянського часу свідчило про глибоку кризу соцреалістичної доктрини, утвердження індивідуального творчого мислення. Абстрактні твори українських художників 1960-х років — важлива сторінка історії вітчизняного мистецтва.

Ключові слова: абстрактне мистецтво, пізньюрадянська культура, індивідуальність художника, творча свобода.

Постановка проблеми. Період, що увійшов в історію нашого мистецтва як «шістдесяті роки», став не лише переламним у вітчизняній культурі, а й позначився важливими тенденціями, які, з одного боку, відновлювали інтерес до попереднього досвіду, з іншого — насичували його новими сенсами. Серед них особливе місце належить абстрактному, нефігуративному мистецтву, яке вважалося тоді в нашій країні чи не найбільш радикальною моделлю художнього висловлювання, цариною творчої свободи та вільного авторського самопрояву. І хоча в українській образотворчості 1960-х (а можна сказати, що й надалі, до Перебудови) жоден із видів абстракції, що склався у світовому малярстві, не утворив концептуально визначеного напрямку, лише пунктирно та епізодично позначившись у доробку окремих авторів, проте інтерес до неї та сама присутність цих творів свідчили про переосмислення вимірів мистецтва,

пошуки шляхів його оновлення та виходу за межі офіційної радянської художньої доктрини. Самі ж твори вітчизняних художників у царині абстракції, нефігуративного малярства хоча й загалом не мали теоретично-концепційного підґрунтя, як це відбувалося на Заході, відзначаються не лише «вільним еkleктизмом» у поєднанні різноспрямованих живописних напрямів, а й суто авторським своєрідним баченням та сприйняттям.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що в останні роки мистецтво 1960-х все більше привертає увагу українського мистецтвознавства, означена тема ще не стала предметом окремих досліджень. Матеріалом для її вивчення є архівні документи, публікації 1960-х років, альбоми й монографії про творчість окремих художників, де аналіз особливостей звернення до абстрактного малярства розглядається у загальному контексті творчості [2; 6; 15; 21; 22; 31; 32].

Мета статті: проаналізувати особливості інтерпретацій абстрактного малярства у творчості українських художників 1960-х років, окреслити характерні риси художнього життя та суспільно-культурного клімату в країні, що вплинули на мистецький поступ, сформувавши своєрідне явище пізнорадянських десятиліть — «неофіційне мистецтво».

Виклад основного матеріалу дослідження. У пізнорадянській культурі 1960-ті роки виявилися періодом винятковим та вкрай контроверсійним, де, з одного боку, після глухих десятиліть сталінізму в суспільний простір на певний час повернулися відкриті обговорення мистецьких явищ та подій, а на виставки почали потрапляти твори, далекі від соцреалізму, чії автори вже невдовзі опиняться переважно в андеграунді, з іншого ж — саме 1960-ті стали часом гучних ідеологічних компаній, що підтвердили прагнення влади зберегти державний контроль за художньою творчістю та її соцреалістичні виміри. Мистецтво, яке влада розглядала як важливу частину ідеології, на короткий строк перетворилося на царину суспільних дискусій, де естетика була виразом світоглядних позицій. Абстрактне мистецтво опинилося всередині цього напруженого простору.

Отже, як відомо, «шістдесяті» розпочалися в СРСР у 1956 році, коли на XX з'їзді КПРС було «засуджено культ особи Сталіна» і завершилися у 1968-му — введенням радянських військ у Чехословаччину. 1956 рік відзначився ще однією красномовною подією — придушенням радянськими військами національно-визвольного руху в Угорщині. Ці маркери стали показовими, демонструючи особливості суспільної ситуації та відносність демократичних реформ. На початку 1960-х — криза тоталітарної системи, суспільний підйом, культурні зрушення, що вплинуть на художній поступ, наприкінці — «згортання» демократизації, посилення ідеологічного тиску, який позначився на художньому житті. Десятиліття вмістило коротку та яскраву «хрущовську відлигу» (1956–1964) і початок «епохи Брежнєва», пізніше названу «застоем», що триватиме до «перебудови». Однак, це лише схема, насправді наповнена своїм непростим життям і драматичними парадоксами суспільно-культурного поступу.

Серед етапних подій — VI Всесвітній фестиваль молоді і студентів у Москві (1957) з його широкою виставковою програмою, де вперше в СРСР були представлені сучасні твори художників Європи та США, виставка «Мистецтво країн соціалізму» (1958), Національна виставка США (1959), мистецтва Великобританії (1960), Французька національна виставка (1961), на якій експонувалися твори Кляйна, Сулажа, Мат'є та ін. І хоча надалі таких масштабних виставок поменшало, у Москві та Ленінграді постійно експонуватимуться твори західних митців. Ці виставки відвідували зацікавлені українські художники, проте аж ніяк не всі. Варто мати на увазі,

що в Україні не було таких потужних музеїв західного мистецтва, як Ермітаж чи Музей ім. О. С. Пушкіна, який, до речі, відновив свою діяльність саме з «відлиги». Відвідати ж закордон та відвідати міжнародні мистецькі форуми було непросто. А тому наочно побачити твори сучасних світових художників — майже неможливо, до більшості митців доходили лише дискусії у пресі, де звучали імена не лише Пікассо, Мондріана, Леже, а й Поллока, Ротко, Ньюмана та ін. Саме славетна серія Барнетта Ньюмана «Хто боїться червоного, жовтого, синього» (1966–1970) — етапна для світового мистецтва, що стала поштовхом для творчих пошуків широкого кола художників, дала назву цій статті. ... Із 1960-х у нашому мистецтві починається «доба репродукцій», коли часто за невеликими чорно-білими фото у поодиноких зарубіжних виданнях художники намагалися зрозуміти те, що відбувалося у широкому мистецькому світі. Однак саме «імпульс західного мистецтва» став рушійним у зверненні до абстракції та загальному переосмисленню мови образотворчості.

Характерним у цьому сенсі є «приклад Карла Звіринського» (1923–1997) — одного з найвизначніших українських живописців другої половини XX століття, чії твори кінця 1950–1960-х років позначили новаційні тенденції у вітчизняному малярстві. Не сприймаючи соцреалістичної доктрини, яку після приєднання до УРСР насаджували у Львові, митець шукав будь-яку інформацію про те, що відбувалося на Заході. У 1957 році він відвідав Польщу, яка й надалі, складно та опосередковано, залишиться головним джерелом інформації про сучасне мистецтво. Багато відомостей отримував він через радіопередачі — польських радіостанцій та BBC. Як пишуть дослідники: «Слухаючи радіо, український художник уявою створював образи, власні візії, що часто не відповідали почуттю. Так народжувалося щось нове, несподіване, індивідуально-самобутнє, саме те, що називається творчістю. Не через зір, а через слух творилося призначене для зору. В цьому — один з проявів психологічних рушіїв творчості, і в цьому велика її таємниця» [13, с. 156]. Пізніше сам художник згадуватиме: «Мене завжди захоплювала можливість виразу через саму форму — зіставлення тону, кольору, силуету, ритму, пропорцій, по суті, вони, подібно до музичної гармонії чи контрастів, творять емоційний лад і, зрештою, духовну структуру твору. Моє малярство є якби самотнім відгомном тут, у нас того, що робилося в той час на Заході. То, що я робив — то би можна було окреслити як спробу йти з духом часу. І то — широ, не те, щоб я хотів їх копіювати, що я хотів би тут бути оригінальним. Просто мене це переконувало, я глибоко був зворушений тим і пережив це. І я хотів, наскільки я то вмів, на свій спосіб якось влитись у ту течію. Я не програмував собі того, я просто відчував це» [41, с. 158].

Починаючи з другої половини 1950-х К. Звіринський створює сотні абстрактних кольорових

аплікацій, де моделює та досліджує співвідношення художніх елементів (кольору, форми, ритму) на площині. Проте вже 1957 роком датується його композиція «Вертикаль-1», що відкриває цикл його новачієних робіт, де живописний простір формується взаємодією кольору та колажних елементів — шматків дерева, сірникових коробок, металевої бляхи, мотузок, паперу, додаючи сюди гіпс та клей. «Рельєф. Коробки» (1957), «Рельєф-1» (1958), «Рельєф-V», «Рельєф-VI» (1960), «Бляха» (1959) та інші займають виняткове місце в українському малярстві, не просто демонструючи авторське бачення абстрактного мистецтва. В них у свій спосіб переосмислено самі виміри живопису, коли особливий художній світ виникає не лише завдяки фарбі на полотні, а може бути створений найрізноманітнішими матеріалами, обумовлений перш за все авторським баченням, відчуттям та розумінням художника, його суто живописним мисленням та сприйняттям, здатним окреслювати живописне середовище, живописний простір будь-якими засобами. Живопис перетинався у цих творах з «художнім об'єктом», однак його виражена через колаж «предметність» зберігала особливу, притаманну саме живопису, метафізичність. Аскетичні та стримані за кольоровими та просторово-ритмічними рішеннями, позбавлені поширеної в українському мистецтві декоративності, твори К. Звіринського наповнені «іншими» художньо-естетичними та образно-пластичними смислами, що виходять за межі матеріальності у світ «чистих сутностей». Ці твори він ніде не експонував та майже нікому не показував. Вперше вони почали з'являтися на виставках вже в роки Перебудови... І хоча з другої половини 1960-х митець відходить від абстрактного малярства, його ідеї перейдуть у навчальну програму «підпільної академії Карла Звіринського», де «абстрагування від реальності» стане одним з головних методичних засад [21, с. 249]. Про це — трохи пізніше.

«Імпульс західного мистецтва», враження від московських виставок суттєво вплинули на появу ранніх, абстрактних творів київського художника В. Барського (1930–2012). Офіційно відомий у 1960-ті як майстер портрета, вже під час навчання у Київському художньому інституті (1951–1957), розуміючи фальш та облуду соцреалізму, він «розпочав послідовний відхід від того, чому навчали», напружено шукаючи власного місця в мистецтві. Про своє сприйняття західного мистецтва на виставках у Москві він згадуватиме: «Це були не книги та репродукції, а живі факти мистецтва наших днів, і при цьому високого класу — живий Поллок, живий Горкі, Тобі, Тангі, Ротко, картина якого доводила до нестями московських обивателів вже однією своєю назвою: “Бліде золото на білому”, — вона висіла біля входу до зали мистецтва і, піднімаючись сходами, кожний мимоволі натикався на неї» [3].

Однак у своїх творах В. Барський не повторював жодного з відомих художників. Його абстракції кінця 1950-х — початку 1960-х років — різноманітні за своїми формальними прийомами. Здебільшого невеликі за розміром (приблизно 50 × 50 або 40 × 40 см), виконані олією на полотні чи картоні, вони виникали під впливом музики («Соло ударника», 1959), вражень від природи («Літній пейзаж», 1960; «Стан ночі», 1960; «Дерева у похмурий день», 1960; «Біла води», 1961; «Вечір», 1961 та ін.). Написані густими, пастозними фарбами, побудовані на кольорово-площинних зіставленнях, ці картини — певні ритмізовані кольорові структури, що ніби випробовують можливості узагальнено-площинного живопису. Проте у творчості художника вони стали лише етапом. Ніби «приміряючи» на себе різні пластичні мови, формальні прийоми нефігуративного малярства, він не тільки засвоював та опановував західний художній досвід, а й за його допомогою аналізував власні мистецькі інтереси та можливості, що поступово все далі відходили від малярства.

Розмірковуючи пізніше над спрямуваннями своєї творчості, художник зазначав: «Наше покоління було мостом у західну культуру, у російську культуру та мистецтво першої третини нашого століття. <...> Відновити зв'язок, але не впасти у провалля <...>. Це було наше життя: усвідомити себе — те, що ти робиш у мистецтві — у світі живої культури, у світі її дійсних цінностей» [3]. Можливо, як ніхто інший у київському творчому середовищі 1960-х років, В. Барський відчував ту прірву, яка розділяла тоді радянське та світове мистецтво, прагнув не лише знати та розуміти нові спрямування «великого світу», що вирували за кордонами, а й залучити його досвід до своєї творчості, «заговорити» світовою мовою, наповнюючи її власною суб'єктивністю, індивідуальним баченням та сприйняттям. Паралельно з живописом він писав вірші, займався графікою, розробляв свою версію концептуального мистецтва [31, с. 227–250].

Серед творчих мотивацій у зверненні до абстрактного мистецтва чи не найпоширенішим було прагнення свободи висловлювання, вільного індивідуального самопрояву, що протистояло застигості офіційної ідеології. І хоча розуміння абстрактних практик часто було спонтанним, без усвідомлення їхньої концепційної розгалуженості, на той час вже різнобічно відпрацьованої в західному мистецтві, саме існування таких спроб відбивало вектор авторських інтенцій, визначаючи його місце в художньому просторі. Це був прояв незалежності, пошуку та жадоби нового та «іншого». Саме в цій царині склалися ранні роботи харківського митця В. Бахчаняна (1938–2009) — «засновника радянського концептуалізму», славетного «художника слова». Його твори кінця 1950-х — початку 1960-х років — абстрактні монотипії на основі нітроемалі, типографської фарби, в яких виразно позначилося прагнення «вийти

за межі» усталених вимірів мистецтва, утвердження «свободи художнього жесту» та заперечення офіційних уявлень про «красу». До них належить й одна з перших у нашій країні «художніх акцій»: на машинобудівному заводі «Поршень», де В. Бахчанян працював тоді художником-оформлювачем. На неї його наштовхнула творчість Поллока, відкрита через журнали: під наглядом художника робітники заводу поливали підлогу порожнього приміщення фарбою з пробитих відер, утворюючи абстрактне полотно в дузі дриппінгу... Пізніше автор, як відомо, відійде від нефігуративних практик, його мистецтво отримає сатиричне, навіть соціально-критичне спрямування, в якому «імпульс свободи» з царини естетики перейде у простір свободи думки [32, с. 45–68].

Аналізуючи сьогодні особливості епохи, зміст та спрямування породжених нею художніх явищ, чи не головним для її розуміння є суспільно-культурний контекст та «культурний клімат» у країні, де ідеологія та стосунки мистецтва і влади не лише постійно змінювалися, а й мали глибокі традиції. Варто пам'ятати: критика імперської влади та суспільного устрою визначала концепційні основи передвижництва, з яким пізніше полемізуватиме вітчизняний авангард, що на певному етапі свого існування діяв разом із новою радянською владою та суголосно її настановам; оспівування влади, її презентація та пропаганда — визначать обшири соціалістичного реалізму, з яким, своєю чергою, й полемізувало нове мистецтво 1960-х. Мистецтво та політика в нашій країні протягом її історії були тісно переплетені між собою. Однак, якщо великі вітчизняні реформатори початку ХХ століття — Малевич, Кандинський, Татлін та інші, руйнуючи традиційні міметичні виміри образотворчості, висували нові світоглядні ідеї та моделі життєустрою, до 1960-х надовго викреслені та «забуті» в нашій країні, то звернення до абстракції в роки «відлиги» фіксувало саме «вихід за межі ідеології», «повернення до мистецтва», його «чистої формально-образної сутності». Проте саме його радянська критика тлумачила як «найбільш вороже та небезпечне».

Показово, що парадокси відлиги були започатковані «зверху», самою двозначністю офіційних реформ. Так, одним із державних рішень, яке стало переламним для радянської естетики загалом, явилася «Постанова про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві» 1955 року, що позначила перехід до функціонального типового будівництва, впровадження нових матеріалів та технологій. У ній, окрім засудження сталінського стилю та утвердження повороту до економії, пропонувалося «сміливіше засвоювати передові досягнення вітчизняного та зарубіжного будівництва» [25]. «Радянський модернізм», який виник завдяки цим реформам, демонстрував радикальну зміну орієнтирів: від програмної «закритості» сталінської культури, до звернення до західного досвіду, свідчив не лише про економічні, технологічні, а й про

глибокі естетичні переорієнтації, де лаконічність функціональної архітектури та зміни в образі всього життєвого середовища вимагали нової художньої мови: узагальненої, площинної, виразно-декоративної, яка так чи інакше апелювала до досвіду абстрактного мистецтва. «Переформатизація» стилю радянської архітектури мала наслідком і глибокі зміни у всій «художній продукції»: ужиткових та декоративних виробках та, насамперед, у мистецтві. Однак парадоксальність часу та й самого явища «радянського модернізму» полягала в тому, що, якщо залучення західних технологій заохочували та підтримували, то звернення до західних мистецьких, художніх напрямів та модерністських напрацювань сприймалося ворожо — як наступ на радянську ідеологію та засади соціалістичного реалізму. І якщо «назовні» влада декларувала, що «на персональних та групових виставках радянські художники можуть вільно показувати все, що вони побажають, а їхні твори стають об'єктом обговорення в усних творчих дискусіях та в пресі» [22, с. 20], то насправді будь-яка спроба виставити, зокрема, абстрактні чи просто формально загострені або умовні роботи, драматично відбивалася на долі авторів.

Показово, що «страх перед абстракцією» та західним мистецтвом позначився в художньому житті вже з перших років відлиги. У декларації Другого з'їзду художників України, що відбувся у 1956 році, засудив «культ особи» та колишні методи керівництва мистецтвом, наголошувалося: «Боротьба проти авторської стильової невизначеності і посилення уваги до майстерності, художньої форми аж ніяк не повинні розглядатися як привід для реабілітації колишніх формалістичних гріхів, що походили від буржуазно-естетських вихлясів, від нехтування ленінськими принципами партійності мистецтва» [20]. Проявилася тоді й загальна консервативність культурного клімату в Україні. Зокрема, на відкритих партійних зборах СХУ в листопаді 1957 року відверто засуджено виставки західного мистецтва у Москві, через які, за висловом Т. Яблонської, «зараза» абстракціонізму поширюється серед молоді, а побачене нею на Венеційському бієнале у 1956 році, де було представлено багато нефігуративних творів, вона сприйняла як «жах» [35, с. 25]. Розповідаючи про свої враження, чутлива до мистецтва художниця відверто констатувала: «Коли ми після всього цього потрапили до нашого павільйону, наше враження було таким <...>, ніби ми відсталі художники, сидимо у ХІХ столітті, — але ми пишались, йдучи нашим павільйоном» [37, с. 19].

Отже, художники та мистецтво опинилися у двозначній ситуації, де, з одного боку, оновлення країни та залучення її до широкого світу потребувало від них нових, інших форм, образів, мов, як наголошував С. Григор'єв, «в умовах змагання двох соціальних систем ми повинні вчитися всьому доброму навіть у наших ворогів», з іншого ж, як одночасно говорив він же: «Ніякі хитання

і лібералізм до ворожих формалістичних впливів неприпустимі» [36, с. 22]. А тому ХХ з'їзд «розкрив перед нами <...> необмежене поле діяльності, ми <...> дихнули на повні груди», — підкреслював М. Дерегус, закликаючи при цьому ні на крок не відступати від партійного керівництва: «Ми кажемо партії — керуйте нами» [34, с. 28, 30].

Керівні настанови не забарилися. Етапною подією відлиги стали, як відомо, відвідини головою радянської держави М. Хрущовим 1 грудня 1962 року виставки до 30-річчя МОСХУ, на якій, окрім «класики соцреалізму», були представлені несоцреалістичні твори, та його жорстка негативна реакція на них, що стала вказівкою для подальшої культурної політики в країні. Вже наступного дня в газеті «Правда» вийшла стаття з нищівною критикою виставки та будь-яких проявів «формалізму», яка й відкрила широку ідеологічну кампанію «по боротьбі з абстракціонізмом та впливами Заходу», унаочнивши відносність культурних реформ. У 1963 році у державній постанові «Про чергові завдання ідеологічної роботи партії» підкреслено «необхідність боротися з впливами чужих ідеологій, з формалістичним трюкарством, за народність мистецтва соціалістичного реалізму» [26]. І хоча «боротьба з абстракціонізмом», до якого зараховували будь-які формальні рішення, відмінні від соцреалістичної естетики, розпочалася в Москві, в Україні вона знайшла своїх активних адептів. Показово, що якщо на питання «чи є в Україні абстракціоністи?», у 1956 році голова Спілки художників України М. Дерегус відповів: «Поки що не помічав» [34, с. 7], то у 1963-му їх вже за будь-які обставини повинні були тут знайти та засудити.

«Джерелом абстракціонізму» в Україні була візнана Виставка-огляд робіт молодих архітекторів, що у 1962 році відбувалася в Києві як частина програми Республіканського огляду творчості молодих архітекторів України, якому був присвячений окремий номер республіканського журналу «Строительство и архитектура». Показово, що насправді весь цей захід максимально відповідав тим реформам та новаціям, які були офіційно задекларовані в країні: у квітні 1962-го, за прикладом інших творчих спілок (перша молодіжна виставка відбулася у Москві у 1954 році, започаткувала створення молодіжних секцій та утвердила молодіжне мистецтво як потужну царину в радянській системі) при Спілці архітекторів було створено молодіжну секцію, до складу бюро якої увійшли І. Іванов, І. Касперт, А. Суммар, Ю. Худяков, В. Дубок, Ф. Юр'єв, Б. Кучер, Л. Елькина, Е. Більський. Її програма містила: проведення огляду творчості молодих архітекторів; «лекції про українську архітектуру 20–30-х років, про творчість найвизначнішого архітектора Заходу Міс Ван дер Роє та видатного художника-комуніста П. Пікассо» [11]. Як писав журнал: «Зі всіх кінців України привезли молоді зодчі свої роботи на республіканський огляд,

що проходив у Будинку архітектора. На виставці, котру швидко та вміло оформила група молодих київських архітекторів, експонувалися проекти житлових та громадських, промислових та сільських споруд, малих форм архітектури, пам'ятників та монументів, схеми планування та забудови, наукові статті — всього 135 робіт. Були також представлені твори живопису, графіки, фото» [28]. Своєю чергою, аналізуючи творчі досягнення молодих зодчих, їхні активні пошуки та відкриття, підкреслюючи, що «ніколи ще наша архітектура не відіграла такої великої ролі в житті суспільства, як у наш час», Г. Головка привертав увагу до непоодиноких випадків «захоплення абстрактними формами, чужими соціальному змісту нашої радянської культури та естетичним смакам радянських людей». Їхні вирази автор побачив на виставці у творах Ф. Юр'єва та А. Сумара, які «здаються незрозумілими та не викликають ніяких почуттів» [5, с. 3, 4]. Інша, уважна та зацікавлена позиція щодо творів архітекторів-художників прозвучала у статті Б. Лекаря, який, навпаки, прагнув зрозуміти і формальні пошуки А. Сумара, і синтетичну природу кольоропису Ф. Юр'єва [16].

Та найголовнішою рецензією на виставку стала «Промова товариша М. В. Підгорного на нараді активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників республіки 9 квітня 1963». У ній перший секретар ЦК КПУ закликав протистояти «буржуазній пропаганді», критикував її впливи у творах І. Еренбурга, В. Некрасова, Є. Євтушенка, А. Вознесенського, а разом з ними І. Драча, М. Вінграновського, І. Дзюби. Головним же проявом буржуазної ідеології поставив тут «абстракціонізм», «проти якого партія зараз веде рішучу боротьбу»: «Не можна миритися з тим, що окремі працівники ідеологічного фронту проявляють лібералізм до носіїв ворожої ідеології, — зазначав М. Підгорний. — Так, до секції молодих архітекторів Спілки архітекторів України потрапив якийсь Сумар, що вже довгий час нахабно популяризує формалізм і сам наслідує абстракціоністів. Знайшлися добрі «дяді», які влаштували його на посаду архітектора в академію будівництва і архітектури України! <...> Тут Сумар і «розвернувся». Торік він взяв участь у республіканському огляді творчості молодих архітекторів, де виставив три картини — абстракціонізм чистої води. Проте члени журі, а поміж них і заступник голови правління спілки архітекторів України тов. Мезенцев, не тільки не засудили формалістичну творчість, а й прийняли рішення нагородити Сумара грамотою і послати картини в Москву на всесоюзний огляд <...> До цієї справи доклав руки і письменник В. Некрасов. <...> Все це, товариші, не дитячі невинні забави і витівки. Якщо на подібні факти не звертати уваги і не вжити своєчасно необхідних заходів, то вони можуть завдати великої школи розвитку радянської літератури і мистецтва» [27]. Зрозуміло, що внаслідок цього виступу молодий А. Сумар не лише не отримав

грамоти, не став учасником конкурсу у Москві, а й був виключений зі Спілки архітекторів та, насамкінець, перестав займатися живописом. Проте очевидно, що сам М. Підгорний не лише не бачив виставки-огляду, а й А. Сумара та його творів, про це йому хтось «доповів», «підказав». Ім'я цього «бійця (чи бійців?) невидимого фронту» залишається невідомим.

Насправді ж малярство А. Сумара (1933–2006) було далеким від абстракціонізму, народжене тими оновлюючими імпульсами «відлиги», що пробуджували, як згадував він сам, «бажання випробувати свої сили, бажання переконатися, що можна робити інший живопис, не такий, який визнавався офіційно» [2, с. 13]. Відвідуючи московські виставки, передивляючись репродукції західного мистецтва, художник аналізував засади модерністського малярства, а разом з ними — і малярства в цілому, де головним так чи інакше залишається цілісність мистецького простору полотна, його самозаконність та взаємопов'язаність елементів. Варто навести слова Пікассо, чи не найпопулярнішого на той час художника в СРСР, збірник висловлювань якого вийшов друком тут саме у 1957 році: «Абстрактного мистецтва взагалі не існує. Завжди потрібно з чогось починати. Пізніше можна вилучити всі сліди реального. І в цьому немає нічого страшного, тому що ідея зображеного предмета вже встигла залишити в картині невитравний слід. Ідея предмету — ось що спершу дає поштовх художнику, примушує працювати його мозок, запалює його почуття. Ідеї і почуття знайдуть своє відображення в картині. <...> Вони утворюють з картиною єдине ціле, навіть коли їхньої присутності більше не розрізнити» [23, с. 19–20]. Розповідаючи про свої картини, А. Сумар пізніше буде розмірковувати: «Якщо з живопису вилучити сюжет, навіть не сюжет, а співвідношення з реальним світом, то вилучається величезний шар змісту. Мені цікаве це. Якщо це сюжетна композиція, мені цікаво, у яких взаєминах художник з цим сюжетом, якщо це не сюжет, то у яких він взаєминах з традицією у цьому жанрі. Загалом, існує безліч речей, котрі зникають, якщо робота повністю абстрактна» [2, с. 13]. А тому молодий художник у своїх картинах не відмовлявся від предмета, а редукував його форми до певної пластичної формули, до узагальнення, які властива художнику пластична фантазія легко перетворювала на виразні умовно-декоративні структури. Мотивами, до яких звертався художник, були міські пейзажі, види з вікна, інтер'єри квартири. У кожному з них він шукав визначальну пластичну тему, у якій були сконцентровані головні риси простору. Однак самий «сюжет» не зникав, залишався впізнаваним, демонструючи свою конструктивну логіку, внутрішню будову, кольорово-ритмічну суть [31, с. 251–270].

Не можна оминати тут і творчості іншого учасника виставки 1962 року — Ф. Юр'єва (1929–2021). Його ім'я не було назване у доповіді, на той час він був

одним із провідних архітекторів Київпроєкту, одним з авторів нової київської забудови та новаційної станції «Хрещатик» київського метрополітену [12; 19]. Його картини були просто «тихенько знищені», аби не підставляли під удар всю установу. Проте його твори, представлені на виставці, були не лише різними, а й концептуально відмінними: поряд із суто абстрактними живописними композиціями, де художник зосереджувався на співвідношеннях кольору, тону, розміру кольорової площини та її фактури, він експонував свої синтетичні розробки, що були частиною його загальної ідеї «музики кольору» як окремого виду мистецтва, чому він присвятить все своє подальше життя. Наділений винятковим даром синестезії — «чути кольори та бачити звуки», Ф. Юр'єв стане автором оригінального «кольорового письма» — кольорової фонетичної транскрипції, яка постає сьогодні однією з версій візуалізації інформації. Знищені ж після виставки твори він напише заново, ускладнюючи та деталізуючи закладені в них динамічні гармонії [31, с. 201–226].

«Привид абстракціонізму» зачепив тоді й монументально-декоративне мистецтво, яке, розробляючи нову художню мову, що мала відповідати новаціям в архітектурі, звернулося до площинних узагальнень, декоративних рішень, а разом з ними — і до досвіду світових майстрів малярства та стінопису — Пікассо, Леже, Матісса та ін. Зокрема, через «абстракціонізм» були збиті мозаїчні композиції в ресторані «Метро» над станцією «Хрещатик» (архітектор Ф. Юр'єв): «Група художників — І. Литовченко, В. Ламах, Е. Катков, незважаючи на критику Спілкою художників оформлення ресторану “Метро”, — писав О. Лопухов, — “увічнюють” на стінах його залів абстрактні дерева, силуети риб, зображують чи то сонце, чи то амебу, або хаос з бур'яну — металевої стружки» [18, с. 3]. Проте вже з цього опису видно, що «абстракціонізму» тут не було: художники узагальнювали враження від реальних предметів, переводячи їх у декоративні форми. Під загрозою знищення опинилося тоді й оздоблення кольоровою керамічною плиткою в дусі народних орнаментів головного вестибюлю станції метрополітену. Як розповідав Ф. Юр'єв: «Хотіли й у вестибюлі станції зняти абстрактну плитку. Мене врятував Володимир Гнатович Заболотний, президент академії архітектури УРСР <...> Заболотний звернувся до урядової комісії <...>, подивився на мене й каже: “Здорово!”. Навряд чи йому справді сподобалося — ймовірніше підтримав мене суто з принципу» [43, с. 35]. Так чи інакше, станція метро «Хрещатик» і досі існує у своєму первозданному вигляді.

Показово, що «дискусії про абстракціонізм» розгорталися не лише між «номенклатурою» та незалежними художниками, а й своєрідно розділяли мистецьке середовище, маркуючи творчі орієнтації, де з одного боку опинялися ті, хто у пошуках оновлення

звертався до західного досвіду, зокрема до абстрактного мистецтва, з іншого ж — ті, хто вбачав його джерела в традиціях національного мистецтва. І якщо для одних досвід абстракціонізму поставав як вихід у простір свободи, творчої незалежності, як долання тенет ідеології, що душила вільну думку, то для інших митців «орієнтація на чужу культуру» бачилася ворожою національному самоствердженню, тим ідеям українського Відродження, що актуалізувалися в роки відлиги.

Варто навести в цьому плані роздуми з особистих нотаток художниці Алли Горської (1929–1970), чи не головної постаті українського шістдесятництва. Громадсько активна людина, вона розглядала мистецтво як важливу суспільну силу, де образно-формальні новації мали не руйнувати, а удосконалювати його радянську модель: ідеологічну, пропагандистську, але більш різноманітну, з виразними національними ознаками. В її нотатках читаємо: «М(истецт)во — загальнофілософська категорія, в якій суб'єктивність — третя ролля. Мистецтво — час, народ, нація. М(истецт)во, позбавлене цих ознак — не є мистецтво народу. <...> Мистецтво, яке репрезентує націю в свій час ніхто не зможе звалити» [40, с. 20–21], «І я працюю, щоб було мистецтво сучасне, українське, яке представляє свій народ...» [1, с. 51]. І далі — цілком в дусі «лівого мистецтва 1920-х»: «Буржуазність є індивідуалізм — м(истецт)во буржуазне» [40, с. 28]. Однак і тут, розглядаючи мистецтво як суспільну категорію, художниця намагалася розібратися у складній природі сучасної творчості, то заперечуючи в ній виразну авторську суб'єктивність, а з нею — і абстрактне мистецтво, що, на її думку, її віддзеркалювало, то наголошуючи на необхідності мислити абстрактними категоріями: «У абстракт(ному) конфлікт між особою і своєю оцінкою суспільства і об'єктивн(им) суспільством. Абстракт(е) апелює до сус(пільст)ва, а з сус(пільством) не рахується, а тільки з своєю особою. Протириччя, конфлікт, розрив. А м(стеці)во є об'єктивна категорія, яка розрахована на більшість». А поряд: «Абстракція буде існувати в художній формі, яка є невід'ємною частиною і образу. <...> Найвище абстрагування — розуміння кольору, як образу. <...> Художник, який не мислить абстрактними категоріями, є безпомічний сліпець» [40, с. 31–32]. Прагнучи надати українському мистецтву виразне національне обличчя, художниця відкидала й досвід західного модернізму загалом: «Мистецтво — це нове явище, абсолютно нове, але воно виникає на своїй землі. Воно має своє обличчя. Всі модернячі ухили не мистецтво. Воно не оригінальне, спотворене відображення чужої культури і не має органічного коріння на нашій землі» [40, с. 122]. А тому «чужими» для українського мистецтва бачила вона і Ріверу, і Пікассо: «Я хочу мати українське обличчя в світі, а не обличчя Рівери на Україні!» [40, с. 75], «наша земля не має нічого спільного з Пікассом...

Наша земля — не Франція...» [40, с. 139] і навіть — «що йде з заходу — це самокастрація» [40, с. 31]. Зрозуміло, що у роздумах мисткині «Пікассо» тлумачився не як конкретний художник, а як певне уособлення західного модернізму.

І тут варто зазначити парадоксальність «присутності Пікассо» в радянській культурі 1960-х, яку точно охарактеризував процитований у виданому тоді збірнику про творчість майстра німецький критик К. Фарнер: «... кордони Америки закриті для людини та громадянина Пікассо, але його картини бажані гості; кордони СРСР відкриті для Пікассо — людини та громадянина, але його картини в СРСР зовсім не бажані» [23, с. 81]. Річ у тім, що Пікассо як член комуністичної партії Франції, борець за мир та «друг СРСР» у 1960-ті, в період «холодної війни», особисто був неприйнятним у США, тоді як його картини були визнані «класикою ХХ століття». Тим часом, художник Пікассо був надзвичайно популярний в СРСР як особистість, але як виразний приклад «абстракціонізму» підлягав тут нищівній критиці.

... Особливості «полемики з абстракціонізмом» висвітлює й показова позиція М. Писанка (1910–1996) — художника з міста Генічеськ, популярного в колі членів Клубу творчої молоді «Сучасник» завдяки своїм лекціям про мистецтво. У своєму листі 1962 року до А. Горської та В. Зарецького він писав: «Я дуже радію, що абстракціоністів розбивають. Питання дуже гостре в наслідках. <...> Моя думка йде про те, що забронити все можна, а треба дати нову думку, щоб особливо молоді було цікаво творити і почувати неосяжні свободні творчі горизонти, пробудити щирі пристрасні у молоді — особливо. Бо і фотографувати дійсність вже нікого не здивує, і це діло мертво. Це теж не реалізм. Я весь час працюю над темою обов'язкової кризи абстракціоністів. Ще за довго до доповіді Ільчова і виступу М. С. Хрущова. Все там добре, а тільки же, що вони не фахівці і їм бракує полум'яності, яка може дати їжу. Я вже зовсім готовий, щоб приїхати до Вас в Київ для докладної інформації в плані народності й партійності мистецтва в живих прикладах істотності, а не так “вообще и взагалі”. Справа йде про життя мистецтва рідної батьківщини. Справа в високому професіоналізмі, ось тільки про це і буде йти мова» [39, с. 1–2]. Очевидно, пишучи цього листа, він розраховував на розуміння...

Поза тим, постать й роздуми про мистецтво та лекції М. Писанка мали вплив на певне коло українських художників. Принциповий прибічник реалізму, який радив вчитися на спогляданні природи, він присвятив себе аналізу емоційно-виразних «зон» та елементів живописної картини, де, зокрема, верхня та нижня, ліва та права частини картини мають своє емоційне навантаження, як і рух пластично-кольорових мас, побудови композиції та простору. В умовах тієї «розгубленості», в якій перебували тоді, на зламі епох, молоді, мислячі, творчо

активні художники, будь-які, навіть суто суб'єктивно-емпіричні, але власні, авторські міркування бачилися певним шляхом до відкриття закономірностей мистецької форми. Варто навести спогади київського живописця Я. Левича, який у саме у 1961-му закінчив КХІ: «Сьогодні навіть важко уявити, яке провалля відчувалося у нас за спиною. Адже соцреалізм легалізував дилетанта, він зняв взагалі проблему форми. Ідеологія вирішувала все. Мистецтво опинилося у повному вакуумі, потрібно було все починати спочатку» [33, с. 17]. Розмови та дискусії про «форму» набували особливого значення, «переводячи» її adeptів до тої чи іншої «ідеологічної» групи. Ознаки епохи відбилися й на долі самого М. Писанка: виключений зі Спілки художників, його, проте, підтримували не тільки А. Горська, В. Зарецький, В. Кушнір, О. Отрощенко, а й такі «стовпи соцреалізму», як О. Григор'єв, К. Трохименко, О. Будніков, М. Криволапов [7], які знаходили в його роздумах корисне та цікаве. Брошура з міркуваннями митця «Рух, простір і час в образотворчому мистецтві» вийшла друком у 1995 році [24].

Отже, в контексті тої складної ситуації, в якій опинилося радянське мистецтво у «переламні 1960-ті», інтерес до абстрактного мистецтва охоплював широке коло інтенцій, сприймаючись як простір свободи та незалежності авторського висловлювання, як шлях залучення до західного мистецтва з його різноманіттям та суголосністю сучасності, як аналіз засад самої художньої форми та мови мистецтва, «відкинутих» соцреалізом. Але відсутність належної інформації, приреченість на неофіційне існування та загальна відмінність історичного поступу принципово відрізняли твори українських художників від західних, як концепційно, так і «стилістично». Адаже, на відміну від Заходу, де напрями абстрактного мистецтва були не лише теоретично обґрунтованими, відрізнялися один від одного формально-пластичними та ідейними засадами, але й полемізували між собою, українські художники сприймали досвід абстракціонізму, так би мовити, в цілому, на рівні формальних прийомів, змішуючи абстрактний експресіонізм, сюрреалістичну абстракцію, ташизм та ін. з елементами фігуративного малярства. На перетині прийомів, імпульсів виникали індивідуальні, авторські твори, які важко співвіднести із тим чи іншим західним аналогом, такі, що виростали з внутрішнього споглядання, роздумів, а водночас — і зі спонтанності художнього жесту. Можна сказати, що абстрактне мистецтво певним чином «адаптувало» різноманіття течій ХХ століття, змішуючи між собою їхні змісти та значення, наділяючи цей досвід іншим звучанням.

Особливої уваги заслуговують в цьому ряду твори Олега Соколова (1919–1990) — чи не першого представника неофіційного мистецтва Одеси. Працюючи в царині графіки, на папері, художник звертався до широкого кола її різновидів: колаж, малюнок, монотипії,

акварель, гуаш... Не менш різноманітним є й коло художніх спрямувань, стилістик, напрямів, що своєрідно синтезовані у його роботах: стиль модерн та символізм, поп-арт, концептуальні практики. Значне місце займають тут й нефігуративні композиції, що почали з'являтися серед його робіт на межі 1950-х — 1960-х років. Як і вся творчість О. Соколова, вони не вкладаються у «напрямкові» визначення. Деякі живилися враженнями від природи, складним поєднанням оптики мікро- та макросвіту, зануреним у структуру органічних матеріалів та поверхонь, а разом — у відтворення природніх стихій: руху води, морських хвиль, хмар та ін. Про присутній у них «імпульс модерну», символізму, декадансу свідчать вже їхні назви: «Присмерки духу» (1963), «Світанку не буде» (1963), «Міфологія абсурду» (1964), «Сіра веселка» (1965), «Хаос» (1966) тощо. Виконані темною аквареллю, тушшю, гуашшю, вони то нагадують прийоми ташизму вільним перехрещенням динамічних ліній та плям; то створюють умовний символічний простір, в якому можна уявити рух морських хвиль чи небесних стихій. Одночасно митець використовує у своїх роботах колаж, зокрема, з кольорового та різного за фактурою паперу, який може то доповнюватися вільними штрихами олівця чи пензля, то бути головним прийомом утворення простору («Пара фраз перед тим, як зачинити двері», 1962). Багато з робіт художника виникало під враженням музики, де окремі музичні твори «візуалізувалися» через вільні прийоми «ліричної абстракції» («Скрябін. Прометей», 1961), інші ж — «Мое сприйняття Шумана» (1965–1966) — як «магічний кристал» витонченої орнаментальної конструкції... Створені під враженням музики Скрябіна, Рахманінова, Брамса, Вівальді, Шуберта, Чайковського, Шумана, Сібеліуса, Вагнера, твори О. Соколова візуалізують асоціативні образи, що виникали в його уяві. Сам художник музики не писав та не грав на музичних інструментах. Однак про його ставлення до музики, про розуміння її значення в творчості промовисто говорять слова письменника Е.-Т. Гофмана, написані Соколовим на одній з його композицій: «Музика відкриває людині невідоме царство, що не має нічого спільного з чуттєвим світом, який оточує нас». Художнику, який у своїй творчості постійно прагнув вийти за межі реальності, відкрити нові виміри світобачення, музика надавала натхнення та накреслювала шляхи до «інших світів». Тоді ж, у середині 1950-х, складається і ще одна з наскрізних для нього тем — космічні фантазії — «Поклики інших планет» (1955), трактована через символічно-абстрактні твори, які асоціювалися з візіями космічних просторів. Очевидно, що особисті зацікавлення художника в «іншому», невідомому, потойбічному, збігалися тут з реаліями часу, адже саме в середині 1950-х світ увійшов у нову космічну еру розвитку цивілізації.

У 1955 році О. Соколов взяв участь в обласній художній виставці, представивши там кілька своїх

абстрактно-символічних композицій. Реакцією на них стала стаття у місцевій газеті, де зазначалося: «У полоні глибоких оман перебуває художник О. Соколов, який у своїй творчості висловлює принципову незгоду з методом соціалістичного реалізму. Заперечуючи цей метод, художник протиставляє йому, по суті, суб'єктивне та формалістичне мистецтво <...>. Прагнучи бути, будь-що, не схожим на інших, ганяючись за хибно зрозумілою новизною і оригінальністю, причиняючись капризам фантазії, він майже не визнає реальної дійсності, йдучи у світ галюцинацій, сновидінь підсвідомості. Якщо ж і бере щось із дійсності, то так фантастично перетворює, спотворює, що від нього не залишається нічого реального. Про те, що це за мистецтво, говорять самі назви творів — “Те, чого не було”, “Пейзаж невідомої зірки”, “Запах гвоздики” і т. д. <...> Одне з них, що називається “Музикою Вагнера”, є лише поєднанням безформних плям і ліній. Хто зрозуміє таке мистецтво, кому потрібна така “новизна” та “оригінальність”, крім естетів та пересичених людей? Народу, більшості вона, принаймні, не потрібна» [42]. Подібна реакція супроводжувала кожен учасник його творів на нечисленних виставках у 1960-х. Однак митець ішов своїм шляхом, все більш урізноманітнюючи свою художню мову, відкриваючи свої версії взаємодії музики, зображення, слова, кольору, форми. Очевидно, що у своїх творчих інтенціях О. Соколов, який поряд із художнім, володів і поетичним даром, так чи інакше відштовхувався й від літератури та поезії, у свій спосіб унаочнюючи свої поетичні візії. Нереалістичність, умовність, абстрактність відкривала перед ним широкі простори для уяви та самопрояву, не стримуючи його фантазію та креативність [31, с. 47–74].

Про інтерес до абстракції в колі київських художників у своїй, тепер засадничій для аналізу мистецтва пізнорадянського часу, статті «Київські анахорети», писав мистецтвознавець Б. Лобановський: «... роботи київських абстракціоністів поставали ізольованим острівцем серед бурхливого моря соцреалізму <...>. Його виникнення було спонтанним, не пов'язаним зі школою, сталою традицією», «для молодого покоління художників абстрактна традиція не було достатньо відомою і не уявлялася у повній мірі плідною. Збережені її живі майстри старшого покоління не “стикувалися” з найбільш принциповими з шістдесятників» [17, с. 39, 31]. Кого зі старшого покоління мав на увазі шановний автор? Напевне, перш за все А. Петрицького — одного з найяскравіших українських модерністів 1910-х — 1920-х років, в доробку якого були й абстрактні твори. У 1962-му художник виступав на вечорі на честь Л. Курбаса, організованому Клубом творчої молоді у Жовтневому палаці, на початку 1960-х невелика виставка його графіки експонувалася у Спілці письменників, але фактично вперше після величезної перерви його твори 1910-х — початку

1930-х років були представлені лише у 1969-му на великій посмертній виставці майстра, що й відкрила його модерністську творчість для широкого загалу. Однак, як вже йшлося вище, прояви абстрактного мистецтва та програмного модернізму були далекими від спрямувань членів КТМ — головних українських шістдесятників. Принаймні на цьому наголошувалося у програмній статті про клуб Е. Беняшівського в газеті «Літературна Україна» 2 березня 1963 року: «Рішуче ні всякому абстракціонізму, формалізму! Хай живуть глибоко народні — національні, а тим самим й інтернаціональні література, живопис, музика, театр і наука! За об'єднання творчих думок. Під таким девізом майже рік тому творча молодь Києва утворили свій клуб» [4, с. 14]. Інтерес до абстракції виникав в «колі київських анахоретів» — поодиноких художників, занурених в таїну мистецької форми. І хоча більшість із цих спроб мали експериментальний характер і залишилися лише епізодом у творчій біографії художників, переходячи в інші чи співіснуючи з іншими засобами образного висловлювання, загальний «корпус» цих творів складає виразну сторінку українського мистецтва 1960-х.

Серед них — живописні абстракції В. Ламаха (1925–1978) кінця 1950-х — початку 1960-х років, що стали етапними і показовими явищами епохи. Різні за творчими завданнями, які ставив перед собою художник — від створення густого тьмяного живописно-фактурного середовища, через співставлення пастозних густих кольорових мас, через ритмізовані умовні форми на білому тлі до вільних кольорово-насичених живописних композицій, де в окремих з них можна побачити присутність певної сюрреалістичності. Однак і ці твори, і станковий живопис загалом залишилися лише епізодом у творчості митця. Певний «ключ» до його тлумачення абстрактного малярства надають міркування автора у його теоретичному трактаті «Книзі схем»: «Коли художник залучений до надзвичайного для людських істот швидкого ритму життя, роботи, повний своїми побіжними сприйняттями, він не сприймає людину. Йому важко заглибитися в зображення людини... Так виникає абстрактне мистецтво». І далі: «Після того, як я пройшов багато знаків у задоволенні образотворчого мистецтва, в тому числі й абстрактного його різновиду, мене перестали цікавити “ізми” мистецтва, які я знав <...>. Я тільки переконався, що білий аркуш паперу страшенно вагомий, матеріальний; і крапка або лінія ріжуть цю матерію і ще більше виявляють матеріальність» [15, с. 57, 56]. За життя В. Ламаха ці твори не експонувалися, вперше були представлені у 1990-му році на виставці «Українське мал-арт-ство. Три покоління українського живопису» (куратор Г. Скляренко за участі О. Кузьянца). Сьогодні, аналізуючи їх у художньому просторі відлиги, очевидно стає їхня належність до проблематики доби: необхідність зрозуміти самі формальні засади

мистецтва, пластичні закономірності художньої мови, що насамкінець стане основою його теоретичних штудій, до яких він звернеться наприкінці 1960-х.

Значне місце займають абстрактні твори у творчості Г. Гавриленка (1927–1984) — одного з найважливіших художників «нового мистецтва» Києва. Більшість із цих творів виконані на папері, поодинокі — на полотні, деякі — суто графічні, олівцем, пером, інші — кольоровою аквареллю, гуашшю. В них художник ставить перед собою різні формально-просторові завдання, що переростали у самодостатні твори, відточуючи та відшліфовуючи його образно-пластичне бачення. Одна з перших його абстрактних композицій датована 1958 роком: її пошуковий, експериментальний характер очевидний. Ніби випробовуючи для себе можливості складно побудованої конструкції, він поєднує тут геометричні форми, кольорові фрагменти, чіткі чорні штрихи та лінії. Надалі шлях художника уточнюється: його абстрактні композиції при всьому своєму різноманітті — такі, в яких редукуються враження від природи, або побудовані за принципом геометричності, то на тонких взаємодіях штрихів та ліній — демонструють ясність задуму, легкість та просторовість загальної побудови, гармонійність елементів.

Його розуміння мистецтва формувалося цілком в дусі 1960-х, де головною поставала теза: «Мистецтво ХХ століття звільнилося від служіння іншим ідеологіям. Нове мистецтво стало вільною, самостійною силою, проте не ідеологією». «Предметність» же, на думку художника, «чужа площині полотна, зображати предмет — гвалтувати полотно й засоби вираження. Живопис звільнюється від предмета (світло, перспектива). Колір стає основним, головним. Колір створює простір, напруту. Колір та його форма. Мистецтво не вимагає, аби його розуміли. Воно необхідне людям. Воно діє на ті сторони свідомості, котрі не контролює логіка» [6, с. 74, 79]. Однак роздивляючись уважно абстрактні та фігуративні роботи митця, які існували у його творчості саме доповнюючи, а не заперечуючи одна одну, стає очевидним, що саме логіка, уважний «художній розрахунок», ретельність, зваженість були визначальними для його творчої свідомості, спрямованої на дослідження формальної мови, складових художнього твору. Невипадково Г. Заварова писала про відчутний у його роботах «класичний холодок», «синтетичність у постановці та вирішенні пластичних проблем», що свідчить — «художник шукає та відтворює в унікальному та конкретному суттєві стабільні ознаки» [9, с. 88].

«Композиція № 114» (1963) написана на полотні. Густе, пастозне накладання фарб зеленкуватого, червоного, синього, білого, різних відтінків жовтого утворюють вертикальну композицію, яку можна простежити і в графічних абстракціях митця («Абстракція», 1964). Акварельна «Композиція № 111» (1963) своєрідно інтерпретує живописний задум: вертикальність ніби

«руйнується» тут більш складним ритмом кольорових плям та форм, що «падають» зверху вниз... Як пригадує його учень художник М. Кривенко: «Григорій Гавриленко відрізняв абстрактне і непередметне. Непередметне — це те, що не дотягує до абстрактного, хоч до нього і прагне. Абстрактне — це мистецтво-ідея, воно не знає теми соціальної або сексуальної, це мистецтво глибоко внутрішнє, воно уникає декоративізму. На першому місці — ідея, внутрішній стан» [14, с. 26–27]. Ця різниця простежується й у роботах самого майстра, де одні твори (акварельні абстракції 1964 року) за кольоротональним та просторовим «станом» близькі до його пейзажів, інші («Кольорова композиція», 1962) — складно сконструйовані насичені кольорово-просторові структури...

Про свої роботи сам художник писав: «Я відмовився від предмета в минулому, тоді я вважав, що “предмет і простір” — невірний підхід. Де починається предмет і де завершується простір? Став розглядати все як простір, його організацію художником... Потім прийшов до відмови від простору в роботі. Головним стало середовище, середовище — повітря неба, середовище — маса зелені, середовище — маса тіла. Утвердилася композиційна побудова на вертикалях та горизонталях спокійних» [6, с. 76]. Саме такими — побудованими на «спокійних» співвідношеннях вертикалей і горизонталей постають його численні графічні абстракції, створені олівцем та тушшю: тремтливі, але точні штрихи, утворюють легке, прозоре середовище, як писала Г. Заварова: «... звільнення від полону трьохвимірності, важкості, від грубої діалектики буття» [8, с. 109]. Особливості свого художнього світу добре розумів і сам художник, який у своїх нотатках проникливо зазначав: «Мій світ — невизначених кольорів, невизначеного світла. Мерехтить собою, і в цьому біле ледь проявляється, рухається, рівно та у дальину, безкінечно. Просто виткане з мене для духу. З світу матеріального, для духу» [6, с. 77]. Як вважав Б. Лобановський, саме в творчості Г. Гавриленка знайшла прояв та ідея «чистої духовної прозорості», яка надихала В. Ламаха у його теоретичних роздумах [17, с. 32].

Значне місце займали абстрактні твори та й самий «потяг до абстракції» у творчості ужгородського художника П. Бездіра (1926–2002). Порівняно з творами київських художників, абстрактна графіка митця, на думку Б. Лобановського, відрізнялася високою професійністю на близькостю до «більш відпрацьованих східно-європейських зразків» [17, с. 39]. Дійсно, тоді, у 1960-ті Ужгород поставав таким собі «українським Заходом»: тут говорили багатьма мовами, можна було дивитися телепрограми з Будапешта, Праги, Братислави, у книгарнях купувати мистецькі часописи чи не всіх країн Східної Європи. Як вважає мистецтвознавець М. Ситрохман: «Тоді [у 1960-х — Г. С.] Ужгород, напевно, був найменш провінційним за всю свою історію»

[29, с. 172]. Творчість П. Бездіра чи не найповніше відзеркалювала цю ситуацію. Зокрема, знання угорської мови дало можливість читати різноманітні видання з мистецтва. Проте, як і більшість українських художників, він сприймав різноманіття мистецьких напрямів та спрямувань перш за все формально, акцентуючи увагу на виразності пластичних засобів та побудов. Пізніше, розповідаючи про засади свого мистецтва, П. Бездір наголошуватиме: «Я вважаю, що кожному художнику потрібно здобути цю велику експериментальну базу, яку він потім може наповнити думкою, навантажити змістом. Якщо ми не будемо володіти формою, знанням композиції, ми не зможемо виразити наші ідеї. Саме ця сторона великого пошуку — формальна — потрібна кожному художникові, щоб він краще, глибше міг виразити себе, виразити свою епоху та зондувати в міру свого розуміння і майбутнє» [30, с. 47]. Більше того: «У мистецтві художник повинен бути стурбований технологією. Думки ж оформлюються через неї. Досконала художня форма з'являється тоді, коли технологічно підготовлена людина стає енергією. Тоді в неї з'являється розуміння власного призначення, синтетичності сущого, одна людина об'єднує в собі всю земну еволюцію. Тому наука й релігія мають зупинитися на цілісному осмисленні ідей минулого. Тоді народиться нова епоха в розумінні всього» [10]. Отже, форму в мистецтві він розглядав як категорію світогляду, а її пластичну вираженість — як віддзеркалення індивідуальної філософії художника.

Абстрактні роботи митця — різноманітні. Деякі з них є гранично редукованими формами природи, того «життя дерев» та «лісу», що визначило чи не головну тему його творчості. Інші — складно поєднують точну зваженість загальної композиції із насиченістю «внутрішнього простору» графічного аркуша, де він використовує і глибокі чорні просторові фрагменти, і динамічні штрихи, і «паузи» незафарбованого паперу.

Окрему групу утворюють його роботи, виконані під враженням оп-арту. Вони невеликі за розміром, намальовані кольоровими кульковими ручками. Однак «оп-арт Бездіра» — також цілком умовний, він не дублює зразків західного мистецтва, і тут обираючи для себе ті складові, які відповідали його власним зацікавленням. Варто нагадати, що оп-арт як певний напрям європейського мистецтва виокремився наприкінці 1950-х — на початку 1960-х років, в його основі — інтерес до оптичних ілюзій, заснованих на особливостях сприйняття плоских та просторових фігур. Всесвітню славу він здобув після виставки «The Responsive Eye» 1965 року у Нью-Йорку. Роботи провідних митців напряму — В. Вазарелі, Е. Фінці, групи «N» з Падуї, «Т» з Мілана, «Zero» з Дюссельдорфа — друкували у мистецьких виданнях. Відчуваючи настання нової доби, в якій візуальні ілюзії набуватимуть все більшого поширення, впливаючи на людську свідомість, художники оп-арту інтерпретували цю проблему на формальному

рівні, своїми композиціями, що будувалися на конфлікті між формою дійсною — такою, що намальована, — та видимою — такою, яку сприймає глядач, — «обманювали око», провокували реакцію на «неіснуючий образ», котрий програмно викривлював норми людського сприйняття. Такі завдання вимагали особливої продуманості композиційного, ритмічного, загально-формального рішення. Для Бездіра ці риси були визначальними. Проте у своїх творах з «оп-артівської серії» він не вдається до зорових ілюзій, скоріше — до формальної комбіаторності, до урізноманітнення ритмічної побудови орнаментально-абстрактних композицій. Його роботи виразно декоративні, на відміну від «зразкового оп-арту», вони не руйнують зорової поверхні аркуша, розгортаються горизонтально на його площині. Особливу увагу приділяє художник ритму та варіюванню форм та кольорів. Ці риси стануть визначальними для його художнього методу в цілому [31, с. 125–146].

Якщо у названих художників пошуки в царині нефігуративного малярства та й мистецтва загалом мали суто індивідуальний, суб'єктивно-авторський характер, то чи не єдиним творчим середовищем, де вони цілеспрямовано входили до спільної програми вивчення «історії форми», була «підпільна академія Карла Звіринського», яка діяла у Львові протягом 1959–1966 років. Її діяльність ґрунтовно представлена в альбомі-монографії Б. Місюги «Герметичне коло Карла Звіринського» [21], яка відкриває дослідження цього явища.

Глибоко захоплений магією малярства, такий, що саме наприкінці 1950-середині 1960-х років створив свої експериментальні та новачинні для українського мистецтва роботи, К. Звіринський змінювався разом зі своїми учнями, як писав він сам, «помагаючи рости їм — ріс і я» [21, с. 49]. Серед засад його викладання, де чи не найголовніше місце займала загальногуманітарна підготовка (читання світової літератури, вивчення історії мистецтва, музики, філософії), багато місця приділялося самостійному опрацюванню окремих явищ західного мистецтва «з обов'язковою практичною вправою». Не копіюючи конкретних творів, молоді художники мали проаналізувати його побудову, визначивши головний формальний принцип мистецького напряму. Окрема увага приділялася, зокрема, опануванню закономірностей синтетичного кубізму та його прийомів абстрагування від реальності.

Згадуючи заняття в «підпільній академії К. Звіринського», один з її учнів Б. Сойка писав: «Ті формальні завдання, що виконували під його наглядом — не було самоціллю. Експериментувати з формою Сезанна, Пікасо. <...> Що там було духовного в тих плямах? Безперервні пошуки форми не можуть бути самоціллю... це може продовжуватись до безкінечності. Питається, що воно дає до глядача? Проте, як вправа — кращого методу я не знаю» [21, с. 60]. Показово,

що безпредметні роботи з'являлися далеко не у всіх учнів «академії». Учителю «не давив» на своїх студентів, через завдання прагнучи перш за все виявити їхню індивідуальність та допомогти їм визначити свій творчий шлях. Невипадково, що й твори молодих авторів в цій царині були досить різноманітними.

Зокрема, роботи 1961–1962 років О. Мінька (1938–2013), як і більшість художників «кола Звіринського», поєднували абстрактні та предметні елементи, віддзеркалювали глибокий вплив кубізму у його різновидах («Абстрація 1», «Абстрація 5»), пошук своєї кольорової гами, де стриманий аскетизм К. Звіринського співіснував із переходом до теплої гами, доповнювався динамічним рухом. «Чорні прямокутники» (1964), «Композиції з прямокутниками» (1964) демонструють інтерес О. Мінька до геометричної абстракції, досвід якої своєрідно позначився на його подальших роботах. Помітне коло ранніх творів художника пов'язане із сюрреалістичними імпульсами — темою снів та спогадів («Композиція на тему снів 1», 1961, «Символ побаченого», 1961). Вони були ініційовані навчальними завданнями «академії»: відобразити в абстрактній композиції свої сни. У таких роботах можна простежити певний вплив творів Міро, прагнення вибудувати умовний «простір зі знаками», де декоративність поєднувалася із певною символічністю.

«Тяжінням до абстракції» відзначені й ранні роботи З. Флінти (1935–1988). Більшість відштовхуються від реальних вражень, що потім на полотні узагальнюються та редукуються до певної пластичної формули. «Натюрморт» (1962), «Натюрморт з м'ясорубкою» (1962), «Верстак» (поч. 1960-х) у свій спосіб аналізують реальні предмети, виокремлюючи з них виразну формальну «конструкцію», в стилістиці якої можна побачити відгомони синтетичного кубізму. Своєю чергою, «Абстрація» (1962), «Абстрація на мотив інтер'єру» (1966), «Інтер'єр» (1960-ті) інтерпретують мотив інтер'єру, де простір та предмети в ньому визначають формально-пластичну тему. Тим же шляхом — від реальних вражень до площинно-декоративних кольорових структур — йшов у своїх роботах і Б. Сойка

(1938–2018) — «Вогні нічного міста» (1960-ті). Свої завдання учні К. Звіринського виконували не лише в живописі та графіці. О. Цегельська, зокрема, створювала абстрактні колажі з сукна, побудовані на поєднаннях кольорових площин та ритмів.

Для студентів «Академії К. Звіринського» вправи на теми абстракції стали важливим підґрунтям для подальшої роботи, і хоча для кожного безпредметне мистецтво залишилося лише епізодом, радше «формальною школою», що дала можливість зрозуміти засади композиційно-колеристичної побудови твору, вони складають показову сторінку українського мистецтва 1960-х, тісно пов'язану з часом творчого становлення та пошуку своєї художньої мови.

Висновки. Інтерес до абстрактного мистецтва, різноманіття його проявів в роботах українських художників 1960-х років явилася частиною тої «неофіційної творчості», що поступово, із середини 1950-х переросла у потужний шар радянського мистецтва, який протиставляв себе його соцреалістичним вимірам. Напевно, саме через ці спроби, які для одних художників були лише епізодом у становленні їхнього творчого світогляду, для інших — визначили подальші інтенції або увійшли складовою до тої чи іншої авторської образної системи, проявлялися загальні прагнення незалежності, автономності мистецтва, вільного не лише від ідеологічного тиску, а від панівних естетичних стереотипів. Відкидаючи соцреалістичну доктрину, нові українські художники відкидали й панування головної моделі радянського мистецтва — сюжетної, пропагандистської, однозначної. Абстрактне малярство ж зверталося до пластичної символіки, формально-пластичної знаковості. І хоча в більшості випадків абстракції українських художників не окреслили визначеного напрямку, зі своєю ідейно-світоглядною концепцією та мовою, їхній глибоко особистісний, індивідуальний шлях та прагнення власного самопрояву формував «іншу» мистецьку реальність, що розкривала справжні виміри малярства, складаючи одну з визначних сторінок вітчизняного мистецтва.

Література

1. Алла Горська: Червона тінь калини: листи, спогади, статті / ред. та упоряд. О. Зарецький, М. Маричевський. Київ: Спалах ЛТД, 1996. 240 с.
2. Анатолій Сумар: Каталог творів / авт.-упорядн. В. Сахарук; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: АДЕФ-Україна, 2014. 176 с.
3. Антология новейшей русской поэзии. У Голубой Лагуны. 1986. Т. 3Б. Ньютонвилл, Масс., США. URL: <http://kkk-bluelagoon.ru/tom3b/barskiy.htm> (дата звернення: 05.04.2024).
4. Білокінь С. Клуб творчої молоді «Сучасник» (1960–1965) // Студії мистецтвознавчі. 2012. № 4. С. 7–40.
5. Головки Г. Мужают молодые архитектурные кадры // Строительство и архитектура. 1962. № 9. С. 3–4.
6. Григорий Иванович Гавриленко. 1927–1984. Из записей разных лет // Воздушные чернила / сост. М. Баталин. Киев: Факт, 2000. 256 с.
7. Дьомін М. Наукові дослідження з етнокультури, етики й естетики та художня практика Миколи Писанка (до 105-річчя від дня народження) // Світогляд. 2015. № 6 (56). С. 12–25.
8. Заварова А. Художник // Воздушные чернила / сост. М. Баталин. Киев: Факт, 2000. С. 83–89.
9. Заварова А. Освобождение // Воздушные чернила / сост. М. Баталин. Киев: Факт, 2000. С. 103–109.
10. Зубач В. Яблуко філософії на голові планети,

- або Людина — це звучить гірко // Срібна земля. Фест. Ужгорода, 2001. 1–7 лютого.
11. Иванов И. Секция молодых архитекторов // Строительство и архитектура. 1962. №9. С. 32.
 12. Коломиец Н. Год творческих поисков // Строительство и архитектура. 1963. №12. С. 1–5.
 13. Кордин С. Карло Звіринський — митець і вчитель // Дзвін. 1996. №1. С. 154–160.
 14. Кривенко М. Що дав мені Григорій Гавриленко // Галерея. 2002. №3–4. С. 26–27.
 15. Ламах В. Книги схем: В 2 т. Киев: Арт Книга, 2015. Т. 1. 296 с.
 16. Лекарь Б. Живопись и графика на выставке молодых архитекторов // Строительство и архитектура. 1962. №9. С. 34–35.
 17. Лобановский Б. Киевские анахореты // Византийский ангел. 1997. №3. С. 31–40.
 18. Лопухов О. Час творити // Мистецтво. 1963. №2. С. 3–4.
 19. Мархин. Чувство современности в творчестве молодых архитекторов Киева // Строительство и архитектура. 1963. №9. С. 5–8.
 20. Матеріали Другого з'їзду художників України // Мистецтво. 1956. №3. С. 10.
 21. Мисюга Б. Герметичне коло Карла Звіринського: альбом-монографія / передмова В. Корсак. Луцьк; Львів: МСУМК, ЛНАМ, Коло, 2019. 280 с.
 22. Михайлов А. Об измышлениях «Лайфа» и действительности советского искусства // Творчество. 1960. №8. С. 20–21.
 23. Пикассо. Сборник статей о творчестве / под ред. и с предисл. А. Владимировского. Москва: Изд-во иностранной л-ры, 1957. 116 с.
 24. Писанко М. М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві. Київ: Вища школа, 1995. 63 с.
 25. Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года №1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». URL: <http://www.sovarch.ru/postanovlenie55> (дата звернення: 09.02.2024).
 26. Про очередные задачи идеологической работы партии // Искусство. 1963. №7. С. 5.
 27. Промова товариша М. В. Підгорного на нараді активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників республіки 9 квітня 1963 // Радянська культура. 1963. 11 квітня.
 28. Республиканский смотр творчества молодых архитекторов // Строительство и архитектура. 1962. №6. С. 38.
 29. Сирохман М. Кремницкая Елизавета Людвиговна. 1926–1978 // Искусство украинских шестидесятников. Київ: Основи, 2015. С. 170–183.
 30. Сирохман М. Павло Бездір. Графіка-живопис. Альбом. Ужгород: Вид-во О. Гаркуші, 2018. 148 с.
 31. Скляренко Г. Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності: У 2 кн. Київ: Huss, 2020. Кн. 1. 296 с.
 32. Скляренко Г. Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності: У 2 кн. Київ: Huss, 2020. Кн. 2. 304 с.
 33. Скляренко Г. Я., Левич А. Д. Вопросы без ответов. Київ: Нео-паліма купина, 2005. 64 с.
 34. Стенограмма общегородского собрания художников Киева. 5 апреля 1957 // ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 602. 47 арк.
 35. Стенограмма от 4 октября 1957 г. открытого партийного собрания членов Союза советских художников Украины // ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 604. 35 с.
 36. Стенограмма собрания художников гор. Киева. 2-го марта 1956 // ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 542. 47 с.
 37. Стенограмма творческого отчета о поездке художников в Италию и Польскую Народно-демократическую республику. 20 ноября 1956. ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 548. 250 с.
 38. ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 548. 250 с.
 39. ЦДАМЛМ. Ф. №1165. Оп. 1. Спр. 94. 190 с.
 40. ЦДАМЛМ. Ф. 1165. Оп. 1. Спр. 37. 165 с.
 41. Чабан-Звіринська Х. Карло Звіринський і його «духовна школа» // Вісник Львівської академії Мистецтв. Міжнародний симпозиум «Мистецька школа напередодні 11-го тисячоліття». 1999. Спецвипуск. С. 155–162.
 42. Шапошников Ф. Без поисков нет искусства // Знамя коммунизма [Одеса]. 1956. 28 октября.

References

- Antologiya noveyshey russkoy poezii. U Goluboy Laguny* (1986). [The anthology of the contemporary Russian poetry. The Blue Lagoon]. Vol. 3B. Retrieved from <http://kkk-bluelagoon.ru/tom3b/barskiy.htm> [in Russian].
- Bilokin, S. (2012). Klub tvorchoi molodi “Suchasnyk” (1960–1965) [“Suchasnyk,” a club of creative youth]. *Studii mystetstvoznachy, 4*, 7–40 [in Ukrainian].
- Chaban-Zvirynska, Kh. (1999). Karlo Zvirynskiy i yoho “dukhovna shkola” [Karlo Zvirynskiy and his “spiritual school”]. *Visnyk Lvivskoi akademii Mystetstv. Mizhnarodnyi sympozium “Mystetska shkola naperedodni 11-ho tysyacholittia”*. Spetsvypusk, 155–162. [in Ukrainian].
- Diomin, M. (2015). Naukovi doslidzhennia z etnokultury, etyky y estetyky ta khudozhnia praktyka Mykoly Pysanka (do 105-richchia vid dnia narodzhennia) [Academic studies on ethnic culture, ethics and aesthetics and the art practice of Mykola Pysanka (on his 105th birth anniversary)]. *Svitohliad, 6*(56), 12–25. [in Ukrainian].
- Golovko, G. (1962). Muzhayut molodyie arhitekturnyie kadry [Young aspiring architects]. *Stroitelstvo i arhitektura, 9*, 3–4 [in Russian].
- Grigoriy Ivanovich Gavrilenko. 1927–1984. Iz zapisey raznykh let (2000). [Grigoriy Gavrilenko. 1927–1984.]. In Batalin, M. (Comp.) *Vozdushnyie chernila*. Kyiv: Fakt, [in Russian].
- Ivanov, I. (1962). Sektsiya molodykh arhitektorov [The section of young

- architects]. *Stroitelstvo i arhitektura*, 9, 32 [in Russian].
- Kolomiets, N. (1963). God tvorcheskih poiskov [The year of creative experiments]. *Stroitelstvo i arhitektura*, 12, 1–5. [in Russian].
- Kordyn, S. (1996). Karlo Zvirynskiy—mytets i vchytel [Karlo Zvirynskiy: An artist and a teacher]. *Dzvin*, 1, 154–160 [in Ukrainian].
- Kryvenko, M. (2002). Shcho dav meni Hryhorii Havrylenko [What Hryhorii Havrylenko gave me]. *Halereia*, 3–4, 26–27. [in Ukrainian].
- Lamakh, V. (2015). *Knyhy skhem: V 2 t.* [The books of schemes: in 2 vol.]. Vol. 1. Kyiv: Art Knyha [in Ukrainian].
- Lekar, B. (1962). Zhivopis i grafika na vystavke molodyih arhitektorov [Painting and graphic art at the exhibition of young architects]. *Stroitelstvo i arhitektura*, 9, 34–35 [in Russian].
- Lobanovskiy, B. (1997). Kievskie anahoretyi [The Kyiv hermits]. *Vizantiyskiy angel*, 3, 31–40 [in Russian].
- Lopukhov, O. (1963). Chas tvoryty [The time to create]. *Mystetstvo*, 2, 3–4 [in Ukrainian].
- Marhin (1963). Chuvstvo sovremennosti v tvorchestve molodyih arhitektorov Kieva [The sensation of modernity in the works of young Kyiv architects]. *Stroitelstvo i arhitektura*, 9, 5–8 [in Russian].
- Materialy Druhoho zizdu khudozhnykiv Ukrainy (1956). [The resolutions of the Second Congress of the Artists of Ukraine]. *Mystetstvo*, 3, 10 [in Ukrainian].
- Mihaylov, A. (1960). Ob izmyshleniyah “Layfa” i deystvitelnosti sovetskogo iskusstva [On the change of “life” and reality of the Soviet art]. *Tvorchestvo*, 8, 20–21 [in Russian].
- Mysiuha, B. (2019). *Hermetichne kolo Karla Zvirynskoho: albom-monografii* [A closed circle of Karlo Zvirynskui: An album-monograph]. Lutsk; Lviv: MSUMK, LNAM, Kolo [in Ukrainian].
- Postanovlenie Tsentralnogo Komiteta KPSS i Soveta Ministrov SSSR ot 4 noyabrya 1955 goda № 1871 “Ob ustranении izlishestv v proektirovani i stroitelstve” (n. d.). [Resolution No. 1871 of the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union and of the Council of Ministers of the Soviet Union “On elimination of excesses in design and construction” of 04.11.1955]. Retrieved from <http://www.sovarch.ru/postanovlenie55> [in Russian].
- Pro ocherednyie zadachi ideologicheskoy raboty partii (1963). [On the next objectives of the party’s ideological work]. *Iskusstvo*, 7, 5 [in Russian].
- Promova tovarysha M. V. Pidhornoho na naradi aktyvu tvorchoi inteli-hentsii ta ideolohichnykh pratsivnykiv respubliky 9 kvitnia 1963 [The speech of comrade M. V. Pidhornyi delivered at the meeting of activists among the creative intelligentsia and ideological workers of the republic on April 9, 1963]. (1963, April 11). *Radianska kultura* [in Ukrainian].
- Pysanko, M. (1995). *Rukh, prostir i chas v obrazotvorchomu mystetstvi* [Movement, space, and time in fine art]. Kyiv: Vyshcha shkola [in Ukrainian].
- Republikanskiy smotr tvorchestva molodyih arhitektorov (1962). [All-Republican review of the works of young architects]. *Stroitelstvo i arhitektura*, 6, 38. [in Russian].
- Sakharuk V. (Ed.). (2014). *Anatolii Sumar: Kataloh tvoriv* [Anatolii Sumar: A catalogue]. Kyiv: ADEF-Ukraina [in Ukrainian].
- Shaposhnikov, F. (1956, October 28). Bez poiskov net iskusstva [No art is possible without experiments]. *Znamiya kommunizma* [Odesa]. [in Russian].
- Sirohman, M. (2015). Kremnitskaya Elizaveta Lyudvigovna. 1926–1978 [Kremnitskaya Elizaveta Lyudvigovna. 1926–1978]. In *Iskusstvo ukrainskikh shestidesyatnikov* (pp. 170–183). Kyiv: Osnovy [in Russian].
- Sklyarenko, G. & Levich, A. (2005). *Voprosyi bez otvetov* [Questions without answers]. Kyiv: Neopalima kupina, [in Russian].
- Sklyarenko, G. (2020). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti: U 2 kn.* [Ukrainian artists: from the Thaw to Independence: in 2 vols.]. Vol. 1. Kyiv: Huss [in Ukrainian].
- Sklyarenko, G. (2020). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti: U 2 kn.* [Ukrainian artists: from the Thaw to Independence: in 2 vols.]. Vol. 2. Kyiv: Huss [in Ukrainian].
- Stenogramma obschegorodskogo sobraniya hudozhnikov Kieva. 5 aprelya 1957. [Transcript of the city meeting of Kyiv artists, April 5, 1957]. In TsDAML.M. F. 581. Op. 1. Spr. 602. 47 ark. [in Russian].
- Stenogramma ot 4 oktyabrya 1957 g. otkrytogo partiynogo sobraniya chlenov Soyuzha sovetskih hudozhnikov Ukrainyi [Transcript of the open party meeting of the Union of Soviet Artists

- of Ukraine, October 4, 1957]. TsDAML.M. F. 581. Op. 1. Spr. 604. 35 s. [in Russian].
- Stenogramma sobraniya hudozhnikov gor. Kieva. 2-go marta 1956 [Transcript of the meeting of the artists of Kyiv, March 2, 1956]. TsDAML.M. F. 581. Op. 1. Spr. 542. 47 s. [in Russian].
- Stenogramma tvorcheskogo otcheta o poezdke hudozhnikov v Italiyu i Polskuyu Narodno-demokraticheskuyu respubliku. 20 noyabrya 1956 [Transcript of the creative report about the painter's trip in Italy and Polish People's Republic] [in Russian].
- Syrokhan, M. (2018). *Pavlo Bedzir. Hrafika-zhyvopys. Albom* [Pavlo Bedzir: Graphics and fine art. An album]. Uzhhorod: Vyd-vo O. Harkushi [in Ukrainian].
- TsDAML.M. F. 1165. Op. 1. Spr. 37. 165 s.
- TsDAML.M. F. 1165. Op. 1. Spr. 94. 190 s.
- TsDAML.M. F. 581. Op.1. Spr. 548. 250 s.
- Vladimirskiy, A. (Ed.). (1957). *Pikasso. Sbornik statey o tvorchestve* [Picasso. Collected articles on his works]. Moscow: Izd-vo inostrannoy l-ry [in Russian].
- Zaretskyi O. & Marychevskiy M. (Eds.). (1996). *Alla Horska: Chervona tin kalyny: lysty, spohady, statti* [Alla Horska: The red shadow of a guelder rose: Correspondence, memoirs, articles]. Kyiv: Spalakh LTD [in Ukrainian].
- Zavarova, A. (2000). Hudozhnik [An artist]. In Batalin, M. *Vozdushnyie chernila* (pp. 83–89). Kyiv: Fakt [in Russian].
- Zavarova, A. (2000). Osvobozhdenie [A liberation]. In Batalin, M. *Vozdushnyie chernila* (pp. 103–109). Kyiv: Fakt [in Russian].
- Zubach, V. (2001). Yabluko filosofii na holovi planety, abo Liudyna—tse zvuchyt hirko [An apple of philosophy at the head of the planet, or A man, what a bitter word]. In *Sribna zemlia. Fest. Uzhhorod, 2001. 1–7 liutoho* [in Ukrainian].

Sklyarenko G.

Who's Afraid of Red, Yellow and Blue: On the Ukrainian Abstract Art of the 1960s

Abstract. The paper focuses on the creative experiments of Ukrainian artists during the 1960s in the field of abstract art, analyzing them against the background of social and cultural events of the time, which were reflected in the features of artistic life. In this regard, Western fine art revealed to Ukrainian artists during the years of the Thaw after decades of strict separation from foreign art during the Stalinist era, was a profound influence on them. However, the perception of the Western experience was rather specific due to the lack of information and theoretical understanding of the latest trends, as most works of world art became known in Ukraine through the exhibitions in Moscow and printed reproductions. The ambiguity of the cultural policy in the USSR played a significant role here, where the official declaration of the renewal of art and the right of artists to individual self-expression were combined with a new ideological attack on creativity. State control over art gained new dimensions, due to which the authors' experiments in the realm of abstract painting were doomed to exist in the circle of unofficial art. The article examines the "campaign against abstractionism and Western influences" launched by the authorities in the early 1960s, which had a dramatic impact on individual creative destinies.

Using the example of artists from Lviv, Kyiv, Kharkiv, Odesa, and Uzhgorod, the article analyzes creative directions in the realm of painterly abstraction, the features of its versions in Ukraine. It is significant that in most cases the appeal to non-figurative art remained only an episode in the work of artists, or coexisted with other ways of figurative expression. Abstract art in Ukraine generally was experimental, the presence of similar works in the art of the late Soviet era testified to a deep crisis of the socialist realist doctrine, the affirmation of individual creative thinking. Abstract works of Ukrainian artists of the 1960s are an important page in the history of Ukrainian art.

Keywords: abstract art, late Soviet culture, artist's individuality, creative freedom.

Стаття надійшла до редакції 02.07.2023

Igor Isichenko Igor Isychenko

кандидат географічних наук,
науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв УкраїниPh.D. in Geography,
Research Fellow,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: igor.isichenko@gmail.com | orcid.org/0009-0000-4218-4002

До питання про роль ритму в жанровому кінематографі та кіноавангарді

Rhythm in Genre Cinema and Cinematic Avant-Garde

Анотація. Зроблено спробу окреслити певні принципи та передумови дослідження ролі ритму як засадничого моменту будь-якого фільму та різні підходи (авангардистський і масовий) до подолання або, навпаки, фіксації у фільмі даного в суспільному цілому ритму, часто пов'язаному з та вираженому через аспекти ритму промислового виробництва. Окреслені загальні зв'язки між фордизмом та класичним голлівудським кінематографом, так само як і між постфордизмом як економічним вираженням постмодернізму (логіки культури пізнього капіталізму) та «кінематографом ностальгії» 1970-х років. Запропоновано компаративне дослідження підходу до питання ритму в царині кінематографічного авангарду (на прикладі німецького авангардного напрямку 1920-х років («абсолютний фільм») та класичного жанрового американського кінематографу. Зроблено спробу пов'язати підхід до ритму кінематографічного нарративу у фільмі «Ла Палісиада» (2023, режисер Філіп Сотниченко) з означеними вище моментами історії кіна, розуміючи «Ла Палісиада» як, одночасно, дослідження ритму та дослідження режимів сприйняття 1990-х років сучасним українським суспільством. Стверджується, що пошуки в царині ритму та ностальгічна спрямованість «Ла Палісиада» можуть бути тісно пов'язаними маніфестаціями одного й того ж глибинного процесу — ностальгії за іншим ритмом суспільного цілого (у випадку загаданого фільму — як 1990-ті роки української історії).
Ключові слова: ритм, кінематограф ностальгії, «абсолютний фільм», класичне голлівудське кіно, Erfahrung, Erlebnis.

Постановка проблеми. «Ла Палісиада» (2023), дебютний повнометражний фільм українського режисера Філіпа Сотниченка, цікавий з багатьох причин. Як явище українського кіна фільм, що здобув низку нагород на міжнародних кінофестивалях, це певний режим репрезентації українських 1990-х, причому не таких, якими вони були, але таких, якими їх можна *увявити*, ретроспективно, сьогодні, через призму а) історії нашої країни від 1990-х і до сьогодні; б) історії та сучасності кіно, яка стає своєрідним вбудованим органом зору у тих режисерів, які цікавляться роботою з репрезентацією потоку часу та різних його відрізків за допомогою різних режимів ритму екранного часу. Безперечно, до останніх належить і Сотниченко.

Видається доцільним спробувати провести паралелі з представленою Фредріком Джеймсоном темою «кінематографу ностальгії» і зрозуміти, яким чином фільм Сотниченка пов'язаний із загальносвітовою тенденцією (що спостерігається (у запропонованому Джеймсоном варіанті) ще з 1970-х років), будучи її метаморфозою та продовженням.

Дійсно, інтерес до теми смертної кари, виражений і у фабулі фільму, і в численних інтерв'ю режисера, можливо, вторинний щодо інтересу до періоду 1990-х років як таких, років «технологічного дитинства», що збіглися

з дитинством режисера (в одному з інтерв'ю Сотниченко згадує, що 1996 року йому було 8). 2000-ті, з їхнім стрімким розвитком аудіо- та відеотехнологій, кабельного та супутникового інтернету, призвели до чергового стрімкого витка рішучої переваги Erlebnis над Erfahrung, висловлюючись термінологією Вальтера Беньяміна зі знаменитого есе «Оповідач» [7] — роботи, в якій німецький мислитель заклав основи медіаархеології та археології структур досвіду в епоху ранніх медіа на кшталт газети та телеграфу.

Ядро суб'єктивності певного типу, таким чином, відчуває ностальгію (враховуючи всю складність і весь пафос цього терміна, пов'язаного з грецькою nostos, мандрівкою Героя додому після Троянської війни — такий ключ до «Одіссеї» Гомера пропонують, наприклад, Адорно і Хоркхаймер [2]), по 1990-х роках, які є «батьківщиною» цієї суб'єктивності — батьківщиною не в просторі, але в часі, острівцем, на зразок Итаки, — у сталевих хвилях буремного хронотопу всієї подальшої історії нашої держави. Метафора 1990-х як такого собі райського часу, «illo tempore» міфу, диво-острова особистої, біографічної міфопоетики як Сотниченка, так і цілого покоління, або поколінь, українців) — метафора парадоксальна, враховуючи потужний злам суб'єктивності, що припав на той час — додатково наголошується місцем, де відбувається основна дія

фільму — Ужгородом, географічно відокремленим дугою Карпатських гір.

Але повернімося до трансформацій структури досвіду, попередній та спрощений аналіз якої запропонував Вальтер Беньямін. Erlebnis як зсув від проживання та набуття досвіду у зв'язку з тривалістю — до переживання, від навички чи ремесла — до індустрії та інформації, згідно з Беньяміном [6], не так відобразився в кінематографі, як, власне, викликав до життя цей останній як результат домінування Erlebnis у структурі свідомості та досвіді людини початку ХХ століття.

У цьому сенсі видається, що «Ла Палісіада» може свідчити не лише про актуальність «кінематографу ностальгії», а й про експерименти з ритмом кінооповідання, імпліцитною метою яких може бути прагнення виходу за обмеження, накладені як класичним голлівудським нарративом, так і, що важливо, численними схемами і варіантами його начебто подолання, які вкрай поширилися в період з кінця 1960–1970-х років. Бо, знову ж звертаючись до Беньяміна, конвеєр та кіноплівку можна вважати двома гомоморфними атрибутами сучасності — сучасності кінця ХІХ та початку ХХ століть, себто тієї епохи, яку і досліджував німецький мислитель. І, так само, як «класичне голлівудське кіно» пов'язане з фордизмом [14], «кінематограф ностальгії» пов'язаний не тільки з ностальгією як продуктом постмодернізму, але і з постфордизмом та іншими формами економічного життя, що відображають в економіці злам домінантної парадигми осмислення світу: перехід до постмодернізму в різних його режимах.

Перша з серії статей пропонує увазі читачів один відносно малодосліджений розділ з історії взаємовпливів і відносин масового голлівудського кіно першої половини ХХ століття і німецького авангардного руху, відомого як «абсолютний фільм»: здається, обидва (незрівнянні за масштабами та впливом) явища були, тим не менше, способом реакції кінематографу як медіуму на нові умови продукування суб'єктивності (що на практиці означало перехід до важкої промисловості та автомобілебудування, зростання міст і потоки нових транспортних засобів, посилення ролі нових медіа на кшталт кінохронік, панорам, газет тощо).

Таким чином, ми сподіваємося показати важливість історичного аспекту у дослідженні смислових пластів фільму сучасного нам талановитого українського режисера, і цей аспект, хоч як дивно, сягає періоду щонайменше ста років тому — перших десятиліть історії кіно, коли і оформлювалася на практиці більшість дихотомій та конфліктів, динаміка розв'язання яких і рухала потім історію кіно десятки років.

Метою статті є дослідження одного з хронологічно ранніх етапів історії кінематографу, для того, щоб довести тісну причетність і жанрового кіно перших десятиліть, і авангардних пошуків, вирішенню одного й того самого стрижневого питання: ритму як природи фільму.

Аналіз останніх досліджень й публікацій. Зв'язок між провідними художніми пошуками та масовою культурою є обставиною, яку неможливо обійти за будь-якого, навіть

найзагальнішого, розгляду цих явищ: вони не протистоять один одному абстрактно та позаісторично, а взаємно визначають один одного на кожному етапі культурної динаміки. Найбільш, можливо, серйозний приклад порушення цього специфічного балансу становить сучасний кіноландшафт США, де відносини між кіноавангардом та Голлівудом були радикально змінені у 1970–1980-х роках. Якщо раніше «опозиція андеграунду Голлівуду розвивалася у супроводі конструктивного діалогу з ним, роблячи безперечним той факт, що хоча “підпільне кіно” могло черпати натхнення та стилістичне оновлення у пріоритетах поза кінопромисловістю, в інших художніх формах і дуже часто у соціальних феноменах, все ж таки його найбільш значною детермінантою залишався сам Голлівуд», як зазначає у відомому монографічному дослідженні американського авангарду Д. Джеймс [14], то після регресу «незалежних» до «Індівуду» сам Голлівуд, який перестав прислухатися до «іншого» кіно, потрапив у мережу нескінченних рімейків, сіквелів та приквелів.

1988-го авторитетний кінокритик Джонатан Розенбаум описав загальний стан справ так: «Постійним обмеженням останніх нарративних незалежних фільмів є досить обмежене та конформістське розуміння “нового”, яке виявляється парадоксальним чином пов'язаним з якимось варіантом переробки старого: імпульс, який, за іронією долі, дублює і, очевидно, імітує подібну тенденцію у сучасному Голлівуді. Свідомі посилання на історію кіно, якими відзначені перші роки французької “нові хвилі”, ймовірно, дали початок цій тенденції, але важливо мати на увазі, що ці посилання спочатку здійснювали деяку критичну (наприклад, аналітичну та інтерпретаційну) функцію» [19].

Такі спроби критичного прочитання цитованих фільмів змінюються благочестивим — і механічним — цитуванням: виникають роботи, розраховані на конкретний вид критики, а відносини між Голлівудом і «незалежним кіно» вказують на гнітюче небажання останнього запропонувати альтернативу. Поширення алюзій і рімейків у самій «фабриці мрій» досягло таких масштабів, що значення цього явища «має бути зрозуміле як ідеологічна герметизація — страусина відмова сприймати справжнє чи будь-яку іншу реальність, окрім “світу кіно”, що змушує оцінювати навіть найменш сміливі вилазки за межі цього обмеженого простору як щось сміливе» [19].

Оскільки сама природа фільму довгий час (вочевидь, до виникнення відео) передбачала його масове споглядання [6], авангард у кіно протистояв, певним чином, умовам та передумовам власного виникнення та існування, порушуючи питання про власну можливість і, водночас, претендуючи на зміну масового характеру фільму — луна цих пошуків і уловлювалася вітрилами мейнстрім-кіноіндустрії, «фабрики мрій».

Щодо «абстрактного», або «абсолютного» фільму Німеччини 1920-х років (ітиметься про роботи німців Вальтера Руттманна, Ганса Ріхтера, Оскара Фішингера та шведа Вікінга Еггелінга), то варто зазначити, що цей напрям,

можливо, більш радикальний, ніж будь-який з інших німецьких чи європейських або американських кінорухів тих років, звідки і випливає деяка складність розуміння значення робіт його представників для історії кіно. Симптоматично, тим не менш, що у класичному дослідженні Лотте Айснер [3] кілька сторінок присвячених «абсолютному фільму» вона помістила в розділ «Вуличні трагедії», де говориться про фільми Лупу Піка, Пабста, тощо, таким чином імпліцитно натякаючи на тісний зв'язок авангардних пошуків четвірки і масового продукту студії UFA.

Основоположним принципом створення «абстрактного фільму» на першому його етапі стала відмова від фотографічної природи кінозображення. Те, що сьогодні впевнено класифікують як «абстрактну анімацію», три німці та швед називали не інакше як «абсолютним фільмом». Цей авангард, як часто можна почути, проіснував лише кілька років (1921–1925), після чого його творці закинули абстракції та почали знімати дивні, але все ж таки «повноцінні», тобто фотографічного характеру, фільми. Така думка видається дещо помилковою, оскільки не враховує фундаментальних особливостей осмислення авангардистами питань природи фільму, ритму, руху, кольору.

Як переконливо демонструють у ґрунтовних дослідженнях Айснер [3], Кракауер [22], Каес [15], та Ельзассер [9], відлік найбільш важливого періоду у розвитку німецького німого кіна заведено починати з 1919 року і пов'язувати з такими відмінними один від одного фільмами, як, наприклад, перший твір кіноекспресіонізму «Кабінет доктора Калігарі» (Р. Віне) та майстерно зняті пригодницькі фільми Фріца Ланга «Павуки» (дві частини, 1919). Ці та інші роботи ознаменували досить пізні (затримка обумовлена політичними, економічними та іншими факторами) включення Німеччини (Веймарської республіки) до світового кінопроцесу. Через два роки, 1921-го, відбулося «народження» німецького кіноавангарду — створення «абсолютного фільму».

Досить довго не виникало сумнівів щодо ролі Ганса Ріхтера та Вікінга Еггелінга як провідних теоретиків напряму та творців перших абстрактних фільмів. Так, наприклад, після смерті Ріхтера в 1976 році в некролозі, опублікованому в «Нью-Йорк Таймс», можна було прочитати про те, що він є творцем «першого абстрактного анімаційного фільму» «Ритм 21» (датованого в тексті 1921 роком) [10]. Ріхтер, проте, не тільки не продемонстрував публіці «Ритм 21» у 1921 році, але й, мабуть, навіть не закінчив фільм того року, як переконливо стверджує дослідник німецького авангарду Вальтер Шоберт [20, с. 238–239]. Справжнім творцем «абсолютного фільму» був Вальтер Руттманн, який ще у 1917–1918 роках почав теоретично переосмислювати природу фільму та живопису, що й мало наслідком створення «Опусу I» («Lichtspiel: Opus I», тобто «Гра світла: Опус I»), перший показ якого відбувся у Франкфурті на початку квітня 1921 року (офіційна прем'єра — 27 числа того ж місяця). За пізнішими спогадами одного зі знайомих, закінчивши одного разу створювати велике

абстрактне полотно (епізод стався 1918 року), Руттманн нібито зауважив: «Немає сенсу займатися живописом. Він має бути приведений у рух» [17, с. 253]. Доцільно зауважити тут, що ще 1913 року французький живописець Леопольд Сюрваж писав про «кольоровий ритм»: «Кольоровий ритм (фр. *rythme coloré*, англ. *coloured rhythm*) в жодному разі не є ілюстрацією чи інтерпретацією музичного твору. Це автономна художня форма, заснована, проте, на тих самих психологічних даних, як і музика... Фундаментальним елементом мого динамічного мистецтва є колірна візуальна форма, що виконує роль звуку в музиці.

Цей елемент визначається трьома факторами:

1. Специфічною (абстрактною) візуальною формою,
2. Ритмом, що означає рух і трансфігурації цієї форми,
3. Кольором» [5].

Сюрваж запропонував для створення такої «автономної художньої форми», в якій виявляться зв'язаними колір і ритм, скористатися спрощеними та геометричними формами, похідними від звичайних об'єктів нашого оточення (дерев, предметів меблів), які взаємодіють між собою за допомогою впорядкованого руху та трансфігурації [5].

Щодо Руттманна, то саме він був не лише першим, а й найпослідовнішим і найсильнішим теоретиком німецького авангарду на всіх його етапах («абстрактний» змінився «монтажним» (у період «Берліна») та «звуковим», коли він одним із перших у світі застосував контрапункт як принцип зв'язку звуку із зображенням). Крім того, роботи Ріхтера стали відомі широкому загалу лише після великого показу «Абсолютний фільм», організованого німецькою «Novembergruppe» (спілкою художників та музикантів) у берлінському кінотеатрі «Ufa-Palast» 3 травня 1925 року. Того ж року «абсолютний фільм» припинив своє існування: Руттманн і Ріхтер (Еггелінг помер у 1925-му) припиняють експерименти з абстрактним кіно та приходять до роботи з більш звичними кінематографічними формами.

Причину, ймовірно, слід шукати у фільмах Фернана Леже та Рене Клера — «Images Mobiles» першого та «Entr' Acte» другого (обидва — 1924). Вони продемонстрували теоретикам та практикам «абсолютного фільму», що абстрактні кінострічки можна створювати і з використанням фотографічного матеріалу. Ще важливішим може бути вплив радянського авангарду. Цей контакт мав наслідком усвідомлення значення монтажу як найважливішого засобу кіно, що привело до Руттманна і Ріхтера до створення «абстрактних монтажних фільмів». Цю назву запропонував Вальтер Шоберт [20]: працюючи з цілком «конкретним» знятим матеріалом, обидва залишаються багато в чому на раніше освоєній абстрактній території. Бо помилкою буде назвати «Берлін» та «Симфонію світу» Руттманна документальними фільмами, а «Симфонію перегонів», «Двопенсову магію», «Інфляцію», «Щодня», «Все крутиться, все обертається», «Привиди перед сніданком» та «Дослідження фільму» Ріхтера — соціальною сатирою чи сюрреалізмом (хоча відповідні такі класифікації елементи в них, безперечно, присутні, і виражені

цілком однозначно — досить згадати образи «Інфляції» чи критику «фабрики мрій» у «Щодня»); помилкою саме тому, що стрижневим принципом цих фільмів є повторення, а отже, і дослідження законів ритму, що було таким важливим у ранніх роботах авангардистів. (Цікаво, що відомий теоретик кіно Бела Балаш, хоч і засуджує «абсолютний фільм» за формалізм [4], вважає такими, зокрема, «Дош» (1929) та «Міст» (1928) голландця Йоріса Івенса, а також «Ринок на Віттенберзькій площі» (1929) Вільфріда Бассе, правильно вловивши продовження розвитку в цих роботах «абстрактної» стадії авангарду.)

Руттманн встиг досить недвозначно засвідчити свої наміри з приводу «Берліну»: «Протягом довгих років моєї роботи над абстрактними фільмами не міг позбутися бажання побудувати щось із живої матерії, створити фільм-симфонію з мільйонів фактично вже існуючих джерел енергії руху, що вдихають життя в організм великого сучасного міста.

У фільмі про Берлін я лише дозволив образу говорити — абсолютному образу, що розглядається і розвивається абстрактним шляхом з кінематографічного матеріалу. Я організував зв'язок зображень ритмічно так, щоб вони працювали без сюжету та створювали протиставлення та контрасти між собою. Моєю метою було створення автономної мистецької форми» [20, с. 244].

«Берлін» залишається найбільш відомим і важливим фільмом німецького авангарду 1920-х років, роботою, в якій серйозні теоретичні ідеї Руттманна знайшли найповніше втілення в конкретному матеріалі, знятому в місті, чії будні, заломлені монтажем Руттманна, набули графічного звуку, звучання симфонії. Водночас загальна критична рецепція була тривалий час зумовлена позицією щодо цього фільму З. Кракауера [22, с. 217–226] (втім, схожих поглядів дотримувався і Б. Балаш [4]), який звинуватив Руттманна у зневажанні свого обов'язку «людини і громадянина» і створенні політично нейтрального фільму, в якому послідовно проводиться лінія відділення «змісту» (що залишається, за Кракауером, «поза» фільмом) від порожніх образів репрезентації міста на екрані, — «форми». Таким чином, єдиним принципом цієї роботи (жанр Кракауер визначив як «поперечний зріз») є формальний підхід, при якому фільм не підпорядкований необхідному з'ясуванню причинних чи інших суспільних явищ, але, навпаки, знята на плівку «реальність» позбавляється об'єктивно присутнього сенсу і «монтується» винятково за принципом формальних аналогій чи контрастів.

З одного боку, Кракауер впадає у крайнощі, намагаючись постулювати те, яким має бути фільм, заснований на «реальному», не постановочному матеріалі. Однак «реальність», тлумачення якої він шукає і не знаходить у «Берліні», насправді містить і сам текст критика, і фільм німецького режисера. А машини, справжню сутність яких необхідно, за Кракауером, продемонструвати у фільмі, не існують окремо від свідомості, яка їх сприймає. Фільм Руттманна і є моделлю такої свідомості, в якій ніщо не існує поза

формами сприйняття, саме по собі [17]. З іншого ж боку, саме формальне, позбавлене форми — ритм машинізованого великого міста у випадку «Берліну» Руттманна — і є тим, в чому найбільш яскраво, немов у дзеркалі, відображається — через формальний ритм як ритм форми — сутність процесів та явищ.

Після приходу звукового кіно Руттманн знову відрагував першим із німецьких авангардистів, описавши у своєму маніфесті принцип контрапункту, схожий на основні положення відомої «Заявки» Ейзенштейна, Пудовкіна, Александрова (1928), і втілюючи його в «Мелодії світу». Проте, не обмежившись досягнутим, він пішов далі, створивши у «Вікенді» експериментальний шедевр — акустичний монтаж без супроводу образів (фільм транслювали по радіо). Ріхтер писав про цю роботу, що в ній «знов Руттманн показує себе поетом з винятковою силою уяви. Цей етюд створений не з образів, але тільки зі звуків та шумів, що дозволяє транслювати його по радіо. <... > Якби мені довелося обирати серед усіх робіт Руттмана, цей динамічний етюд безперечно переміг би. У ньому Руттманну вдалося, граючи, перевести принципи «абсолютного фільму» в поезію звуків» [20, с. 247]. У «звуковий» період Руттманн залишається без колег і конкурентів — роботи Ріхтера цікаві, але не можуть бути названі передовими, тому що в них або розвиваються старі теми (повторення і «рими образів» у «Двохпенсовій магії», 1929), або, з відставанням від Руттманна, освоюється акустично-візуальна взаємодія («Щодня», 1929), а Мохой-Надь, який працював на той час у «Баухаусі», зі звуком не експериментував.

Без звуку неможливо уявити лише роботи Оскара Фішингера, що залишився після 1931 року останнім німецьким кіноавангардистом (з того року Руттманн починає знімати документальні (подібно до Ріхтера), а потім і пропагандистські фільми): після серії абстрактних фільмів початку та середини 1920-х років і «Прогулянки з Мюнхену до Берліну» (1927), Фішингер зосереджується на питаннях знаходження кінематографічних форм, які були б адекватною візуальною репрезентацією популярної чи класичної музики. Досягнення шуканої відповідності образу та звуку було можливе лише з урахуванням питань кольору та руху (пов'язаного, звичайно, з питаннями ритмічної побудови акустичного та візуального матеріалів) абстрактних форм. Як відзначає Шоберт, ідеальна гармонія образів і звуків робить фільми Фішингера надзвичайно легкими для сприйняття, а значить — споживання, а легке споживання завжди означає інтерес рекламних агентств, які неодноразово замовляли «абстрактні фільми» Фішингеру — ось чому деякі з його найкращих робіт є рекламними короткометражками. У 1936 році з політичних причин «останній авангардист» залишив Німеччину: на батьківщині «абсолютного фільму» до кіноавангарду ставилися як до «дегенеративного мистецтва». Наступне покоління німецького авангарду (Lutz Mommartz, Werner Nekes, Dore O) виникло лише наприкінці 1960-х і, як і «нове німецьке

кіно» (Фассбіндер, Герцог, Вендерс) було «кінематографом сиріт» (Вернер Герцог).

Виклад основного тексту. Тож яким є зв'язок «абсолютного фільму» з «абсолютною індустрією розваг», масовим жанровим кіно? З одного боку — це найбільш часто згадуваний факт — очевидна неодноразова участь Рутмана, Ріхтера та Фішингера у роботі над великомасштабними комерційними проектами, щоправда, цілком логічно, не голлівудськими, а німецькими (як приклад можна навести вагомий внесок першого в «Жінок на Місяці» та «Нібелунгів» Ланга), та у створенні рекламних коротких метрів (тут відзначились усі троє). І незважаючи на те, що ця участь є набагато важливішою, не будучи просто прецедентом «компромісу» з боку нужденних і голодних художників-авангардистів, а сама по собі служить згаданому обміну ідеями між авангардом та масовим кінематографом, можна висловити ще одне припущення.

Річ у тім, що становлення «абсолютного фільму» відбувалося під знаком безперервного інтересу до дослідження феномену ритму фільму як такого. Ні Ріхтер, ні Рутманн, ні Фішингер не були ізольованими від глобального кінопроцесу радикальними новаторами-одинаками, а радше реагували на пошуки німим кіно специфічної форми, сьогодні відомої нам як *feature film* — художній фільм певної (стандартної) тривалості і, як правило (внаслідок триумфу американської моделі, про що буде сказано нижче), що характеризується надзвичайно високим ступенем «зв'язності», послідовності у розвитку сюжету, що підпорядковується певній логіці дії, чітко встановленому канону причинно-наслідкових зв'язків, — канону, в якому жодна сцена не може бути представлена «просто так», але повинна робити внесок у розв'язку, що наближається (але весь фільм відкладається) — причому таким чином, щоб глядачі її повністю і недвозначно асимілювали і зрозуміли. Достатньо порівняти цю модель з фільмами, наприклад, Жана Епштейна, Олександра Довженка, Ж. А. Годара, Луїса Бунюєля, Мікеланджело Антоніоні, Рауля Руїса, Вернера Герцога, Бели Тарра чи Ясуджіро Озу для того, щоб зрозуміти серйозні обмеження «кіномови», запропоновані цією «формулою», а також спектр можливих альтернатив.

Становлення масового жанрового кіно, що завершилося загалом у 1915–1917 роках із нововведеннями Томаса Інса, було пов'язано з тією ж проблематикою, що так хвилювала (нехай і приховано, рідко коли стаючи предметом теоретичної рефлексії) заокеанських творців «Опусів» та «Ритмів» — проблематикою ритму та повторення. Повторення є, можливо, найважливішою рисою масового жанрового кіно, заснованого на системі принципів і правил, що дозволяють глядачам від початку перегляду впізнати показ фільму як фільм певного жанру, а отже, підготуватися до повторення в ньому раніше баченого в інших роботах цього жанру. Система жанрів, що виникла в США (і, безумовно, еволюціонувала у часі при збереженні основних принципів) у 1910-х роках, пов'язана з «конвеєрним виробництвом» фільмів в умовах студійної системи — що принципово відрізняє

американську модель від практик, наприклад, французьких «Пате» і «Гомон».

Жанрова модель в її американському варіанті передбачала також низку принципів (часто сформульованих і у вигляді письмових розпоряджень, таких собі законів, що визначають, серед іншого, заборонені техніки, прийоми та теми), на підставі яких здійснювали зйомку та монтаж фільмів — іншими словами, важливо було одночасно і те, що показується, і те, як це робиться. Ця система дозволила в короткі терміни провести серйозну роботу з «оптичної освіти» (Балаш) глядачів, в результаті якої середньому відвідувачу кінотеатру стали зрозумілі стосунки різних сцен, організованих монтажем у часі, а отже, зрозумілі й ті «історії», які розповідало йому жанрове кіно. У процесі цієї освіти було впроваджено низку принципів та табу (деякі дійсні й сьогодні): так, існує «правило 180 градусів», існував (до 1960-х років) «кодекс Хейса», тощо. Вся ця струнка будівля правил і технік виробництва фільмів отримала назву «класичного голлівудського кіно» (вперше використано Д. Бордуеллом, К. Томпсон та Дж. Стайгер в однойменній і вже давно класичній роботі 1985 року [8]) — «способу виробництва фільмів», який було успішно експортовано у ледь не всі країни світу і який переміг у відчайдушній і жорсткій боротьбі з більшістю національних кінематографій Європи ще в 1910-х. (Згадаймо голосіння Садуля про американізацію французького кіно в середині 1910-х у другому томі його «Загальної історії кіно».) Більш актуальні дані другої половини ХХ століття можна отримати в монографії «Культурні індустрії» Дейвіда Хезмондалша [13].

У теоретичних дослідженнях і текстах авангардистів цей зв'язок із глобальними процесами розвитку кінопромисловості гранично чітко сформулював Ріхтер, для якого розуміння руху було невіддільне від дослідження ритму: «Я знайшов нове почуття: ритм, який, як я продовжую вважати, є головним почуттям, закладеним у будь-якому прояві руху» [10]. Для Ріхтера ритмічні експерименти авангарду «висвітляли <...> убогість змісту та форми офіційного фільму» [18, с. 111]: «Ритм до певної міри є способом концентрації дії. Рухи пластичних об'єктів спрощуються та зводяться у певний, художньо осмислений порядок. Цей порядок керує естетичним та музичним почуттям глядача протягом усього фільму і діє тим більше вражаюче, чим менше глядач помічає цей порядок як такий. Якщо ж ритм тяжіє і триумфує над динамікою матеріалу лише як формальний елемент (тобто відхиляється від шляху, запропонованого йому динамікою матеріалу), то робота не вдається, бо ритм якраз і повинен бути виразом цієї динаміки і слідувати їй повністю».

Деякі рядками вище Ріхтер, розмірковуючи про улюблені роботи Рене Клера («одного з небагатьох майстрів кіноритму» [18, с. 141]), зауважує, що у фільмах французького майстра «балетний» ритм проявляється не «тільки формально-естетичним моментом, він перетворюється на драматургічний момент величезної значущості. Умовна форма кіномови, яка виникає в результаті вирішення всіх епізодів в єдиному ритмі, надає привабливості кожній окремій

сцени і проясненню дію в цілому», причому в цьому процесі принципова роль звуку, що впроваджується в питання ритму після винаходу звукового кіно: живе слово, за Ріхтером, не може залишатися за межами «ритмічного життя фільму»: «будь-який звук має бути сприйнятий і зрозумілий глядачами, пов'язаний з іншими звуками, включений до їхнього потоку» [18, с. 142]. Останні дві ремарки, зведені в принцип роботи і зі звуками, і з образами, і зі змістами, що їх наповнюють, відображають суть канону, що його дотримувалися режисери, які працювали на «фабриці мрій»: всі несподівані «авторські» рішення у фільмах Гоукса, Форда, Гічкока, Премінгера чи когось іншого з довгого списку, покликаного зазвичай довести можливість збереження творчого індивідуального стилю у «системі», створювалися в такий спосіб, аби — при всіх індивідуальних особливостях цих майстрів — не порушити загальний ритм фільму та його основні принципи — повторюваність, зрозумілість, лінійність, зрештою передбачуваність (навіть у непередбачуваних сценарних рішеннях, на що вказував ще Адорно [1; 2]) тощо.

Власною стратегією Ріхтера у боротьбі з монотонним та сугестивним ритмом масового кінематографу є підвищена рефлексивність (характеристика кінооповідання, яке повідомляє глядачеві про власну ілюзорну природу і систематично розвінчує її) його фільмів. Так, у «Двохпенсовій магії» (1930) кадр із фільму (на ньому ми бачимо дівчину на канаті) перетворюється на фотографію, вміщену в інший кадр, а потім — на плакат фільму. У «Все крутиться, все обертається» (1929) ми можемо побачити фразу «Починається звуковий фільм...». В етюді «Дослідження фільму» (1926) на нас дивляться з екрану десятки очей, що, безперечно, можна трактувати як натяк на всепроникне око камери. Цей мотив повторюється і в більш ніж популярних фільмах співвітчизника Ріхтера, Фріца Ланга, починаючи з «Павуків» 1919 року та першого «Мабузе» 1922 року і аж до останньої частини трилогії про великого лиходія та маніпулятора, «Тисяча очей доктора Мабузе» (1960) — в ній недовзначно досліджується зростаюча незахищеність людей перед обличчям «насилства камери». У роботі «Мрії, які можна купити за гроші» (1947) зразком такого підходу є величезне зображення ока, що постійно тримається за столом головного героя і підводить глядача до не завжди усвідомлюваного конфлікту — око як провідник погляду симетрично його відбиває, а отже ніби скасовує, вказуючи глядачеві на сам акт перегляду фільму: погляд глядача тоді не проникає в ілюзорний простір, а дзеркально повертається йому, тоді як ілюзія «звичайного» фільму тяжіє до поглинання і розчинення погляду, що потрапив у пастку логіки стеження за образами, що рухаються, підкоряючись логіці сюжету.

Проміжними «ланками» в ланцюзі, що пов'язує жанрове кіно і роботи авангардистів, очевидно, можуть бути фільми в традиціях «фарс», «слепстік», «бурлеск»: відомий, наприклад, зв'язок пошуків авангардистів і Чапліна. Чапліна, чий фільми (як і роботи Арбакла, Ллойда, Кітона та інших) немислимі без механічного, машинного повторення головним «героєм» окремих рухів, жестів і ходів

«сюжету», Ріхтер прямо пов'язує із творчістю авангардистів: «З усіх акторів, Чаплін насамперед інших відкрив метод зображення, що найближче відповідає механічній природі фільму. З самого початку він знайшов механічний стиль, якому підпорядкував ритм свого фільму, аж ніяк не убиваючи цією механікою рухів живий характер свого виконання. <...> Чаплінська міміка та жести змонтовані та механізовані ще до зйомок камерою, тому його фільми виявляються змонтованими без застосування монтажу. Вони підпорядковані механічному процесу, окремі частини якого є певною мірою розчленованими. Почуття виявляється у фільмі Чапліна не як неподільний потік, природний рух, а як подільний процес, що легко розкладається на етапи, який є доступним для огляду і ритмічно організований при всіх танцях і стрибках, при діапазоні станів від сміху до скам'янілості» [18, с. 139]. Ці досягнення Чапліна Ріхтер пов'язує із зауваженням Валері про те, що сьогодні лише те впливає на нас, що розбирається на частини — саме ця «частковість» (механічні зв'язки та механічне функціонування) і є сьогоднішньою новою «природністю».

Безперечно, що ритм фільмів і рухів Чапліна неможливо правильно зрозуміти, не враховуючи іншого ритму — ритму конвеєра. Вальтер Беньямін висловив свого часу припущення, що стрічка конвеєра та кіноплівка є взаємодоповнювальними («гомоморфними», у його термінології) атрибутами сучасності. Порівняймо це з зауваженням Д. Джеймса про те, що введені Томасом Інсом удосконалення студійної системи довели до логічного кінця початковий поділ між виробником і споживачем шляхом організації поділу праці всередині самого виробничого процесу, який, після нововведень Інса, складався з більш-менш автономних завдань, запропонованих сценаристам, режисерам, операторам, технічному персоналу, кінозіркам (які, самі по собі, вже були найважливішими засобами виробництва) і рядовим акторам, і отже буквально відтворював парадигму тодішньої промисловості — конвеєр, впроваджений Генрі Фордом [14].

Тож Чаплін рухається як машина насамперед тому, що робітники заводів Форда самі ставали машинами. Процес впровадження конвеєрного виробництва був частиною фундаментальних змін, що торкнулися наприкінці XIX — на початку XX століть економіки та культури країн Європи та США, змін, що глибоко проникли в самі основи щоденного існування індивідів у суспільстві та трансформували домінуючі колись моделі колективної та індивідуальної пам'яті, а також можливості набуття та передачі досвіду [7]. У XIX столітті досвід як такий (нім. *Erfahrung*), що вимагав умов тривалості, безперервності, що відрізнявся можливістю передачі наступним поколінням як джерело порад (а отже, виступав фактично формою колективної пам'яті спільноти), починає змінюватися, відступаючи перед поширенням нової форми — переживання. Останнє — *Erlebnis* — це «проживання», автоматичне сприйняття інформації про події, які можуть ніяк не корелювати з нашим досвідом та побутовим життям (приклад такого сприйняття — газета). *Erlebnis* відрізняється фрагментарністю,

роздробленістю, уривчастістю, шоком: кульмінацією такого переживання став досвід солдатів в окопах Першої світової війни — досвід, який не був досвідом у колишньому значенні цього слова, тому що не піддавався ніякій передачі за допомогою слів, тоді як колишній *Erfahrung* відрізнявся можливістю збереження в, наприклад, такій літературній формі, як оповідання. Умови тривалої ремісничої праці, коли рука гончаря знаходила застосування досвіду та породам поколінь предків у роботі з глиною, або мануфактурної праці, монотонної та спокійної, в якій відбувалося набуття та застосування досвіду, так само як і «вбирання» в себе історій, що їх розповідали для того, аби розвіяти нудьгу працівників, змінюються тим, що описав — з чималим нагхненням — Генрі Форд: «Одна з найтупіших функцій на нашій фабриці полягає в тому, що людина бере сталевим гачком прилад, бовтає ним у бочці з маслом і кладе його в кошик поруч із собою. Рух завжди однаковий. Вона знаходить прилад завжди на тому самому місці, робить завжди те ж число збовтувань і кидає його знову на старе місце. Не потрібно для цього ні м'язової сили, ні розуму. Людина зайнята лише тим, що тихенько рухає руками туди й сюди, оскільки сталевий гачок дуже легкий» [11, с. 94–95].

Описаний Фордом робітник є попередник і *condition sine qua non* героїв Чапліна (Чарлі починається на наступному кроці — при навмисне-ненавмисному саботажі машинного виробництва), які постійно зіштовхуються з новими поколіннями безликих, промислово вироблених речей, настільки звичних нам сьогодні, але нових сторіччя тому. На думку Кракауера, слепстик, фарс і бурлеск саме тому і є споконвічно німими жанрами — постійні падіння та решта див поведінки героїв Чапліна, Кітона, Ллойда і інших, які перебували в стані постійного «конфлікту» і «війни» з речами, відбивають переляк і жах людей від зіткнення з цією новою речовою реальністю, що стрімко заповонила щоденне «довкілля» великих міст — жах настільки сильний, що сказати чи вигукнути зовсім нічого — слова буквально застрягають у горлі [12]. Розвиток цієї лінії роздумів приводить Беняміна і Кракауера до осмислення кіно як терапевтичного засобу, що запобігає масовій істерії та соціальним неврозам, пов'язаним із життям у нагвопах і поспіху (шаленому ритмі, могли б сказати ми) метрополісів.

Фігуру Чарлі як співака, який оспівував саме таку автоматизацію щоденного існування, добре схопив Фернан Леже в його знаменитому «Механічному балеті» — частини Чапліна, «розібраного» на фрагменти і перетвореного на власний портрет в стилі кубізму, вітають глядача на початку і прощаються з ним наприкінці цього важливого твору авангарду. Леже створює фільм, у якому машинний ритм пов'язує повторювані рухи геометричних фігур (повторюючи цим, своєю чергою, роботи Руттманна, Ріхтера і Еггелінга початку 1920-х), частин машин і механізмів, людей. У разі повторюваності щоденного існування, автоматизації життя та сприйняття, необхідні були відповідні цій автоматизації форми дозвілля — саме ними і стають жанри масового кіно, засновані на повторенні сюжетів, впізнанні

вже бачених і знайомих кінозірок та їхніх типових ампул, тощо. Між жанровим фільмом та «абсолютним» аж ніяк не прірва — між цими крайніми точками ми бачимо фігуру бродяги з вічними казанком і тростиною, що рухається в ритмі «Механічного балету».

Але, незважаючи на те, що ритм «Павуків» Ланга та «Вампірів» Фейяда і робіт авангардистів ближче, ніж може здатися на перший погляд, між розумінням ритму у цих двох крайніх точках є принципова різниця. Для авангардистів абстракція була, ймовірно, головним шляхом подолання такого нелюбого механічного відтворення дійсності, переробленої в ілюзію фільму. Оскільки ця остання підкоряється ритму, авангард створює альтернативу — такий ритм, який не несе в собі жодної ілюзії, що є типовою для «офіційного фільму». Можна говорити про критику повторення повторенням (у роботі Ріхтера «Двохпенсова магія» йдеться про «рими образів», *picture rhymes*, що є виразом того ж повторення).

«Абсолютний фільм» у цій перспективі можна розглядати як цілком свідому реакцію авангарду на художні пошуки, що відбуваються на протилежному культурному полюсі.

Висновки. Можна стверджувати, що одним із визначальних моментів будь-якого напрямку, жанру, стилю чи окремого фільму є його ритм. А метафізичним витоком і підставою ритму фільму, у певній перспективі, можна вважати ритм самого часу, опосередковано виражений через ту чи іншу динаміку технологічного прогресу (або його відсутності) та соціальних змін, домінуючих форм соціального та економічного життя, які, власне, і викликають до існування ті чи інші форми кіно, що — більш чи менш явно — дублює своїм ритмом циркуляції ритму часу, на яких базуються ці форми соціальної та економічної екзистенції.

Тому різний ритм, наприклад, європейських та американських фільмів різних років пов'язаний не лише з індивідуальним почерком того чи іншого режисера та особливостями підходу до монтажу та побудови кінооповідання, а й, насамперед, із різною соціальною динамікою зазначених частин світосистеми (використовуючи тезаурус Іммануїла Валлерстайна), що, своєю чергою, виражається різною темпоральністю (до певної міри, роль ритму намагався показати Анрі Лефевр у класичній праці «*Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*» [16]).

Більшість фільмів, таким чином, завжди містять у собі соціологію (а отже, неминуче — економіку) під маскою естетики — соціальна (і технологічна, економічна) реальність детермінує кіновиробництво більшою мірою, ніж естетичні імперативи, за всієї значущості цих останніх та за безумовної наявності винятків із цього стану справ (про недавні тенденції змін у режимах виробництва / споживання образів та розповіді історій дає деяке враження стаття Стівена Шавіро [21]).

«Абсолютний фільм» (у широкому розумінні, включаючи і пізніші роботи Руттмана і Ріхтера) можна вважати двоякою спробою, в якій поєдналися як цікаві дослідження природи кіно, причому саме її ритмотворчого, стрижневого

аспекту, — і також спроб виходу за межі фотографічного характеру кінозображення — так і, з іншого боку, чітка фіксація обмежень, що накладаються мірою ритму на фільм як такий, фільм у його ідеальному прагненні до буття художнім висловом, а не лише соціологічним документом (можливість існування таких фільмів, фільмів як витворів мистецтва, визнавав навіть Адорно, відомий тотальною критикою «індустрії мрій» [1, с. 180]).

Можна стверджувати, що коренем ритму фільму є ритм індустрії, що трансформувався в 1970-х і далі в дисперсний, але не менш стигматизуючий фільм ритм постфордизму (доречно тут згадати і про біополітику в контексті розуміння цього терміну Мішелем Фуко — щоправда, зв'язок влади, контролю населення та біополітики з кінематографом — тема для окремого дослідження).

Далі, цей ритм постфордистської індустрії (більш витончена за попередню фордистську модель насильства конвеєра над індивідом) був переведений у віртуальну, цифрову форму, про що якраз і дає уявлення названа вище стаття американського культуролога Стівена Шавіро [21].

Ностальгія українського режисера за 1990-ми, так само як і, наприклад, ностальгія Джорджа Лукаса за 1950-ми і 1940-ми роками — продуктом якої і стали, в певному розумінні, «Зоряні війни» — є насамперед ностальгією за іншою мірою ритму суспільної матерії, тому питання «кінематографу ностальгії» невіддільне у своїй суті від питання про ритм фільму.

Першим кроком у довгому ланцюжку досліджень змін візерунків ритму, що стоять за трансформаціями кіно ХХ та ХХІ століть, і є ця стаття.

Література

- Adorno T.W. *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge Classics, 2001. 224 p.
- Adorno T.W., Horkheimer M. *Dialectic of Enlightenment: philosophical Fragments*. Trans. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002. 304 p.
- Aisner L. *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. London: Thames and Hudson, 1969. 360 p.
- Balázs B. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. New York: Dover Publications, 1970. 291 p.
- Bassan R. *Cinema and Abstraction: From Bruno Corra to Hugo Verlinde // Senses of Cinema*. 2011. December, Issue 61. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2011/feature-articles/cinema-and-abstraction-from-bruno-corra-to-hugo-verlinde/> (access date: 09.03.2024).
- Benjamin W. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008. 448 p.
- Benjamin W. *The Storyteller // Illuminations. Essays and reflections*. New York: Schocken Books, 2007. P.83–110.
- Bordwell D., Staiger J. & Thompson K. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 2005.
- Elsaesser T. *Weimar cinema and after. Germany's Historical Imaginary*, London; New York: Routledge, 2000. 472 p.
- Film notes to Avant-Garde: Experimental Cinema of the 1920s and 1930s, DVD 1, released in August 2005 by Kino International.
- Ford H. *My Life and Work*. Kyiv: KM-Books Publishing Group, 2018. 288 p.
- Hansen M. *With Skin and Hair: Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940 // Critical Inquiry*. 1993. Vol. 19. No. 3 (Spring). Pp. 437–469.
- Hesmondhalgh D. *The Cultural Industries*. 4th edition. London; Los Angeles: Sage, 2019. 568 p.
- James D. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989. 408 p.
- Kaes A. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2009. 312 p.
- Lefebvre H. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London; New York: Continuum, 2004. 160 p.
- Macrae D. *Ruttman, Rhythm, and "Reality": A Response to Siegfried Kracauer's Interpretation of Berlin. The Symphony of a Great City // Expressionist film — New perspectives (Studies in German literature, linguistics, and culture)*. Edited by Dietrich Scheunemann. Rochester, N.Y.: Camden House, 2003. Pp. 251–270.
- Richter H. *The struggle for the film: towards a socially responsible cinema*. Aldershot, England: Scolar Press, 1986. 192 p.
- Rosenbaum J. *Myths of the New Narrative (and a Few Counter-Suggestions // Independent America. New Film 1978–1988*. New York, N.Y.: American Museum of the Moving Image, 1988. Pp. 3–9.
- Schobert W. ("Painting in Time" and "Visual Music": On German Avant-Garde Films of the 1920s // *Expressionist film — New perspectives (Studies in German literature, linguistics, and culture)*. Edited by Dietrich Scheunemann. Rochester, N.Y.: Camden House, 2003. Pp. 237–249.
- Shaviro S. *Splitting the Atom: Post-Cinematic Articulations of Sound and Vision // Post-Cinema. Theorizing the 21st Century Film*. Edited by Shane Denson and Julia Leyda. Falmer: REFRAME Books, 2016. Pp. 362–397.
- Кракауер З. Від Калігари до Гітлера — психологічна історія німецького кіна. Київ: Грані-Т, 2009. 384 с.

References

- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of Enlightenment: philosophical Fragments*. Trans. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press.
- Adorno, T. W. (2001). *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge Classics,
- Aisner, L. (1969). *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. London: Thames and Hudson.

- Balázs, B. (1970). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. New York: Dover Publications.
- Bassan, R. (2011). Cinema and Abstraction: From Bruno Corra to Hugo Verlinde. *Senses of Cinema*, December, Issue 61. Retrieved from <https://www.sensesofcinema.com/2011/feature-articles/cinema-and-abstraction-from-bruno-corra-to-hugo-verlinde/>
- Benjamin, W. (2007). The Storyteller. In *Illuminations. Essays and reflections* (pp.83–110). New York: Schocken Books..
- Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K. (2005). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Elsaesser, T. (2000). *Weimar cinema and after. Germany's Historical Imaginary*. London; New York: Routledge.
- Film notes to Avant-Garde: Experimental Cinema of the 1920s and 1930s*, DVD 1, released in August 2005 by Kino International.
- Ford, H. (2018). *My Life and Work*. Kyiv: KM-Books Publishing Group.
- Hansen, M. (1993). With Skin and Hair: Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. *Critical Inquiry*, 19(3) (Spring), 437–469.
- Hesmondhalgh, D. (2019). *The Cultural Industries*, 4th edition. London; Los Angeles: Sage.
- James, D. (1989). *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press.
- Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Krakauer, Z. (2009). Vid Kalihari do Hitlera—psykholohichna istoriia nimetskoho kina [From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film]. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].
- Lefebvre, H (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London, New York: Continuum.
- Macrae, D. (2003). Ruttman, Rhythm, and “Reality”: A Response to Siegfried Kracauer's Interpretation of Berlin. The Symphony of a Great City. In Scheunemann, D. (Ed.). *Expressionist film—New perspectives (Studies in German literature, linguistics, and culture)* (pp.251–270). Rochester, N.Y.: Camden House.
- Richter, H. (1986) *The struggle for the film: towards a socially responsible cinema*. Aldershot, England: Scolar Press.
- Rosenbaum J. (1988). Myths of the New Narrative (and a Few Counter-Suggestions. In *Independent America. New Film 1978–1988* (pp. 3–9). New York, N.Y.: American Museum of the Moving Image.
- Schobert, W. (2003). “Painting in Time” and “Visual Music”: On German Avant-Garde Films of the 1920s. In Scheunemann D. (Ed.). *Expressionist film—New perspectives (Studies in German literature, linguistics, and culture)* (pp. 237–249). Rochester, N.Y.: Camden House.
- Shaviro, S. (2016). Splitting the Atom: Post-Cinematic Articulations of Sound and Vision. In Denson, S. & Leyda, J. (Eds.). *Post-Cinema. Theorizing the 21st Century Film*. (pp.362–397). Falmer: REFRAME Books.

Isychenko I.

Rhythm in Genre Cinema and Cinematic Avant-Garde

Abstract. The article attempts to outline certain principles and prerequisites for the study of the role of rhythm as the fundamental moment of any film and various approaches (avant-garde and mass cinema) to overcoming, or vice versa, fixation in the film of a given rhythm of the social whole, often associated with and expressed through aspects of industrial production rhythm. General connections between Fordism and classic Hollywood cinema are outlined, as well as between post-Fordism as an economic expression of postmodernism (the cultural logic of late capitalism) and the “cinema of nostalgia” of the 1970s. A comparative study of the approach to the issue of rhythm in the field of the cinematic avant-garde (using the example of the German avant-garde movement of the 1920s (“absolute film”)) and classic genre American cinema is offered. An attempt was made to connect the approach to the rhythm of the cinematic narrative in the film *La Palisiada* (1923, directed by Philip Sotnychenko) with the above-mentioned moments of the history of cinema, understanding *La Palisiada* as, at the same time, a study of rhythm and a study of modes of perception of the 1990s years in the current Ukrainian society. It is argued that the research in the realm of rhythm and the nostalgic orientation of films (including *La Palisiada*) can be closely related manifestations of the same deeply-rooted process—nostalgia for a different rhythm of the social whole, given in this particular case as the 1990s of Ukrainian history.

Keywords: rhythm, the cinema of nostalgia, “absolute film”, classical Hollywood cinema, Erfahrung, Erlebnis

Оксана Підсуха Oksana Pidsukha

аспірант,
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної
академії мистецтв України,
завідувач Музею української діаспори

postgraduate student,
Modern Art Research Institute
of 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

Українська художня спільнота в США наприкінці 1940-х — 1960-х років: соціокультурний портрет

The Ukrainian Artistic Community in the United States in the late 1940s to the 1960s: A Socio-Cultural Portrait

Анотація. Проаналізовано соціокультурний портрет української художньої спільноти — представників образотворчого мистецтва, що активно працювали або розпочали професійну діяльність у США після Другої світової війни (у період з кінця 1940-х і до кінця 1960-х років). Виявлено основні центри їхнього розселення в США, класифіковано належність до різних поколінь та хвиль еміграції. З'ясовано освітній рівень представників спільноти, виокремлено деякі мистецькі школи, в яких українські художники здобували освіту в США, простежено процес професійної адаптації або/та фахової реалізації в еміграції, а також включення в культурницьку діяльність місцевої української діаспори. Мета роботи — визначити основні риси соціокультурного портрету української художньої спільноти в США в означений період. Проблема соціокультурної інтеграції мистців поза межами батьківщини актуалізується у контексті нової хвилі масової еміграції з України, зумовленої російсько-українською війною, а також процесами глобалізації. Стаття вводить в науковий обіг маловідомі матеріали з проблеми; систематизує та узагальнює колективний досвід українських мистців входження в американське соціокультурне середовище; виокремлює деякі характеристики спільноти. Констатовано, що більшість українських мистців середнього покоління, які прибули до США відразу після Другої світової війни, пройшовши складний початковий етап соціальної адаптації, інтегрувалися в американське суспільство. Численна група представників образотворчого мистецтва поєднувала творчість із стабільною роботою в сферах, наближених до основного фаху. Водночас українські мистці не асимілювалися: вони ставали активними діячами української діаспори, створювали українські осередки, та/або брали участь у діяльності численних українських культурних інституцій, зокрема, ОМУА (Об'єднання Мистців Українців в Америці). Натомість молодше покоління українських мистців-емігрантів вже на старті продемонструвало різновекторність соціокультурної діяльності.

Ключові слова: українська діаспора, художня спільнота, соціокультурний портрет, українсько-американські мистці, ОМУА, культура.

Постановка проблеми. Еміграція — непростий і травматичний процес для мистця. Входження в нове соціокультурне середовище передбачає складний пошук співвідношення між власною культурною ідентичністю та надбаною культурою. Перед мистцем постають різноманітні життєві та фахові виклики: налагодження побуту, отримання освіти, розвиток творчої кар'єри «з нуля», подолання мовного бар'єру, адаптація до місцевих законів та правил на професійній сцені. Ситуацію ускладнює вимушеність еміграції, яка супроводжується важким морально-психологічним станом. Саме це наразі відбувається в Україні, коли через війну країну залишило чимало представників національної культури.

У цьому контексті актуалізується історичний досвід української художньої спільноти в США, отриманий

у період з кінця 1940-х і до кінця 1960-х років. Дослідження виокремлює деякі риси колективного соціокультурного портрета українських мистців-емігрантів, які були змушені залишити батьківщину через російсько-радянську окупацію, репресії та Другу світову війну. Увагу в дослідженні акцентовано на питанні соціокультурної адаптації представників образотворчого мистецтва в новому соціокультурному середовищі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Державною базою дослідження стали спогади та автобіографічні матеріали українських мистців-емігрантів у США, зокрема, О. Булавицького [4], М. Бутовича [5], Я. Гніздовського [7], М. Дзиндри [9], К. Кричевської-Росандіч [18], А. Оленської-Петришин [24], а також праці, написані безпосередніми учасниками

процесу — П. Андрусівим [1], С. Гординським [8; 15; 25; 26], Я. Гніздовським [7], Ю. Солов'єм [30], А. Малуццю [21] та ін. Важливим довідково-біографічним ресурсом є «Енциклопедія української діаспори. США» [10–13]. Серед сучасних досліджень, які розкривають досвід української художньої спільноти в еміграції, особливої уваги заслуговує ґрунтовна праця Г. Новоженець, у якій авторка, зокрема, порушує питання творчо-психологічної адаптації мистців у діаспорі [23]. Життєтворчості окремих українських мистців у США присвячені праці Т. Скрипки [29], Д. Степовика [31; 32], О. Федорука [20], Р. Яціва [36] та ін. Теоретично узагальнює процес культуротворення в українській діаспорі докторська дисертація Н. Кривди [19]. Утім, колективна соціокультурна активність української художньої спільноти в США в означений період потребує подальшого дослідження.

Мета статті: простежити особливості адаптації та визначити деякі риси соціокультурного портрету української художньої спільноти в США у період з кінця 1940-х і до 1960-х років.

Виклад основного матеріалу. По Другій світовій війні у Сполучених Штатах Америки сформувалося дієве українське середовище з представників трьох поколінь вихідців із України та двох хвиль еміграції.

Важливу роль у розбудові території вільної української культури за океаном відіграла спільнота, яка працювала у царині образотворчого мистецтва. За словами Петра Андрусіва, «українське образотворче мистецтво є одною з активніших ділянок культурнотворчих процесів нашої збірноти в діаспорі» [1, с. 52].

За даними «Енциклопедії української діаспори (Сполучені Штати Америки)», у цей період на американській землі активно діяли або розпочали свою професійну діяльність близько 150 українських художників та скульпторів. Умовно їх можна об'єднати в чотири групи:

- 1) мистці українського походження, що народилися в США;
- 2) мистці, що прибули до США між двома світовими війнами (друга хвиля еміграції);
- 3) мистці, що прибули до США після Другої світової війни (переважно, третя хвиля еміграції);
- 4) юнацтво та діти, що емігрували до США після Другої світової війни з родинами та професійно сформувалися на американській землі (третя хвиля еміграції).

З-поміж представників образотворчого мистецтва, які народилися в США до Другої світової війни і мали українське походження, вагомим професійного успіху досягнув Микола Бервінчак (Nicholas Bervinchak). Світове визнання у царині анімації отримав художник Володимир Титла (Bill Tytla). Найзнанішим українським мистцем у США перед Другою світовою війною був всесвітньовідомий скульптор Олександр Архипенко, який прибув до Нью-Йорка в 1923 році.

У 1922-му також у Нью-Йорку оселився один із основоположників футуризму Давид Бурлюк. У дитячому віці на початку 1920-х до Америки емігрував Микола Брицький (Nicholas Britsky): здобувши ґрунтовну освіту, він по Другій світовій війні викладав живопис, графіку й композицію в Університеті Іллінойсу та активно працював як живописець. Утім, ініціативну й згуртовану більшість у спільноті склали представники третьої хвилі еміграції. Саме вони найбільше доклалися до процесу інституалізації української культурної діяльності в Новому Світі та визначили колективне обличчя національної художньої діаспори по війні.

Масова еміграція українців до США після завершення Другої світової війни розпочалася після ухвалення у червні 1948 року законодавчого акту «Displaced Persons Act» (від англ. Displaced Persons, у пер. переміщені особи). Цей документ уможлилював еміграцію для осіб, що по Другій світовій війні перебували в ДіПі-таборах на території Західної Німеччини, Австрії та Італії, створених під опікою міжнародних організацій ЮНРРА й ІРО як тимчасові притулки для біженців та переміщених осіб. На підставі цього законодавчого акту виїхати за океан отримали змогу й українці, що під час війни з різних обставин опинилися за межами України, а після її завершення — у таборах ДіПі. На шлях еміграції вони ставали вимушено, сподіваючись повернутися на батьківщину після її звільнення з-під російсько-радянської окупації. Це було покоління політичних вигнанців, які рятували своє життя. Вони намагалися уникнути примусової репатріації «на родину», адже в Україні, окупованій російсько-комуністичним режимом, панував кривавий терор — з масовими арештами та відправленням до радянських концентраційних таборів.

Значна частина українців прагнула потрапити до США (та Канади) з огляду на наявність там численної української громади, емігрантів першої та другої хвиль, серед яких були односельці, друзі і навіть рідні «діпівців». Важливим аргументом на користь США був динамічний розвиток економіки країни після війни, а також високий рівень захисту громадянських прав і свобод. І хоча Новий Світ, за словами Т. Скрипки, «був абсолютно байдужим до українців уже з тієї причини, що Україна як така існувала для нього в кордонах Росії» [28, с. 16], але американська держава не чинила перешкод розвитку культур народів, які прибували на їхню землю, а перед талановітшими, беручки до роботи та здібними до бізнесу відкривала широкі можливості досягти успіху. Українці не вбачали конфлікту між власними духовними цінностями і базовими цінностями американської цивілізації. Художник Микола Бутович так згадував перші роки перебування в Америці: «Далась вона не легко та й далі дається не легко, але живеться добре, а в першу чергу — можна дихати вільним повітрям» [5, с. 18]. Мистців приваблював

і сприятливий тамтешній культурний клімат, а отже перспектива успішної професійної реалізації в американських мегаполісах.

Усього після Другої світової війни до США емігрувало за різними даними від 60 тис. до 85 тис. українців [35, с. 14]. Серед них були понад 100 представників образотворчого мистецтва [10–13], які склали кістяк української повоєнної художньої спільноти в Новому світі. Віковий діапазон «художньої сотні» був широким, але переважало покоління 35–45-річних, яке мало значний життєвий і творчий потенціал. Були й ті, хто розпочав свою нову біографічну сторінку «за океаном» у досить зрілому віці. Так, Микола Анастасієвський емігрував до Америки в 59 років, Михайло Осінчук — у 57, Микола Бутович — у 52, Сергій Литвиненко та Петро Мегик — у 50.

Особистісне та професійне становлення українських художників-емігрантів відбувалося в різних державах. Кількісно значно переважали вихідці з Галичини, що до 1939 року входила до складу Польщі. Водночас, група художників, що походили зі східних та центральних регіонів України й мали довшу історію життя під російсько-радянською окупацією, була теж доволі численною. У ДіПі-таборах, а потім у США, зустрілися «діти» усієї України, більшість яких, незалежно від індивідуального життєвого досвіду, об'єднувало усвідомлене українство й осмислена належність до спільної культури.

Доля розкидала українських мистців по всій території США, де вони формували осередки національної культури різного масштабу і впливу. Переважно художники-емігранти обирали для життя великі американські міста на північному сході та середньому заході країни, де і раніше компактно проживали спільноти українців й існувала тяглість національної культурної традиції, активно діяли різноманітні українські організації. Найчисленніше представництво діячів української культури осіло в Нью-Йорку, його передмістях та сусідніх поселеннях. Після Другої світової війни чимало прибулих оселилися у нижньому Мангеттені, так званій «little Ukraine», де з кінця XIX століття мешкала численна група вихідців із України, вирувало національне культурне життя, діяли громадські організації, церкви. «Велике яблуко» приваблювало мистців також як тогочасна культурна столиця світу, роль якої Нью-Йорк перебрав на себе у зраних війною європейських міст. У Нью-Йорку або в безпосередній близькості до нього знайшли другу домівку Яків Гніздовський, Святослав Гординський, Дам'ян Горняткевич, Любослав Гуцалюк, Віра Дражевська, Любомир Кузьма, Володимир Ласовський, Сергій Литвиненко, Людмила Морозова, Богдан Титла, Петро Холодний (мол.), Михайло Черешньовський та багато інших діячів українського образотворчого мистецтва.

Важливими центрами української мистецької еміграції стали й інші американські мегаполіси, зокрема, Філадельфія і Чикаго. У Філадельфії осіли Петро Андрусів, Петро Капшученко, Петро Мегик, Микола Богдан Мухин. У Чикаго — Марія Гарасовська-Дачишин, Олександра Дяченко-Кочман, Анатоль Коломиєць, Костянтин Мілонадіс. Активний осередок національного мистецького життя після Другої світової війни створили українці в Міннеаполісі — за активної участі Миколи Анастасієвського, Олекси Булавицького, Оксани Лятуринської. Ще одним знаковим місцем для українського мистецтва в Америці став Детройт, у якому замешкали Михайло Дмитренко, Едуард Козак та ін. Окремі українські мистці вирушили на південний захід, захід та в інші регіони країни. Володимир Баляс після війни перебрався до Канади, звідки переїхав до Сан-Дієго у Каліфорнії. Василь Кричевський (мол.) та його донька Катерина Кричевська-Росандіч теж опинилися в Каліфорнії — проживали в Сан-Франциско та Пало-Альто. Родина художників Мошинських емігрувала до Канади, пізніше осіла в Денвері (штат Колорадо).

Початковий етап перебування на американській землі для українських мистців-емігрантів не був «медовим місяцем» (за класифікацією К. Оберга та П. Адлера — перша фаза адаптації емігранта). Насильно відірвані від рідного ґрунту, українці тужили за батьківщиною. Вони мали покладатися лише на власні сили й долати різноманітні життєві виклики. Новоприбулі емігранти мусили пристосуватися до нового мовно-культурного середовища, відмінних соціальних умов, іншого клімату. Українці виборювали своє місце в американському професійному соціумі у гострій конкурентній боротьбі. Вони важко звикали до думки, що повернення на батьківщину неможливе. За словами Н. Кривди, «кожний, хто живе не у власній країні не з власного бажання, йде на свою Голгофу» [19, с. 43].

«Початки були важкі, виповнені звичайною боротьбою за існування. Миття посуду у великих ресторанах, праця на фабриках, тільки такого роду праця була тоді доступна», — згадував Петро Андрусів [2, с. 172]. Через незнання мови художники-емігранти мусили братися за будь-яку некваліфіковану роботу. «В Америці з 1951 року. Життя моє було — боротьба за можливість малювати», — писала мисткиня Людмила Морозова [22, с. 304]. Василь Кричевський (мол.) радів, що отримав місце прибиральника вбиралень у готелі після дев'яти місяців пошуків роботи. Його дружина, художниця Олена Кричевська шила вдома одяг на замовлення, а їхня донька Катерина — виконувала хатню роботу в заможній родині. У «Спогадах» мисткиня Катерина Кричевська-Росандіч згадувала: «Я починала роботу о 6 ранку, готувала три окремі сніданки — спочатку господарю, тоді хлопчику, потім господині. Цілий день я чухрала обидва поверхи хати, чистила срібло, прала, прасувала — до 12 ночі, а то й до першої»

[18, с. 119]. У перші місяці по прибуттю на американський континент важкою фізичною працею заробляв на життя і скульптор Михайло Дзиндра. Опанувавши англійську мову, зайнявся приватним будівництвом, зводив будинки за власними проектами. На творчість залишалися лічені години — і так багато років поспіль.

Попри всю складність процесу адаптації, українські мистці-емігранти демонстрували, за словами О. Булавицького, «феномен виживання, що його має в собі кожен українець, кожна українка і наш народ в цілому» [4, с. 295]. Переважно, представники української художньої спільноти приймали рішення, адекватні до ситуаційних вимог. Для тих, хто емігрував у міжвоєнний період до різних країн Європи, Америка стала вже не першою кардинальною перебудовою власного життя. Численні представники спільноти мали досвід активного опору російсько-радянській тоталітарній системі, брали безпосередню участь у національно-визвольних змаганнях та Другій світовій війні. Це були сильні особистості, які пройшли надскладні життєві випробування, що їх загартували. Едуард Козак воював у лавах Українських січових стрільців, Петро Холодний (мол.) сімнадцятирічним вступив до старшинської школи й виїхав із України в складі армії УНР. Хорунжим армії УНР був скульптор Сергій Литвиненко. Микола Бутович пережив австрійський полон під час Першої світової війни, воював у чині ад'ютанта штабу 1-ї стрілецько-козацької дивізії армії УНР (у т. зв. «Сірій дивізії»), був інтернований до табору для військовополонених на території Польщі. Скульптор Валентин Сім'янцев вступив добровольцем до кінної сотні Першого козацького полку ім. Б. Хмельницького, потім воював у складі кінного полку Чорних Запорозців армії УНР. З початком німецько-радянської війни Олексю Булавицькому було мобілізовано до червоної армії: він потрапив у німецький полон та утік із нього. Михайла Черешньовського мобілізували до червоної армії, звідки він утік і приєднався до загонів Української повстанської армії.

Це була національна культурна еліта, свідомо свого українства, яку в СРСР таврували і знищували як «буржуазних націоналістів», «ворогів народу», «колаборантів». Покоління «розстріляного відродження» та їхні духовні послідовники, які вціліли в темні часи репресій, врятувалися від загибелі під час воєн, пережили Голодомор та уникли примусової репатріації, остаточно вирвалися з лещат окупаційного російсько-радянського режиму. В Америці вони нарешті відчували себе в безпеці. Проїшовши жорстку школу виживання та поневір'янь воєнною та повоєнною Європою, вони впорались також і з культурним шоком й дезорієнтацією, які часто супроводжують емігрантів на новій батьківщині (друга фаза адаптації емігранта за К. Обергом та П. Адлером).

Соціокультурній адаптації художників сприяв їхній «немовний» фах (за визначенням Н. Кривди). Мистці

могли працювати за професією, не володіючи мовою країни перебування досконало, та адресувати свої творчі здобутки, що не потребують перекладу, до якнайширшої аудиторії, різних етнічних та мовних груп. Важливим фактором, що підвищував шанси на успішну інтеграцію в новому соціокультурному середовищі, був переважно високий рівень освіти прибулих мистців. Випускники Школи Олекси Новаківського у Львові, Київського та Харківського Художнього Інститутів, а також інших українських професійних навчальних закладів, мистці часто отримували вишкіл і поза межами батьківщини. У Варшавській академії мистецтв вчилися Петро Андрусів, Володимир Баляс, Любомир Кузьма, у Краківській — Мирон Білинський, Марія Гарасовська-Дачишин, Сергій Литвиненко. У Варшавській та Загребській Академії мистецтв студіював Яків Гніздовський. Анатоль Коломиєць здобував освіту в Інституті св. Луки в Бельгії. Святослав Гординський — в Академії Жуліана та Модерній академії Фернана Леже в Парижі.

Їхня відданість мистецтву була перевірена війною та післявоєнними труднощами. Навіть у складних обставинах табірної життя в Європі художники-«діписти» знаходили можливість творчо працювати, брати участь у виставках і заробляти своїм мистецтвом на найнагальніші життєві потреби. В Америку українська художня спільнота «транспортувала» розмаїту палітру національних традицій та різні стильові моделі. Тут зустрілися один із основоположників європейського кубізму Олександр Архипенко, неовізантисти Петро Холодний (мол.) та Михайло Осінчук, неокласик Михайло Черешньовський, ціле «гроно» художників-реалістів та імпресіоністів. Водночас, Америку в той час стрясали вибухові хвилі абстрактного експресіонізму. На художній авансцені Нью-Йорка відбувалися «тектонічні» зрушення світового масштабу. Рівень конкуренції на американському мистецькому ринку був дуже високим і програтися на нього було важко.

Тому винятково індивідуальній творчості в США присвятили себе одиниці з новоприбулих. Стати на шлях незалежного «вільного» мистця було непростим завданням. Це рішення часто супроводжувалося скрутою і непевністю у майбутньому. У перші роки перебування в США Гніздовський працював художником в торговельно-рекламній фірмі, потім в італійській компанії з оздоблення храмів, для якої він у восьмигодинному щоденному режимі рисував проекти розписів, мозаїк та скульптур, мав інші підробітки. «Одного дня заявив у видавництві, що кидаю працю», — пізніше згадував художник [7, с. 14]. «Коли я вже зовсім був без грошей, брав будь-який заробіток, згодом кидав його і знову повертався до своєї дорогої незалежності» [7, с. 16]. Приймаючи рішення зосередитися на творчості, він «попалив за собою всі мости» [7, с. 40]. Мистець пройшов довгий шлях творчих сумнівів, аж поки не «вхопив магичний ланцюг» [7, с. 45] і пробудив «сплячу царівну»

(Я. Гніздовський) натхненної та успішної праці, яка принесла радість творцю, знайшла широке коло поціновувачів його мистецтва, врешті, мала комерційний успіх.

Водночас, більшість колег Гніздовського по цеху поєднувала власну творчість із працею, що стабільно оплачувалася. Опанувавши мову чи хоча б «озирнувшись навколо», художники нерідко знаходили роботу у максимально наближених до спеціальності сферах: промислового, графічного та текстильного дизайні, сценографії, архітектурі, рекламі, педагогічній діяльності та видавництві. Зазвичай, це була щоденна робота, часто рутинна і не завжди адекватно оплачувана, але вона задовольняла життєві потреби. Так, Михайло Черешньовський з 1951 по 1970 роки працював у компанії «Matта», де вирізьблював та реставрував рами для картин. Петро Андрусів обіймав посаду ілюстратора у Філадельфійському архітектурному бюро. Микола Бутович та Юрій Соловій працювали дизайнерами текстилю. Олекса Булавицький візуалізував накреслені проекти в архітектурних компаніях у Міннеаполісі, викладав у місцевому мистецькому закладі. Роман Васишин-Гармаш знайшов себе в музейній царині як мистець-діораміст. Марія Хомин-Куруц утримувала власну мистецьку студію в Маямі. Едуарда Козака запросили на детройтське телебачення та кіностудію, де в 1950-ті роки він ілюстрував дитячі казки та працював художником багатосерійних кольорових телекартин. Утім, Козак не затримався на цій роботі, зробивши свій вибір на користь української культури та української діаспори: він зосередився на виданні українського гумористично-сатиричного видання «Лис Микита», який розповсюджувався за передплатою по всьому світу, а також присвятив себе іншим напрямкам української культурницької діяльності та власним мистецьким пошукам.

Цей екзистенційний вибір постав перед кожним прибулим художником: працювати лише на українському полі та обслуговувати інтереси діаспори; вливатися в американське культурно-мистецьке середовище; чи намагатися поєднати ці виміри. «Напряженими осями» діяльності художника в еміграції, за словами Антіна Малюци, було «знайти відношення до мистецтва і культури країни нового перебування» та «плекатися свої культурні традиції». [21, с. 8]. У більш практичній площині ставив це питання Яків Гніздовський: «... чи нашим мистцям треба розбудовувати власне організоване життя й обслуговувати новим припливом поширене й за активне суспільство, чи включитися у мистецьке життя країни поселення» [6, с. 61]. Далі він зауважував, що «розв'язкою, як і завжди між усякими крайнощами, міг бути тільки компроміс» [6, с. 61].

Власне, життєтворчість самого Якова Гніздовського і є прикладом такого «компромісу», тобто багатовекторності соціокультурної діяльності. Він активно і послідовно долучався до найрізноманітніших діянок українського мистецького життя в діаспорі. Водночас,

шукав і знаходив шляхи інтеграції в ширший культурний контекст Нового і Старого світу. З початку 1950-х років мистець мав персональні виставки в галереях «Егглстон» (Eggleston), «Солпітер» (Salpeter), «Ля Мезон Франсез» (La Maison Francaise), «Associated American Artists» (Нью-Йорк), експонувався в Клубі естампу (Філадельфія), Художньому музеї Крайслера (Норфолк), Інституті Пратта (Нью-Йорк). У 1962 році нагороджений першою премією на щорічній виставці гравюри (printmakers) у Бостоні.

Для багатьох прибулих художників старшого покоління український вектор життєтворчості в еміграції став основним або єдиним. Це відповідало колективному бажанню зберегти самоідентифікацію та усвідомленій меті розвивати національну культуру. Певною мірою діяльність на українському полі полегшувала адаптацію, адже не потребувала різких змін естетичних координат і підтримувалася громадськими інституціями в діаспорі. Проте і широкі кола українців не могли обійтися без представників образотворчого мистецтва. Прибулі після Другої світової війни українці поступово, але впевнено ставали на ноги: вони зводили нові церкви, прикрашали власні оселі, прагнули навчати власної культури дітей, читати видання рідною мовою. І до розбудови цього, у широкому сенсі, національного культурного простору, активно взялися українські художники та скульптори — вони оздоблювали храми, проектували місця української пам'яті, відкривали національні навчальні заклади, ілюстрували книги та журнали. Поступово в українському середовищі виник попит і на твори національного мистецтва — живопис, графіку, скульптуру, з яких формувалися приватні та музейні колекції.

Активній професійній самореалізації мистців у лоні українського образотворчого мистецтва та їхній соціокультурній адаптації посприяли спільні виставки та мережа національних громадських та культурно-мистецьких інституцій, що була розбудована на американській землі за лічені роки. Система громадських організацій, науково-культурних установ, викладацьких закладів, професійних видань інтегрувала представників різних напрямів культурного життя й засвідчила зусилля для створення «повного циклу» функціонування національного образотворчого мистецтва в еміграції, — від професійного вишколу молодшої генерації до організації виставкової діяльності, науково-видавничого опрацювання та музеєфікації найвищих творчих здобутків спільноти.

Візію та культурні стратегії колективної української мистецької діяльності в США визначали відомі діячі національного образотворчого мистецтва — Петро Андрусів, Святослав Гординський, Едуард Козак, Любомир Кузьма, Сергій Литвиненко, Петро Мегик, Михайло Черешньовський та ін. Здебільшого лідери спільноти були добре знайомі між собою та співпрацювали раніше, мали досвід організації українського

культурного життя в Україні, передовсім, у Львові, пізніше — дорогами Європи та в ДіПі таборах. Завдяки цьому вони швидко відновили мережу зв'язків на американській землі, перенесли сюди попередні напрацювання, відтворили й розвинули вже апробовані національні інституційні проекти та почали розбудовувати нові. Цей процес синхронно відбувався і в інших ділянках української культури (музиці, театрі, літературі), у тісній взаємодії та інтеграції між собою.

З-поміж найбільш дієвих організацій, які формували діяльність та колективне обличчя української художньої спільноти в США у 1950-ті — 1960-ті роки, були: Український інститут Америки, заснований у 1948 році в Нью-Йорку; Український літературно-мистецький клуб, що розпочав свою діяльність у Нью-Йорку в 1949 році; Українська вільна академія наук у США, заснована в Нью-Йорку у 1950 році, у структурі якої функціонувала Мистецька кураторія; ОМУА (Об'єднання Мистців Українців в Америці), утворене в Нью-Йорку у 1952 році; Українська мистецька студія в Філадельфії, відкрита в 1952 році; Український національний музей-архів Чикаго, що розпочав свою діяльність у 1952 році. У 1963 році у Філадельфії почало виходити ілюстроване видання «Нотатки з мистецтва» як друкований орган ОМУА (фундатор і головний редактор Петро Мегик). У 1971 році розпочав свою діяльність Український інститут модерного мистецтва.

Рівень активності та причетності українських мистців до цих чи інших діаспорних інституцій був різним — від мінімальних контактів до глибокої залученості в їхню діяльність. Водночас, деякі художники (для прикладу, Давид Бурлюк), не брали участі у спільних виставках, організованих українською громадою в США.

Наймасштабішою професійною «парасолькою» для художників та скульпторів стало Об'єднання Мистців Українців в Америці (ОМУА). В означений період його очолювали Сергій Литвиненко (1952–1956), Святослав Гординський (1956–1963), Петро Андрусів (1964–1965) та Любомир Кузьма (1965–1973). ОМУА згуртувало представників кількох генерацій, різних ідеологічних переконань, стилів та поглядів на мистецтво. На постійних виставках ОМУА, доступних також і для американської публіки, мистці-емігранти публічно презентували, продавали та документували свої роботи.

Утім, ОМУА не було «монополістом». Поруч утворилися й інші об'єднання за участі українських художників («Моноліт», «Васаг», «Група дев'яти»), діяла літературно-мистецька Нью-Йоркська група. На відміну від націєцентричного, чітко структурованого, мережевого і всеохопного ОМУА це були відносно невеликі й неформальні об'єднання, які згуртували групи мистців молодшого покоління, що взяли курс на глибшу інтеграцію українського мистецтва в світовий мистецький процес, стали «на захист експериментальних та формальних пошуків на основі платформи постмодернізму» [23,

с. 191]. Цей рух формували Ярослав Геруляк, Любомир Кузьма, Костянтин Мілонадіс, Христина Оленська, Аркадія Оленська-Петришин, Богдан Певний, Юрій Соловій, Михайло Урбан та ін.

Нова генерація українських мистців, що вийшла на сцену американського образотворчого мистецтва в 1950-ті — 1960-ті роки — це юнацтво та діти війни, професійне формування яких відбувалося вже на новому континенті, під значним впливом американської та світової культури. Їхній рівень інтегрованості в американський мистецький контекст вже на старті був значно вищий за рівень, який мало старше покоління українських художників-емігрантів. За спогадами художниці Аркадії Оленської-Петришин, «увійти в американське життя, злитися з американською дійсністю, бути такими, як усі американці, що тут народилися, — це було мрією кожної української дитини, яка приїхала у повоєнний період до Сполучених Штатів Америки з Європи. Я не була винятком. Сумувати за Україною ми, діти і підлітки, залишили для дорослих: нехай мають таку розкіш тужити за рідною землею, а ми будемо ставати американцями! Тепер, коли я і моє покоління стали дорослими, ми краще розуміємо почування наших батьків у той час. Чим довше я живу у США, тим більше я почуваюся українкою, хоча і мій американізм, признаюся, уже густо забарвлений патріотичними почуттями» [24, с. 322].

Білінгвальна й бікультуральна генерація «дітей» сприймала американську культуру як рідну і, водночас, залишалась вкоріненою в українську ідентичність. Їхні дитячі роки минули в скитаннях воєнною та повоєнною Європою та у ДіПі-таборах: вони отримували національне виховання в родині, у Пласті, в українських гімназіях та недільних школах. Початкову мистецьку освіту українське юнацтво нерідко здобувало також у національних закладах, що діяли на американській землі, — в Українській мистецькій студії в Філадельфії, студії Мирослава Радиша та студії Любомира Кузьми в Нью-Йорку. Зокрема, з Української мистецької студії у Філадельфії вийшли Роксоляна Лучаковська-Армстронг, Христина Зелінська, Ніна Климовська, Софія Лада, Богданка Палевич та інші українсько-американські художники. Свої перші професійні кроки нова генерація українських представників образотворчого мистецтва в США мала змогу здійснювати під крилом Молодіжного об'єднання ОМУА та Студентської секції ОМУА. Так, каталог першої виставки Студентської секції ОМУА в Нью-Йорку (1964) вмістив роботи шести юних художників: Тараса Гірняка, Христини Головач, Ждана Ласовського, Анни Рейнарівич, Оксани Федьків та Христини Шпонтак.

Перед поколінням юних мистців-емігрантів з України відкрилися двері і різних американських мистецьких закладів. Українці обирали відомі нью-йоркські школи: Школу візуальних мистецтв (School of Visual arts), Купер Юніон (Cooper Union), Інститут Пратта (Pratt Institute),

Мистецьку студентську лігу (Art Students League of New York). В Інституті Пратта, що в 1950-ті роки спеціалізувався на різних напрямках дизайну (промислового, ювелірного, графічного, інтер'єрного тощо), вчилися Маша Арчер, Володимир Бачинський, Аркадія Оленська-Петришин. Деякі художники мігрували з однієї школи в іншу, отримуючи різні навички та розширюючи коло професійного спілкування. Унікальний досвід отримала Ольга Маришук-Кендел, яка студіювала в Купер Юніон та Інституті Пратта, а на початку 1970-х років приїхала до Київського художнього інституту, де навчалася в майстерні Віри Барінової-Кулеби. Ґрунтовну університетську освіту отримали Ярема Козак (диплом магістра мистецтвознавства в Університеті Вейн у Детройті), Ніна Климовська та Роксоляна Лучаковська-Армстронг (обидві навчалися в Пенсильванській академії мистецтв) та ін. Вільні й активні в пересуванні, вони користалися можливістю доповнювати свою освіту європейськими студіями, часто змінювали місце проживання, переїздили з країни в країну, активно шукали і знаходили своє місце в американському соціумі. Нова генерація демонструвала багатовимірність самоідентифікації, поєднувала загальноюдиський досвід, всотані в США принципи мультикультуралізму зі збереженням історичної пам'яті про батьківщину та знання про українську культуру.

Висновки. Після Другої світової війни у США утворився потужний центр розвитку української культури, зокрема, образотворчого мистецтва. У Нью-Йорку, а також в інших американських мегаполісах — Чикаго, Філадельфії, Детройті, Міннеаполісі — оселилася численна українська художня спільнота, що складалася з представників різних поколінь та різних хвиль еміграції. Кістяк художньої діаспори в США в окреслений період склали представники третьої, політичної хвилі еміграції. Серед них переважали вихідці з західних регіонів України, мистці середнього віку (35–45 років), які отримали ґрунтовну професійну освіту в Україні та в інших країнах Європи. Це були учасники визвольних змагань, активні діячі національної культури, що втікали від російсько-радянського окупаційного режиму, уникаючи неминучих репресій.

Переміщені особи та біженці, вони залишалися відданими професії в ДіПі-таборах, і продовжили творчо працювати в Новому світі.

Прибулі художники пройшли складний початковий етап соціокультурної адаптації. Почавши з некваліфікованої праці, вони інтегрувалися в американське суспільство, цивілізаційні цінності якого були їм близькі. «Немовний» фах сприяв самореалізації представників образотворчого мистецтва у професійній або близьких до професійних сферах, проте зосередитися виключно на власній творчості в умовах високої конкуренції переважна більшість українських мистців змоги не мала.

Соціокультурна адаптація спільноти розгорталася в двох проєкціях — українському діаспорному соціумі та в ширшому американському контексті. Старше покоління українських мистців-емігрантів зосередилося, переважно, на розвитку національної культури та служінню українській громаді. Розбудова системи українських культурних інституцій — від навчальних закладів до мистецьких об'єднань — сприяла інтеграції національних мистецьких сил, полегшувала адаптацію, відкривала можливості для комунікації. Зростання попиту на національну культуру в широких колах українців в еміграції стимулювало мистців до творчості, розширювало жанровий діапазон, дозволяло поєднувати творчість із заробітком.

Молодше покоління українських художників, що розпочало свою професійну діяльність у 1950-ті і, особливо, в 1960-ті роки, від початку демонструвало творчу відкритість, соціокультурну багатовимірність чи дуалізм. «Діти війни» отримали національне культурне виховання та сілі «за парти» американських мистецьких шкіл та університетів. Їхні творчі шукання були спрямовані на глибшу інтеграцію в світовий мистецький процес, але формувалися вони також і на українському культурному ґрунті.

Соціокультурний портрет української художньої спільноти в США — багатогранний і строкатий. Водночас, вона консолідувалась навколо ідеї розвитку духовного і креативного потенціалу української нації.

Література

1. Андрусів П. Мистецтво — найміцніша зброя: Статті, промови й огляди. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: Наукове товариство ім. Шевченка, Бібліотека українознавства. 1987. Т. 57. 455 с.
2. Андрусів П. Петро Мегик. Життя і творчість // Повернуті імена: зб. матеріалів. Київ: Тріумф, 1998. Вип. 1. С. 163–174.
3. Багрянний І. Чому я не хочу вертатись до СССР? Вінніпег: Накл. Ком. Українців Канади, 1946. 38 с.
4. Будацький О. Українські пейзажі Манітоби // Мистецтво української діаспори. Повернуті імена: зб. матеріалів. Київ: Тріумф, 1998. Вип. 1. С. 286–295.
5. Бутович М. Монографія / автобіогр. М. Бутович; ст. В. Січинський. Нью-Йорк: Слово, 1956. 64 с.
6. Гніздовський Я. ЕКО в еміграційній дійсності // Сучасність. 1972. № 7/8 С. 60–63.
7. Гніздовський Я. Малюнки. Графіка. Кераміка. Статті. Нью-Йорк: Пролог, 1967. 178 с.
8. Гординський С. Мистецтво української еміграції // Святослав Гординський про мистецтво / у поряд. Х. Береговська. Львів: Апріорі, 2015. С. 376–380.
9. Дзиндра С. Довга дорога додому. Львів: Простір-М, 2021. 84 с.
10. Енциклопедія української діаспори / ред. В. Маркус. Нью-Йорк; Чикаго: Наук. т-во ім. Шевченка в Америці, 2009. Т. 1: Сполучені Штати Америки. Кн. 1. 433 с.
11. Енциклопедія української діаспори / ред. В. Маркус. Нью-Йорк; Чикаго: Наук. т-во ім. Шевченка в Америці, 2012. Т. 1: Сполучені Штати Америки. Кн. 2. 348 с.

12. Енциклопедія української діаспори / ред. О. Попович. Нью-Йорк; Чикаго: Наук. т-во ім. Шевченка в Америці, 2018. Т. 1: Сполучені Штати Америки. Кн. 3. 525 с.
13. Енциклопедія української діаспори / ред. О. Попович. Нью-Йорк; Чикаго: Наук. т-во ім. Шевченка в Америці, 2021. Т. 1: Сполучені Штати Америки. Кн. 4 (Доповнення та виправлення). 83 с.
14. Історія української іміграції в Америці. Збереження культурної спадщини. Каталог / куратор і автор тексту М. Куропась. Нью-Йорк: Український Музей, Нью-Йорк, 1984. 99 с.
15. Каталог двадцятій виставки Об'єднання Мистців Українців в Америці / передм. С. Гординський. Нью-Йорк: ОМУА, 1974. 90 с.
16. Каталог першої образотворчої вистави студентської секції відділу ОМУА в Нью Йорку / ред. Б. Васишин. Нью-Йорк: ОМУА, 1964. 20 с.
17. Катерина Кричевська-Росандіч. Дороги. Strassen. Roads: науково-мист. альб. / упоряд. О. Підсуха. Київ: Музей української діаспори; Huss, 2021. 248 с.
18. Кричевська-Росандіч К. Мої спогади. Київ: Родовід, 2006. 208 с.
19. Кривда Н. Українська діаспора: досвід культуротворення: монографія. Київ: ВЦ «Академія», 2008. 280 с.
20. Людмила Морозова. Альбом / автор-упорядник О. Федорук. Київ; Львів: Видавництво М.П. Коць, 2003. 186 с.
21. Малуца А. Українське мистецтво поза межами України. Літературно-мистецький огляд // Бюлетень Літературно-Мистецького клубу в Нью Йорку. 1955. № 1. С. 8–9.
22. Морозова Л. Лист до студентів української академії мистецтв // Повернуті імена: зб. матеріалів. Київ: Тріумф, 1998. Вип. 1. С. 303–304.
23. Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940–1970 років: поліваріантність художнього досвіду. Львів: Кальварія, 2015. 278 с.
24. Оленська-Петришин А. Від малого максималізму — до великого мінімалізму // Повернуті імена: зб. матеріалів. Київ: Тріумф, 1998. Вип. 1. С. 322–331.
25. Петро Андрусів. Маляр і графік: монографія / ред. С. Гординський. Нью-Йорк: Укр. вільна акад. наук у США, 1980. 127 с.
26. Петро Мегик: Монографія митця й альб. пр. / ред. С. Гординський. Філадельфія: Об-ня Мистців Українців в Америці, 1992. 160 с.
27. Плаощ В. Соціокультурна адаптація мігрантів: концептуалізація, етапи та їхня динаміка // Актуальні проблеми філософії та соціології. 2021. Вип. 31. С. 59–68. URL: <https://dspace.onua.edu.ua/server/api/core/bitstreams/d0947260-e4a2-4976-95e5-764335e00f8e/content> (дата звернення: 11.03.2024).
28. Подобед О. Культурне життя та посвячення переміщених осіб і біженців з України у Західній Німеччині (друга половина 1940-х рр.): дис. ... д-ра істор. наук: 07.00.01 / Черкаський нац. ун-т ім. Б. Хмельницького. Черкаси, 2018. 549 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Podobied_Olena/Kulturne_zhyttia_ta_povsiakdennia_peremisnienykh_osib_i_bizhentsiv_z_Ukrainy_u_Zakhidnii_Nimechchyni/ (дата звернення: 23.03.2024).
29. Скрипка Т. Михайло Черешньовський: штрихи до портрета // Черешньовський Михайло. Статті. Спогади. Матеріали. Нью-Йорк: Укр. вільна акад. наук у США, 2000. С. 9–24.
30. Соловій Ю. Про речі більші ніж зорі. Нью-Йорк: Сучасність, 1978. 319 с.
31. Степовик Д. Ліричне імпресіо Олекси Булавицького. Київ: Софія-А, 2008. 111 с.
32. Степовик Д. Скульптор Михайло Черешньовський. Життя і творчість. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2000. 224 с.
33. Степовик Д. Яків Гніздовський. Життя і творчість. Київ: Вид. імені Олени Теліги, 2003. 222 с.
34. Українська діаспора. Художниці, 1908–2015. Каталог / куратор виставки А. Кочман. Нью-Йорк: Український музей, 2016. 112 с.
35. Ціватий В. Типологія третьої хвилі української еміграції та історичні паралелі міграційного сьогодення // Народна творчість та етнологія. 2020. № 1. С. 65–75. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Tsivatyi_Viacheslav/Typolohiia_tretoi_khvyli_ukrainskoi_emihratsii_ta_istorychni_paraleli_mihratsiinoho_sohodennia/ (дата звернення: 10.02.2024).
36. Яців Р. Марія і Петро Холодні: творчі долі дітей міністра народної освіти УНР // День. 2020. 21 трав. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/mariya-i-petro-kholodni-tvorchi-doli-ditey-ministra-narodnoyi-osvity-unr> (дата звернення 11.03.2024).
37. Literary and Arts Club papers. New York. Shevchenko scientific society. URL: <https://shevchenko.org/library-archives/archival-collections/> (access date: 04.03.2023).
38. Wichar Sr S. Nicholas Britsky. Emeritus professor of Art // Forum. 1982. № 52. P. 17–22.
39. 1948 Displaced Persons Act. URL: https://web.archive.org/web/20120127050938/http://library.uwb.edu/guides/USimmigration/1948_displaced_persons_act.html (access date: 11.03.2024).

References

- 1948 Displaced Persons Act. Retrieved from: https://web.archive.org/web/20120127050938/http://library.uwb.edu/guides/USimmigration/1948_displaced_persons_act.html
- Andrusiw, P. (1987). *Mystetstvo—naimitsnisha zbroia: Statti, promovy y ohiady* [Art: the weapon of power: Essays, Talks and Reviews] (vol. 57). New York; Paris; Sydney; Toronto: Naukove tovarystvo im. Shevchenka, Biblioteka ukrainoznavstva. [in Ukrainian].
- Andrusiw, P. (1998). Petro Mehyk. *Zhyttia i tvorchist* [Petro Megyk. Life and art]. *Povernuti imena: zb. materialiv*, vol. 1 (pp. 163–174). Kyiv: Triumph [in Ukrainian].
- Bahriany, I. (1946). *Chomu ya ne khochu vertatys do SSSR?* [Why I don't want to come back to USSR]? Winnipeg: Nakl. Com. Ukraintsiv Kanady [in Ukrainian].
- Bulavytsky, O. (1998). *Ukrainski peizazhi Manitoby* [Ukrainian landscapes of Manitoba]. *Povernuti imena: zb. materialiv*, 1 (pp. 286–295). Kyiv: Triumph [in Ukrainian].
- Butovich, N. (1956). *Monohrafiia* [Monograph]. New York: Slovo [in Ukrainian].

- Dzyndra S. (2021). *Dovha doroha dodomu* [The long way home]. Lviv: Prostir-M [in Ukrainian].
- Fedoruk, O. (Ed.) (2003). *Liudmyla Morozova. Albom* [Liudmyla Morozova. Album]. Kyiv; Lviv: Vydavnytstvo M. P. Kots [in Ukrainian].
- Hnizdovsky, J. (1967). *Maliunky. Hrafika. Keramika. Statti* [Paintings. Prints. Ceramics. Essays]. New York: Prolog [in Ukrainian].
- Hnizdovsky, J. (1972). EKO v emihratsiinii diisnosti [EKO in emigration reality]. *Suchasnist*, 7/8, 60–63 [in Ukrainian].
- Hordynsky, S. (1974). *Kataloh dvadtsiatoi vystavky Obiednannia Myststiv Ukrainsiv v Amerytsi* [Catalogue of 20th exhibition of Ukrainian Artist's Association in U.S.A.]. New York: OMUA [in Ukrainian].
- Hordynsky, S. (2015). *Mystetstvo ukrainskoi emihratsii* [The art of Ukrainian emigration]. In K. Beregovska (Comp.). *Sviatoslav Hordynsky pro mystetstvo* (pp. 376–380). Lviv: Apriori [in Ukrainian].
- Hordynsky, S. (Ed.). (1980). *Petro Andrusiw. Maliar i hrafik* [Peter Andrusiw. Painter and graphic artist]. New York: The Ukrainian academy of arts and sciences in the U.S. Ukr. vilna akad. nauk u SShA [in Ukrainian].
- Hordynsky, S. (Ed.). (1992). *Petro Mehyk. Monohrafiia mysttsia i albom prats* [Petro Mehyk. Monograph of the painter with album of color plates]. Philadelphia: OMUA [in Ukrainian].
- Kochman, A. (Ed.). (2016). *Ukrainska diiaspora. Khudozhnytsi, 1908–2015. Catalog* [Ukrainian diaspora. Women artists, 1908–2015]. New York: Ukrainskyi muzei [in Ukrainian].
- Krychevska-Rosandich, K. (2006). *Moi spohady* [My memoirs]. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
- Kryvda, N. (2008). *Ukrainska diaspora: dosvid kulturotvorennia* [Ukrainian diaspora: experience of cultural creation]. Kyiv: Academia [in Ukrainian].
- Kuropas, M. (1984). *Istoriia ukrainskoi immihratsii v Amerytsi. Zberzhennia kulturnoi spadshchyny* [To Preserve a Heritage: The Story of the Ukrainian Immigration in the United States]. New York: Ukrainskyi muzei [in Ukrainian].
- Literary and Arts Club papers. New York. Shevchenko scientific society. Retrieved from <https://shevchenko.org/library-archives/archival-collections/>
- Malyutsa, A. (1955). *Ukrainske mystetstvo poza mezhamy Ukrainy* [Ukrainian art outside of Ukraine]. *Literaturno-mystetskyi ohliad. Biuleten literaturno-mystetskoho klubu v Niu-Yorku*, 1, 8–9 [in Ukrainian].
- Markus, V. (Ed.). (2009). *Entsyklopediia ukrainskoi diiaspory. T. 1: Spolucheni Shtaty Ameryky. Knyga 1* [Encyclopedia of Ukrainian diaspora. Vol. 1: United States of America. Book 1]. New York; Chicago: Naukove tovarystvo im. Shevchenka [in Ukrainian].
- Markus, V. (edit.). (2012). *Entsyklopediia ukrainskoi diiaspory. T. 1: Spolucheni Shtaty Ameryky. Knyga 2* [Encyclopedia of Ukrainian diaspora. Vol. 1: United States of America. Book 2]. New York; Chicago: Naukove tovarystvo im. Shevchenka [in Ukrainian].
- Morozova, L. (1998). *Lyst do studentiv Ukrainskoi Akademii mystetstv*. [Letter to the students of Ukrainian Art Academy]. *Povernuti imena: zb. materialiv*, 1 (pp. 303–304). Kyiv: Triumph [in Ukrainian].
- Novozhenets, H. (2015). *Obrazotvorche mystetstvo ukrainskoi diiaspory 1940–1970 rokiv: polivariantnist khudozhnoho dosvidu* [Fine arts Ukrainian diaspora in 1940–1970s: multivariate artistic experience]. Lviv: Calvaria [in Ukrainian].
- Olenska-Petryshyn, A. (1998). *Vid maloho maksimalizmu—do velykoho minimalizmu* [From small maximalism to big minimalism]. *Povernuti imena: zb. materialiv*, 1 (pp. 322–331). Kyiv: Triumph [in Ukrainian].
- Pidsukha, O. (Ed.). (2021). *Kateryna Krychevska-Rosandich. Dorozy. Strassen. Roads* [Kateryna Krychevska-Rosandich. Dorozy. Strassen. Roads]. Kyiv: Museum of Ukrainian diaspora; Huss [in Ukrainian].
- Pliushch, V. (2021). *Sotsiokulturna adaptatsiia mihrantiv: kontseptualizatsiia, etapy ta yikhnia dynamika* [Sociocultural adaptation of migrants: concepts, stages and dynamics]. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*, 31, 59–68). Retrieved from <https://dspace.onua.edu.ua/server/api/core/bitstreams/d0947260-e4a2-4976-95e5-764335e00f8e/content>
- Podobied, O. (2018). *Kulturne zhyttia ta povsiakdennia peremishchenykh osib i bizhentsiv z Ukrainy u Zakhidnii Nimechchyni (druha polovyna 1940-kh rr.)*. [Cultural and everyday life of displaced persons and refugees from Ukraine in Western Germany (second half of 1940s)]. [Doctoral dissertation,

- Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy, Cherkasy, Ukraine]. Retrieved from: https://chtyvo.org.ua/authors/Podobied_Olena/Kulturne_zhyttia_ta_povsiakdennia_peremischenykh_osib_i_bizhentsiv_z_Ukrainy_u_Zakhidnii_Nimechchyni/ [in Ukrainian].
- Popovych, O. (Ed.). (2009). *Entsyklopediia ukrainskoi diiaspory. T. 1: Spolucheni Shtaty Ameryky. Knyga 3* [Encyclopedia of Ukrainian diaspora. Vol.1: United States of America. Book 3]. New York; Chicago: Naukove tovarystvo im. Shevchenka [in Ukrainian].
- Popovych, O. (Ed.). (2021). *Entsyklopediia ukrainskoi diiaspory. T. 1: Spolucheni Shtaty Ameryky. Knyga 4. Dopovnennia ta vypravleniia* [Encyclopedia of Ukrainian diaspora. Vol. 1: United States of America. Book 4. Addenda and Errata]. New York; Chicago: Naukove tovarystvo im. Shevchenka [in Ukrainian].
- Skrypka, T. (2000). Mykhailo Chereshnovsky: shtrykhy do portreta [Mykhaylo Chereshnovsky: Strokes to the portrait]. In *Chereshnovsky Mykhailo. Statti. Spohady. Materialy* (pp.9–24). New York: Ukr. vilna akad. nauk u SSHA The Ukrainian academy of arts and sciences in the U.S. [in Ukrainian].
- Solovij, J. (1978). *Pro rechi bilshi nizh zori* [About things greater than stars]. New York: Suchasnist [in Ukrainian].
- Stepovyk, D. (2000). *Sculptor Mykhaylo Chereshnovsky. Zhyttia i tvorchist* [Sculptor Mykhaylo Chereshnovsky. Life and art work]. Kyiv: Vydavnytstvo Oleny Teligy [in Ukrainian].
- Stepovyk, D. (2003). *Yakiv Hnizdovsky. Zhyttia i tvorchist* [Yakiv Hnizdovsky. Life and art work]. Kyiv: Vydavnytstvo Oleny Teligy [in Ukrainian].
- Stepovyk, D. (2008). *Lirychne impresio Oleksy Bulavytskogo* [Lyrical impression of Oleksa Bulavytsky]. Kyiv: Sophia-A [in Ukrainian].
- Tsivaty, V. (2020). Typolohiia tretoi khyvli ukrainskoi emihratsii ta istorychni paraleli mihratsiinoho sohodennia. [Typology of the Third Wave of Ukrainian Emigration and Historical Parallels of Migration Contemporaneity]. *Narodna tvorchist ta Etnolohiia*, 1(383), 66–75. Retrieved from: https://chtyvo.org.ua/authors/Tsivaty_Viacheslav/Typolohiia_tretoi_khyvli_ukrainskoi_emihratsii_ta_istorychni_paraleli_mihratsiinoho_sohodennia/ [in Ukrainian].
- Vasylyshyn, B. (Ed.). (1964). *Kataloh pershoi obrazotvorchoi vystavy studentskoi seksii viddilu OMUA v Niu Yorku* [Catalogue of the First exhibition of paintings of U.A.A.A. student section in New York]. New York: OMUA [in Ukrainian].
- Wichar, Sr S. (1982). Nicholas Britsky. Emeritus professor of Art. *Forum*, 52, 17–22.
- Yatsiv, R. (2020, May 21). Mariia i Petro Kholodni: tvorchi doli ditei ministra narodnoi osvity UNR [Mariya and Petro Holodni: Creative destinies of the UPR people education minister's children]. *Den*. Retrieved from: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/mariya-i-petro-kholodni-tvorchi-doli-ditey-ministra-narodnoyi-osvity-unr> [in Ukrainian].

Pidsukha O.

The Ukrainian Artistic Community in the United States in the late 1940s to the 1960s: A Socio-Cultural Portrait

Abstract. The article analyzes the socio-cultural life of the Ukrainian artistic community—visual artists—who actively worked or began their professional activities in the United States after the World War II (from the end of the 1940s until the 1960s). The main centers of their settlement in the United States are identified, and their belonging to different waves of Ukrainian emigration and generations is classified. The paper also identifies the educational level of the community members, some art schools, where Ukrainian artists studied in the United States, and traces the process of professional adaptation and/or their professional realization in emigration, as well as their involvement in the cultural activities of the local Ukrainian diaspora. The aim of the paper is to identify the main features of the socio-cultural portrait of the Ukrainian artistic community in the United States during this period. The problem of the socio-cultural integration of artists outside their homeland is actualized in the context of a new wave of mass emigration from Ukraine against the backdrop of war and globalization. The article introduces little-known materials on the issue; systematizes and summarizes the collective experience of Ukrainian artists in entering the American socio-cultural environment; highlights some characteristics of the community. It is stated that the majority of Ukrainian artists of the older generation who arrived in the United States after World War II, having passed the initial difficult stage of social adaptation, integrated into American society. A large group of fine artists combined their creativity with stable work in areas close to their main specialty. At the same time, Ukrainian artists did not assimilate: they became active in the Ukrainian diaspora, created Ukrainian centers, and/or participated in the activities of numerous Ukrainian cultural institutions, including the U.A.A.A (Ukrainian Artist's Association in U.S.A). The younger generation of Ukrainian emigrant artists, on the other hand, demonstrated a diversity of socio-cultural activities from the very beginning.

Keywords: Ukrainian diaspora, artistic community, socio-cultural portrait, Ukrainian-American artists, Ukrainian Artist's Association in U.S.A, culture.

Катерина Ковтун Kateryna Kovtun

аспірант,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

postgraduate student,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: ka.krasnikova@gmail.com | orcid.org/0000-0003-1064-7660

Український шоу-бізнес 1990-х: комунікативні моделі, форми презентації

Ukrainian Show Business in the 1990s: Communication Models and Forms of Presentation

Анотація. Розглянуто становлення та розвиток українського шоу-бізнесу в період 1990-х років. Досліджено комунікативні моделі, які використовували представники мистецьких кіл для презентації себе широкій аудиторії. Проведено аналіз основних форм репрезентації артистів, зокрема, через телебачення, радіо, друковані ЗМІ. Виявлено, що на початку 1990-х років домінували традиційні моделі комунікації, де артист був об'єктом медійного впливу. Проте згодом спостерігається перехід до більш активної суб'єктної позиції виконавців, які самостійно конструювали свій публічний імідж. Наголошено на трансформації масової комунікації в Україні в контексті становлення ринкової економіки та демократичних свобод. Відзначено роль нових медіаплатформ (музичні канали, глянцеви журнали) у формуванні популярності артистів. Результати дослідження свідчать, що в 1990-ті роки відбувся перехід від «зіркової» моделі презентації артистів до більш різноманітних форм самопрезентації. Зокрема, простежено посилення ролі артистів у конструюванні власного іміджу, що співвідноситься з процесами комерціалізації та демократизації медіапростору. Дослідження ґрунтується на комплексному методологічному підході, що поєднує історичний, культурологічний та соціокомунікаційний аналіз. Використано контент-аналіз медіаматеріалів та дискурс-аналіз. Отримані дані можуть бути використані для подальших досліджень трансформації національної медіасистеми та культурних індустрій. Результати дослідження також можуть становити інтерес для фахівців у галузі масових комунікацій, соціології, культурології, а також для широкого кола читачів, зацікавлених історією української культури.

Ключові слова: український шоу-бізнес, трансформація культурних індустрій, медіапростір, імідж артистів, комунікативні моделі, масова комунікація.

Постановка проблеми. Дослідження становлення та розвитку українського шоу-бізнесу в 1990-ті роки є важливим для розуміння трансформацій у сфері масової комунікації та культурних індустрій в Україні. Цей період характеризується кардинальними змінами в соціально-економічному, політичному та медійному просторі, що суттєво вплинуло на способи репрезентації публічних постатей, зокрема представників мистецьких кіл. Перехід до ринкової економіки та демократизація суспільного життя мали наслідком трансформацію комунікативних практик у шоу-бізнесі. Артисти отримали більшу свободу у формуванні власного іміджу та способів взаємодії з аудиторією, що потребує наукового осмислення. Вивчення комунікативних моделей і форм презентації виконавців у 1990-ті роки дозволить простежити зміни в національній медіасистемі та культурних індустріях у контексті суспільно-політичних трансформацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з теми українського шоу-бізнесу 1990-х років дозволяє зробити висновок, що дослідники зосередили свою увагу на таких аспектах: формування виконавської майстерності (В. Білоус, М. Давидов, Н. Дрожжина), жанрові форми та стилеві конотації (І. Бобул, М. Мозговий, Т. Рябуха), взаємодія з іншими сферами культури (І. Львова, Т. Самая, В. Тормахова), а також історія та контекст

українського шоу-бізнесу 1990-х років (О. Бойко, Г. Десятник, М. Кабанок, Ю. Макаров, О. Герасим'юк, С. Чернілевський, С. Тримбач). Серед невирішених питань одними з найважливіших є детальний аналіз комунікативних моделей, що використовуються в українському шоу-бізнесі 1990-х років, а також дослідження специфіки різних форм презентації в українському шоу-бізнесі 1990-х років.

Мета статті — проаналізувати комунікативні моделі та форми презентації, що використовувалися в цей період, визначити вплив українського шоу-бізнесу 1990-х років на суспільство та культурні процеси. Це дозволить заповнити прогалини в дослідженні українського шоу-бізнесу 1990-х років.

Виклад основного матеріалу дослідження. Шоу-бізнес — це не лише вокальне мистецтво. Як підкреслює Н. Дрожжина, вокальне виконавство на естраді характеризується як синтетичне мистецтво, яке поєднує музику, спів, акторську майстерність, хореографію та інші виражальні засоби. Крім того, воно розглядається як важливий чинник культурного життя України, що впливає на формування ціннісних орієнтацій глядацької аудиторії [6].

Шоу-бізнес як складова сучасної музичної культури України зазнав суттєвих трансформацій у пострадянський період. На початку 1990-х років в Україні домінували традиційні

«зіркові» моделі комунікації, де артист був переважно об'єктом медійного впливу. Наприклад, популярні співаки того часу — Руслана Лижичко та Тіна Кароль — великою мірою залежали від телебачення та радіо у формуванні свого публічного іміджу. Іншим прикладом типової «зіркової» моделі може бути Софія Ротару, чий образ багато в чому конструювався через участь у телевізійних концертах та розважальних шоу. Основними каналами репрезентації виконавців були телебачення, радіо та друковані ЗМІ, які формували їхній публічний імідж. Як зазначає І. Бобул, формування іміджу виконавців на естраді стало одним із ключових факторів, що впливали на сприйняття широкою аудиторією [2]. Артисти все активніше залучалися до конструювання власного образу, використовуючи різноманітні комунікативні стратегії — від участі в телешоу до активної присутності в друкованих ЗМІ. Ця тенденція відображала загальні процеси демократизації та комерціалізації медіапростору в Україні, що надавали виконавцям більше свободи у презентації себе публіці.

Поступово, однак, спостерігається перехід до більш активної суб'єктної позиції артистів, які самостійно конструювали власний образ та способи взаємодії з аудиторією. Зокрема, гурт «Океан Ельзи» активно використовував власні інтерв'ю, музичні кліпи, фотосесії та концертні виступи для формування іміджу «соціально відповідального» рок-гурту. Можна зробити припущення, що цей процес був пов'язаний зі зростанням комерціалізації та демократизації медіапростору. Як підкреслює М. Карabanov, поступова лібералізація законодавства, поява приватних телеканалів і радіостанцій сприяли формуванню нових умов для функціонування культурної та медійної сфери [7]. Артисти отримали ширші можливості для самостійного конструювання власного іміджу та просування своєї творчості.

Водночас комерційна складова ставала все важливішим чинником успішності виконавців. І. Львова відзначає, що поява нових медіаплатформ, орієнтованих на розважальний контент, зумовила зростання ролі економічних факторів у шоу-бізнесі [8]. Таким чином, трансформації комунікативних практик у цій сфері віддзеркалювали загальні тенденції переходу від патерналістської до ринкової моделі відносин у культурній сфері України. Поява нових платформ — музичних телеканалів, глянце-вих журналів тощо — надавала виконавцям більше свободи у презентації себе публіці. Зміни в законодавстві та економічних відносинах також сприяли тому, що артисти отримували ширші можливості для творчої самореалізації та просування.

Якщо, як пише М. Мозговий, на початку 1990-х років основними майданчиками для репрезентації артистів були телебачення, радіо та друковані ЗМІ [10], то з часом з'явилися нові, більш різноманітні форми презентації. Так, Андрій Данилко, відомий під сценічним ім'ям «Верка Сердючка», широко використовував телевізійні розважальні шоу для просування свого яскравого і епажного сценічного образу. Натомість гурт «Тартак» робив ставку на участь у музичних фестивалях, організацію сольних концертів та зйомки кліпів, що дозволило їм безпосередньо взаємодіяти з аудиторією. Крім традиційних концертів, шоу-програм, кліпів, виконавці все активніше використовували такі канали, як музичні телеканали, глянце-ві

журнали, інтернет-ресурси. Своєю чергою, Г. Десятник відзначає, що поява спеціалізованих музичних телеканалів, глянце-вих журналів та інших медіаплатформ розширила можливості артистів для самостійного конструювання власного іміджу [5, с. 321–350]. Таким чином, трансформації медіасистеми в Україні 1990-х безпосередньо впливали на стратегії самопрезентації представників шоу-бізнесу.

Крім того, поява спеціалізованих музичних телеканалів, як-от М1 та М2, дала змогу виконавцям самостійно презентувати свій творчий доробок. Наприклад, гурт «VІA Гра» активно використовував ротачію своїх кліпів на цих каналах для формування іміджу «сексуальних» і «модних» співачок. Водночас глянце-ві журнали, такі як «ОК!» та «VІVA!», стали майданчиками для створення «зіркових» інтерв'ю та фотосесій, що дозволяло артистам контролювати власний публічний образ. Ці зміни були пов'язані як із технологічним прогресом, так і з комерціалізацією шоу-бізнесу. Поява спеціалізованих музичних медіаплатформ дозволяла артистам самостійно презентувати свій творчий продукт і впливати на формування власного іміджу. Водночас комерційна складова спонукала виконавців урізноманітнювати способи взаємодії з аудиторією, використовуючи більш атрактивні та видовищні форми.

Тут варто наголосити, що комерційна складова є невід'ємною частиною сучасного шоу-бізнесу. Як зазначає Ю. Макаров, успішність артиста на естраді значною мірою залежить від його вміння правильно позиціонувати себе на ринку розваг та ефективно управляти своїм творчим і комерційним потенціалом [9, с. 180–227]. Комерційний аспект включає в себе грамотну промоцію, брендування, налагодження співпраці з продюсерськими центрами та ЗМІ, а також ефективне управління правами інтелектуальної власності. Ці складові є запорукою успішної реалізації творчого потенціалу виконавців на сучасному естрадному ринку.

Таким чином, телебачення відіграло ключову роль у формуванні популярності артистів у 1990-ті роки. Участь у музичних програмах («Музичний ринг» чи «Доброго ранку, країно!» тощо), дозволяла виконавцям отримати широку телевізійну аудиторію та вплинути на сприйняття свого іміджу. Наприклад, виступи гурту «Скрябін» на центральних каналах сприяли зростанню їхньої впізнаваності серед глядачів і популяризували їхній неформатний рок-стиль.

Водночас радіоротачія хітових пісень була важливим чинником успіху багатьох виконавців. Друковані ЗМІ, особливо глянце-ві журнали, також активно долучалися до формування «зіркового» іміджу артистів завдяки інтерв'ю, фотосесіям і статтям про їхнє життя. Поступово концертна діяльність виходила на перший план як ключова форма презентації виконавців. Т. Рябуха підкреслює, що концертні виступи виконавців є важливою складовою формування шоу-бізнесу, оскільки саме на сцені артисти демонструють свою майстерність і взаємодіють безпосередньо з глядачами [12]. Концертні тури, фестивалі, спеціалізовані шоу не лише є рекламою для виконавців, а й дозволяють їм налагоджувати зворотний зв'язок з аудиторією, демонструвати нові творчі надбання та підтримувати інтерес до своєї особи. Великі сольні шоу Руслани, «Океану

Ельзи» та інших артистів ставали значними медійними подіями, транслюючи їхні сценічні образи широкій публіці. Це сприяло зростанню популярності як самих виконавців, так і жанрів, які вони представляли.

Український шоу-бізнес 1990-х років мав свою специфіку, зумовлену історичним і соціокультурним контекстом. На відміну від західних країн, де процеси комерціалізації та диверсифікації форм презентації артистів відбувалися значно раніше, в Україні на початку 1990-х років все ще домінували більш традиційні «зіркові» моделі комунікації. Так, якщо в Європі та Північній Америці вже активно використовували музичні відеокліпи, телевізійні музичні канали та глянцеви журнали для просування виконавців, то в Україні ці канали репрезентації з'явилися дещо пізніше. Наприклад, перший український музичний телеканал М1 розпочав мовлення лише в 1996 році, тоді як на Заході такі канали функціонували з 1980-х років.

Водночас у інших пострадянських країнах спостерігалися схожі тенденції переходу від «зіркових» моделей до більш активної участі артистів у конструюванні власного іміджу. Проте темпи та форми цих трансформацій в Україні мали певні національні особливості, пов'язані з процесом становлення незалежної держави та формуванням нової культурної ідентичності. Розвиток українського шоу-бізнесу в 1990-ті роки відіграв важливу роль у формуванні національної ідентичності та пропагуванні культурних цінностей [15; 14]. Так, поява виконавців, які свідомо робили акцент на використанні української мови, стала значущим чинником утвердження її престижу. Наприклад, пісні гурту «Тартак» та Руслани Лижичко, просякнуті національним колоритом, сприяли популяризації української мови серед молоді аудиторії.

Водночас шоу-бізнес транслював і певні традиційні цінності, пов'язані з родиною, духовністю, патріотизмом. Виступи Софії Ротару чи Назарія Яремчука часто містили відсилання до українського фольклору, народних обрядів і свят, підтримуючи зв'язок із культурною спадщиною. Це допомагало зберегти почуття належності до національної культури в умовах суспільних трансформацій [1; 14]. Разом із тим шоу-бізнес не уникав і комерційної складової, популяризуючи споживацькі цінності та гедоністичний спосіб життя. Поява таких артистів, як гурт «ВІА Гра», в іміджі яких було акцентовано зовнішню привабливість і сексуальність, віддзеркалювала неоднозначні тенденції в суспільстві. На думку Т. Самаї, естрадні виконавці, які свідомо культивували образи сексуальної привабливості, ставали уособленням певних споживацьких та гедоністичних ціннісних орієнтацій, які прищеплювали молодій аудиторії [13, с. 40–76]. Таким чином, шоу-бізнес відобразив суперечливі процеси трансформації культурних цінностей українського суспільства в пострадянський період.

Поява нових медійних майданчиків і комерціалізація шоу-бізнесу також сприяли зростанню впливу артистів на суспільні та політичні процеси. Деякі виконавці, як-от Христина Соловій чи Святослав Вакарчук, свідомо залучалися до суспільно-політичної діяльності, підтримуючи або критикуючи владу. У той же час, шоу-бізнес ставав майданчиком для просування

інтересів різних політичних сил, які прагнули використати популярність артистів для залучення електорату.

Можливо, шоу-бізнес не міг оминути сферу політики, оскільки естрадні артисти часто ставали об'єктами політичних маніпуляцій. В. Овсянніков недарма пише, що у пострадянський період шоу-бізнес активно використовували як політичний інструмент, коли артистів залучали до політичних кампаній, їхня творчість ставала засобом агітації та пропаганди [11, с. 61–112]. Деякі виконавці свідомо ставали «голосами» певних політичних сил, що викликало неоднозначну реакцію суспільства. Суперечливе поєднання комерційних та політичних інтересів у шоу-бізнесі суттєво позначилося на сприйнятті та оцінці творчої діяльності естрадних артистів серед глядацької аудиторії.

Окрім того, комерціалізація шоу-бізнесу вплинула на соціальну стратифікацію, оскільки доступ до медійного простору та можливості самореалізації ставали більш диференційованими. Популярні «зіркові» виконавці перетворювалися на успішних підприємців, тоді як менш комерційно орієнтовані артисти часто залишалися на периферії. Така ситуація посилювала соціальну нерівність і відчуження окремих творчих груп від широкої аудиторії [16].

Тож український шоу-бізнес 1990-х років заклав основи для подальшого розвитку національної музичної індустрії та культурних індустрій загалом. Поява нових музичних жанрів, виконавців і форм презентації, які відображали соціокультурні трансформації в країні, стали важливим підґрунтям для сучасного культурного ландшафту. Наприклад, становлення альтернативної рок-сцени з гуртами на кшталт «Океану Ельзи» та «Скрябіна» сприяло формуванню культурної ідентичності молоді, відмінної від традиційних пострадянських моделей. Водночас поп-артисти, як от гурт «ВІА Гра», заклали основи для розвитку сучасної української поп-музики та шоу-бізнесу.

С. Чернікова зазначає, що для України 1990-х років, коли відбувалися кардинальні зміни в культурному та соціально-економічному житті після здобуття незалежності, було характерним удосконалення організаційно-управлінських та маркетингових аспектів естрадного вокально-ансамблевого виконавства [16], яке мало свої особливості:

- налагодження продюсерської діяльності та просування творчих колективів: формування нових продюсерських центрів та компаній, орієнтованих на розвиток естрадного мистецтва; залучення ділової ініціативи та інвестицій у сферу шоу-бізнесу, створення умов для комерціалізації творчої діяльності; пошук ефективних маркетингових стратегій просування естрадних ансамблів, зокрема через активне використання нових медіаканалів;
- зміцнення зв'язків із засобами масової інформації, підвищення медійності ансамблів: активізація співпраці творчих колективів із телебаченням, радіо, друкованими ЗМІ для забезпечення широкої популяризації; формування іміджу естрадних вокальних ансамблів як медійних «зірок», здатних впливати на громадську думку;
- створення сприятливих умов для реалізації творчого потенціалу виконавців: розвиток інфраструктури

концертно-гастрольної діяльності, організація фестивалів, конкурсів.

Ці напрями сприяли професіоналізації естрадного вокально-ансамблевого виконавства в Україні 1990-х років, його інтеграції до ринкових умов та медійного простору. Крім того, досвід медійної самопрезентації, набутий виконавцями 1990-х, вплинув на стратегії просування сучасних артистів. Використання нових цифрових платформ, а також поєднання музичної творчості з іміджевими та підприємницькими проектами стали невід'ємною частиною діяльності українських зірок 1990-х років.

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок. Дослідження українського шоу-бізнесу 1990-х років демонструє суттєві трансформації комунікативних моделей і форм презентації артистів у цей період. Поступово відбувався перехід від традиційних «зіркових» моделей, де виконавець був об'єктом медійного впливу, до більш активної суб'єктної позиції артистів, які самостійно конструювали власний імідж і способи взаємодії з аудиторією. Ці зміни були пов'язані із загальними трансформаціями в медіапросторі та культурній сфері, зокрема комерціалізацією

й демократизацією. Поява нових платформ для репрезентації артистів розширила їхні можливості у формуванні публічного образу та просуванні творчого продукту.

Подальше дослідження особливостей функціонування українського шоу-бізнесу 1990-х років може поглибити розуміння процесів трансформації національної медіасистеми та культурних індустрій у період становлення незалежності України. Проведений аналіз засвідчує, що український шоу-бізнес 1990-х років відіграв значну роль у формуванні національної ідентичності, транслюючи як традиційні культурні цінності, так і нові споживацькі моделі. Водночас він став впливовим актором на соціальному та політичному рівнях, відображаючи та подекуди зумовлюючи трансформації в суспільстві.

Досвід самопрезентації, набутий виконавцями 1990-х, заклав основи для подальшого розвитку вітчизняної музичної індустрії та культурних індустрій загалом. Вивчення цього історичного періоду дозволяє глибше зрозуміти сучасні тенденції в українському шоу-бізнесі та культурі, а також трансформації, що відбувалися в культурній сфері в період становлення незалежності, та їхній вплив на сучасний стан вітчизняної музичної індустрії та медіасистеми.

Література

1. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ДАКККиМ. Київ: 2005. 20 с.
2. Бобул І. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ — початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01 / НАКККиМ. Київ, 2018. 23 с.
3. Бойко О. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 215 с.
4. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підручн. Київ: Музична Україна, 2004. 290 с.
5. Десятник Г. Визначальні етапи історії кіномистецтва і телебачення: навч. посібн. Київ: Україна, 2012. 384 с.
6. Дрожжина Н. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 16 с.
7. Карабанов М. Українське телебачення вчора, сьогодні, завтра. Київ: Дирекція ФВД, 2006. 649 с.
8. Львова І. С. Циркова режисура та шоу-бізнес у полі розважальної галузі. Роль PR у просуванні циркового шоу // АРТ-платФОРМА. 2021. № 3. С. 85-106.
9. Макаров Ю., Герасим'юк О., Чернілевський С. Ти не один!: 3 новітньої історії телебачення. Харків: Фоліо, 2004. 304 с.
10. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 20 с.
11. Овсянніков В. Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури кінця ХХ — початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01 / НАКККиМ. Київ, 2019. 196 с.
12. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 20 с.
13. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ — початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01 / НАКККиМ. Київ, 2017. 199 с.
14. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез естради: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. 19 с.
15. Тримбач С. Телебачення в часи перебудови і незалежності // Нариси української популярної культури. Київ: УЦКД, 1998. С. 679.
16. Чернікова С. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.

References

- Bilous, V. (2005). *Psykhologichni aspekty formuvannya vykonavskoyi khudozhnoyi maysternosti* [Psychological aspects of the formation of performing artistic skill] [Abstract of the Candidate's thesis in Art Studies, State Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine] [in Ukrainian].
- Bobul, I. (2018). *Zhanrovi formy ta stylovi konotatsiyi vokalno-estradnoho vykonavstva v muzychniy kulturi Ukrainy kintsya XX — pochatku XXI stolittya* [Genre forms and style connotations of vocal-pop

- performance in the musical culture of Ukraine at the end of the 20th and early 21st centuries]. [Candidate's thesis Abstract, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine]. [In Ukrainian].
- Boiko, O. (2017). *Ukrayinska masova muzyka: etapy rozvytku, natsionani osoblyvosti* [Ukrainian mass music: stages of development, national features]. [Candidate's dissertation, M. Rylskyi Institute of Art, Follore Studies and Ethnology, Kyiv, Ukraine]. [In Ukrainian].
- Davydov, M. (2004). *Teoretychni osnovy formuvannya vykonavskoyi maysternosti bayanista (akordeonista): pidruchnyk* [Theoretical foundations of the formation of performance skills of an accordionist: a manual]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
- Desyatnyk, H. (2012). *Vyznachalni etapy istoriyi kinomystetstva i telebachennya: navchalnyy posibnyk* [Determining stages of the history of cinema and television: a study guide]. Kyiv: Ukrayina [in Ukrainian].
- Drozhdzhyna, N. (2008). *Vokalne vykonavstvo v systemi muzychnoho mystetstva estrady* [Vocal performance in the system of the variety musical art] [Candidate's dissertation abstract, I. Kotlyarevky Kharkiv State University, Kharkiv, Ukraine] [in Ukrainian].
- Karabanov, M. (2006). *Ukrayinske telebachennya vchora, sohodni, zavtra* [Ukrainian television yesterday, today, tomorrow]. Kyiv: Dyrektsiya FVD [In Ukrainian].
- Lvova, I. (2021). *Tsyrkova rezhysura ta shou-biznes u poli rozvazhal'noyi haluzi. Rol PR u prosvanni tsyrkovoho shou* [Circus directing and show business in the field of entertainment industry. The role of PR in promoting a circus show]. Kyiv: ART-platFORMA, KMAETSM [In Ukrainian].
- Makarov, Yu., Herasyuk, O., Chernilevsky, S. (2004). *Ty ne odyn!: Z novitnoyi istoriyi telebachennya* [You are not alone!: From the latest history of television]. Kharkiv [In Ukrainian].
- Mozgovuj, M. (2007). *Stanovlennya i tendentsiyi rozvytku ukrayinskoj estradnoyi pisni* [Formation and tendency of development of the Ukrainian variety songs]: [Candidate's Thesis Abstract, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine]. [In Ukrainian].
- Ovsyannikov, V. (2019). *Ukrayinskyy pop-rok u konteksti rozvytku populyarnoyi muzychnoyi kultury kintsya XX—pochatku XXI stolittya* [Ukrainian pop rock in the context of the development of popular musical culture of the late 20th—early 21st century] [Candidate's thesis in Art Studies, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine]. [In Ukrainian].
- Ryabuha, T. (2017). *Vytoky ta intonatsiyi skladovi ukrayinskoyi pisennoyi estrady* [Origins and intonation parts of the Ukrainian song variety art]. [Candidate's thesis abstract, I. Kotlyarevky Kharkiv State University, Kharkiv, Ukraine]. [In Ukrainian].
- Samaya, T. (2017). *Vokalne mystetstvo estrady yak chynnyk kulturnoho zhyttya Ukrayiny druhoj polovyny XX—pochatku XXI stolittya* [The Variety Vocal Art as a Factor in the Cultural Life of Ukraine in the second half of the 20th century—early 21st century]. [Candidate's thesis Abstract, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine]. [In Ukrainian].
- Tormkhova, V. (2007). *Ukrayinska estradna muzyka i folklor: vzayemopronyknennya i syntezy estrady* [Ukrainian popular music and folklore: interosculation and synthesis]. [Candidate's thesis Abstract, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine]. [In Ukrainian].
- Trymbach, S. (1998). *Telebachennya v chasy perebudovy i nezalezhnosti. Narysy ukrayinskoyi populyarnoyi kultury* [Television in the times of perestroika and independence. Essays on Ukrainian popular culture]. Kyiv: UTsKD [in Ukrainian].
- Chernikova, S. (2008). *Geneza estradnoho vokalno-ansamblevoho vykonavstva ta shlyakhy yoho profesionalizatsiy* [Genesis of variety show vocal and ensemble performance and way of its professionalisation]. [Candidate's thesis abstract, I. Kotlyarevky Kharkiv State University, Kharkiv, Ukraine]. [In Ukrainian].

Kovtun K.

Ukrainian Show Business in the 1990s: Communication Models and Forms of Presentation

Анотація. The article examines the formation and development of Ukrainian show business in the 1990s. The author studies the communication models used by the members of artistic circles to present themselves to a wide audience. The main forms of representation of artists, in particular, through television, radio, and print media were analysed. It is found that in the early 1990s, traditional models of communication dominated, when the artist was an object of media influence. Later, however, there was a shift to the agency of performers who constructed their public image independently. The transformation of mass communication in Ukraine in the context of the establishment of a market economy and democratic freedoms was emphasized. The role of new media platforms (music channels and magazines) in shaping the popularity of artists is noted. The results of the study show that in the 1990s there was a transition from the “star” model of artists’ presentation to more diverse forms of self-presentation. In particular, the role of artists in constructing their own image has become more important, which correlates with the processes of commercialization and democratization of the media space. The study is based on a comprehensive methodological approach that combines historical, cultural and socio-communication analysis. Content analysis of media materials and discourse analysis were used. The data obtained can be used for further research on the transformation of the national media system and cultural industries. The results of the study may also be of interest to specialists in the field of mass communications, sociology, cultural studies, as well as to a wide range of readers interested in the history of Ukrainian culture.

Keywords: Ukrainian show business, transformation of cultural industries, media space, artists’ image, communication models, mass communication.

Антон Коломієць

молодший науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв Україниe-mail: antin.zikrachi@gmail.com | orcid.org/0000-0002-2229-4201

Anton Kolomiets

Junior Research Fellow,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

Феномен новоіспанського бароко: архітектурний аспект

The Phenomenon of New Spanish Baroque: An Architectural Aspect

Анотація. Проведено стислий огляд джерельної бази з історії архітектури новоіспанського бароко. Досліджено та подано генезу та спектр наукової думки провідних мексиканських дослідників цього напрямку. Побіжно згадано скульптуру як невід'ємно пов'язаний з архітектурою бароко різновид образотворчого мистецтва. Також подано класифікацію модальностей новоіспанського бароко за Мануелем Гонсалесом Гальваном. Автори та їхні праці, наведені в статті, раніше не були відомі українському дослідникові. Жодну із цих праць, на жаль, не перекладено українською мовою. Введено у вітчизняний науковий обіг відомості щодо новоіспанського бароко, його головних дослідників, архітекторів та пам'яток, відкриваючи можливості для подальших мистецтвознавчих, культурологічних розвідок і глибшого вивчення історії архітектури та мистецтва Нової Іспанії доби бароко.

Ключові слова: Нова Іспанія, Мексика, новоіспанське бароко, архітектура.

Постановка проблеми. Історично через концентрацію в добу радянської окупації більшості проєктів із міжнародних культурних зв'язків у Москві та Ленінграді, більшість наукових мистецтвознавчих, культурологічних праць і досліджень на тему історії та теорії закордонного, а надто заокеанського мистецтва, виходила друком саме там.

Стосовно мистецтва доби бароко в Мексиці — новоіспанського бароко (*barroco novohispano*) — варто зазначити, що ані в УРСР, ані в добу незалежної України не було написано та видано жодного ґрунтовного дослідження чи навіть стислого матеріалу ознайомчого характеру.

При цьому опубліковані в Москві та Ленінграді книги з цієї тематики були спеціально присвячені кільком виставкам мексиканського мистецтва в цих містах. Ідеться, зокрема, про «Мистецтво Мексики» (Москва, 1960), «Мистецтво Мексики від найдавніших часів до наших днів» (Ленінград, 1961), «Обличчя Мексики» (Ленінград, 1977). Тому більшість згадок на тему барокового мистецтва Мексики припадає на каталоги зазначених виставок та на чи не єдину доволі скромну за обсягом (144 с.) російськомовну монографію Євгенії Кириченко «Три сторіччя мистецтва Латинської Америки. Кінець XV — першої чверті XIX сторіччя» (Москва: Искусство, 1972). Авторів не вдалося знайти сучасних українських статей із цієї теми, а інерційно привабливі для постсоветського українського дослідника російські статті мають характер примітивних стислих переказів тих самих кількох каталогів і зазначеної монографії.

На підставі цього автор робить висновок, що тема новоіспанського бароко не була висвітлена належним чином у добу СРСР, а в добу незалежності України залишилася великою білою плямою на мапі сучасного українського мистецтвознавства, культурології, історії архітектури та культури.

Прикро, що навіть у часи залізної завіси було втілено зазначені проєкти, друкованими підсумками яких і досі послуговуються більшість сучасних дослідників з теренів колишнього СРСР, які не читають іспанською мовою, тобто майже всі.

Мета статті: введення в український науковий обіг як загальних відомостей щодо новоіспанського бароко, імен ключових авторів, самого стилю та їхніх творів, так і його головних дослідників XX–XXI століть та типології й термінології, впроваджених ними.

Викладення основного матеріалу. У статті зосереджено увагу на архітектурному складникові новоіспанського бароко. Прикметно, що мистецтво іконоста-су ретабло (*retablo*) розглядають також як архітектуру. Попри це, через обмеженість обсягу статті, лише побіжно згадано про них, ця тема залишається актуальною для іншого дослідження.

Новоіспанське бароко є відгалуженням європейського, насамперед іспанського бароко на землях віцекоролівства Нової Іспанії. Саме віцекоролівство було утворено в 1535 році внаслідок підпорядкування території сучасної Мексики та прилеглих земель іспанській короні. Захопиви історію цих та подальших подій і процесів

неможливо викласти у межах статті, але вплив її на мистецтво був безумовним, адже саме новоіспанське бароко стало можливим саме як наслідок колонізації іспанцями цих теренів.

Ставлячи питання щодо законності відокремлення новоіспанського бароко від власне іспанського, пригадуємо думку сучасного філолога-іспаніста з університету Флориди професора Девіда Фаріса з його книги «Коротка історія іспанської мови». Він сам, міркуючи про поступовий розвиток пізньої латини та виникнення на її основі іспанської мови, зауважує, що було б цілком закономірним називати й сучасну іспанську мову латиною, якби не інші романські мови, які виникли за загальним подібним, але в чомусь унікальних для кожної мови обставин [11, с. 11].

Спіраючись на цю думку, можна сказати, що будь-яке відгалуження, яке розвинулося у своїх унікальних умовах, може претендувати водночас як на належність до спільних витоків, так і на власну самість, унікальність. Останні завжди визначаються місцевими, характерними лише для ареалу цього відгалуження історичними та культурними чинниками. Саме через відмінності умов формування «різних латин» із власне латини й виникли окремі романські мови, які також називають неолатинськими мовами, як іменують новоіспанським бароко Нової Іспанії — території майбутніх Мексики, Гватемали, Белізу та кількох південних штатів США.

Пошук або визначення чинників індивідуальності та достатньої відмінності культури новоіспанського бароко від європейського знаходимо, зокрема, в Хорхе Альберто Манріке, який у розділі до «Загальної історії Мексики» присвятив увагу такому аспектові, як креольська культура, культура людей, народжених і сформованих вже у Новій Іспанії, у колонії. Для нас це важливо, адже саме світогляд населення, а надто його освіченої та впливової частини значною мірою й визначав як мистецькі смаки та вподобання, так і індивідуальність, певну відмінність (від Європи) розвитку культури в усіх її проявах [5, с. 436–437].

Як зазначає дослідник у підрозділі «Креольська культура», новоіспанська культура маньєризму та бароко, як і інші, живиться мітами, проте робить це з піднесеним задоволенням. Для нього міт дає відчуття коріння. Креол є великим творцем мітів та їхнім споживачем. Міт або побудована значною мірою саме на мітах героїчна місцева «історія» і стає цим корінням, певною точкою опертя нової креольської культури [5, с. 436]. І Хорхе Альберто Манріке визначає її програмне завдання, яке поставило з XVI століття перед креолом: культура — це пошук. Пошук відповідей на запитання «Хто я?», пошук свого імені та обличчя. У цьому пошуку «точної і визначеної опори» власної ідентичності ця людина спирається на доіспанське корінне минуле. Вона підносить його та перетворює на своєрідний еквівалент європейських культурних традицій [5, с. 435].

Важливо, що прийняття доіспанського минулого є культурним явищем, яке починається у вищому соціальному шарі, освіченими — і дуже освіченими — креолами, і воно є навмисним і свідомим. З іншого боку, освічені креоли беруть участь у вишуканій західній культурі, населеній богами та героями греко-латинської міфології та святими, християнськими містеріями та чудесами, середньовічними історіями [5, с. 437].

Цікавим буде знати, що освічена людина Нової Іспанії вивчала разом із латиною та грекою й мову науатль, тобто йшлося саме про вивчену, а не рідну мову.

Визначною постаттю мексиканської літератури доби бароко є Хуана Інес де ла Крус (1648–1695). Ця винятково освічена та надзвичайно талановита жінка заслужено є предметом національної гордості Мексики. Тетяна Рязанцева в передньому слові до українського видання зауважує використання Хуаною Інес де ла Крус образів-персонажів вже Нового світу у манері, притаманній для барокової алегоричної літератури. Ідеться про «Божественний Нарцис» [2, с. 19–37].

«Прикметно, що авторка намагалася узгодити місцеві фольклорно-міфологічні елементи з католицькою доктриною так само, як і античну спадщину, адаптуючи образи й символи як ацтекської, так і греко-римської міфології до християнського контексту <...> Серед дійових осіб <...>, згідно з приписами жанру, головними є символічні: Захід (якого уособлює гарний, сильний юнак) й Америки (в подібні вродливої дівчини)» [1, с. 27].

Синтез іспанської та місцевої культур добре простежується не лише в літературі, проте саме в літературі він набуває власне буквального значення / звучання, переконливо виявляючи себе в схожих прикладах. У результаті цього складного й тривалого процесу синтезу й народився новий тип світогляду, який і став ключовим чинником виникнення окремої новоіспанської культури. І позаяк ідеться про період XVI–XVIII століть, то стилістично це маньєризм та головним чином бароко.

Дослідниками новоіспанського бароко були та є насамперед мексиканські вчені. Не ставлячи собі за мету навести розлогі списки імен та назв статей і монографій, вважаємо за доцільне запропонувати ознайомити читача з кількома ключовими дослідниками цього стилю в галузі архітектури та образотворчого мистецтва. Також, що зрозуміло, буде названо низку знакових творів доби бароко та їхніх авторів.

Автор розглядає насамперед архітектуру, проте варто хоча б кількома словами згадати й образотворче мистецтво. Центральною темою цієї статті є архітектура Нової Іспанії доби бароко, проте невід'ємною частиною архітектури тієї доби була скульптура, а також живопис і не лише настінний, але й на західному відповіднику нашого іконостасу ретабло. Ретабло загалом легко назвати іконостасом, якби не ключова відмінність — місце розташування відносно вівтаря. Якщо іконостас є «прохідною» перегородкою між основним простором храму та його

вітварною частиною, то *retablo* є своєрідним задником вітварної частини, кріпиться до стіни й не є прохідним. Власне одним із пояснень самого слова «*retablo*» є розташування за «*tabula* / дошкою» — престолом вітваря.

Новоіспанське ретабло стало предметом серйозних досліджень лише з 1950-х років. Програмною роботою в цьому напрямі є праця Франциска де ла Маса «Золоті ретабло Нової Іспанії», надрукована 1950 року [9]. І понині погляд цього вченого залишається відправною точкою для сучасних дослідників. Стислий огляд наукової думки як продовження концепції Франциско де ла Маса містить стаття Неф Франсиски «Сім десятиліть золотих ретабло Нової Іспанії» [10].

Щодо скульптури, то, як зазначає одна з найавторитетніших сучасних дослідниць новоіспанського барокового мистецтва, доктор Марія Консуело дель Маківар, до 1950-х років новоіспанська скульптура доби бароко взагалі не була предметом досліджень. Першою великою науковою працею, де скульптурі було присвячено окремий розділ, стала відома робота Менуеля Тюссена «Колоніальне мистецтво в Мексиці» [12]. Проте сталим лишалося певне упередження щодо мистецької якості новоіспанської скульптури. Поширеним кліше було: «Новоіспанська скульптура була посередньою, а дійсно якісні зразки було завезено з Іспанії чи виконано іспанцями» [6, с. 19]. Водночас дослідниця переконливо доводить і самобутність, і високу майстерність, і непересічну художню цінність новоіспанської скульптури.

Безумовно, вартими уваги є вже такі хрестоматійні книги Марії Консуело дель Маківар, як-от «Ретабло Тепотцотлану» [8], «Новоіспанській скульптор та його творчість» [6] та стаття Клари Баргеліні «Скульптура та ретабло XVIII століття» [3].

Автор, надавши читачеві низку авторитетних джерел, залишає тему ретабло, скульптури та живопису для майбутніх статей, адже обсяг навіть базової попервоної інформації є величезним.

Мануель Туссен у своїй роботі «Колоніальне мистецтво в Мексиці» 1948 року запропонував таку класифікацію новоіспанського бароко:

- *barroco sobrio* — бароко стримане / суворе / тверезе — для раннього бароко початку XVII століття;
- *barroco rico* — бароко багате — для бароко другої половини XVII — початку XVIII століття;
- *barroco exuberante* — бароко буйне / шалене — для пізнього бароко середини XVIII століття [12, с. 102–109].

Прикметно, що пізню модальність бароко чуррігереско (*churrigueresco*) він схильний розглядати як окремий від бароко стиль [12, с. 147–148]. На користь цього твердження Мануель Туссен наводить остаточний і принциповий відхід архітектонічності та остаточне торжество безмежного декору, а також заміну колон, байдуже циліндричних чи соломонічних, на пілястру естіпіт (*estipite*). Динаміку розвитку стилю він

описує як «спочатку боязку / обережну, потім рішучу й наприкінці шалену» [12, с. 148]. Відомий факт, що цей стиль (чи відгалуження бароко, модальність) було названо на честь його творця, іспанського архітектора Хосе Беніто де Чуррігера (1665–1725). Чуррігереско дійсно є яскраво виразним і легко впізнаваним, що разом із наведеною вище аргументацією й дозволяло, на думку вченого, виокремити його з бароко в зовсім окремий стиль.

Пізніше, у 1961 році, інший дослідник новоіспанської архітектури Мануель Гонсалес Гальван написав свою програмну працю «Модальності мексиканського бароко» [4]. Він зазначає, що в історії кожен стиль надавав перевагу якомусь архітектурному елементу, через котрий виразно передавав себе. Так, у час ренесансу значною мірою йшлося про капітелі для визначення відмінностей між ордерами. Готика вичерпує виразні можливості стрільчастої арки, яка конструктивно й декоративно сповнена висхідних імпульсів. Бароко вводить новизну щодо несучої функції колон у сенсі їхньої атектонічності, символічності та декоративності. Бароко постійно трансформує колони та пілястри, вершиною цього процесу стає пілястра естіпіт [4, с. 11].

Мануель Гонсалес Гальван наводить дев'ять модальностей новоіспанського бароко: *estucado*, *talaveresco*, *purista*, *estriás móviles*, *tablerado*, *tritóstilo*, *salomónico*, *estípite*, *ultrabarroco*. Його класифікація базувалася на формальних аспектах архітектури колон та пілястр [10, с. 98–99]. Саме принципові відмінності, чи краще сказати індивідуальні стильові властивості колон та пілястрів, і стали для нього головним маркером модальностей. Якщо спробувати накласти ці дві системи класифікації модальностей новоіспанського бароко одна на одну, то стримане бароко (*barroco sobrio*) Мануель Туссен включить у себе *estucado*, *talaveresco*, *purista*, *estriás móviles* й *tablerado* Мануеля Гонсалеса Гальвана, а *barroco rico* відповідатиме *tritóstilo* та *salomónico*. Щодо естіпіт (чуррігереско), обидва дослідники зауважують одну з ключових ознак індивідуальності — пілястру *estipite*, також обидва вказують на автора та винахідника модальності стилю *José Benito de Churriguera*. І якщо Мануель Гонсалес Гальван після *estipite* визначає ще одну модальність *ultrabarroco* (*pilastra nicho*), яка стала наступницею *estipite*, то Мануель Туссен обидві модальності зараховував до чуррігереско, яке характеризує як «шалене» [12, с. 109].

Хорхе Альберто Манріке в написаному ним у 1977 році розділі до першого тому книги «Загальна історія Мексики. Від бароко до ілюстрації» (1977) формулює споріднену з Гальвановим підходом теорію генези новоіспанського бароко у формах колон та пілястрів [5]. Він розглядає її як постійну «атаку» на конструктивність. Від доволі обережних кроків у *estriás móviles*, до сміливих рішень у *tritóstilo* та *salomónico* і до «шаленства» за Туссеном у *estípite* та *ultrabarroco*, де тектонічність та конструктивність на думку Хорхе Альберто

Манріке не просто вже не були метою, але стали (в ультрабароко) радше мішенню. «У цьому ключі архітектурне бароко взяло на себе терпляче й творче завдання систематичного руйнування класичних принципів маньєризму. Щоразу воно додавало декор і контрастні елементи, але, головним чином, воно присвятило себе руйнуванню центрального елемента класичної архітектури: опори [5, с. 471]».

Чуррігереско свідомо і цілеспрямовано підважувало їх. Прикметно, що своєю теорією «атаки на конструктивність» як напряду розвитку новоіспанського бароко, Хорхе Альберто Манріке фактично «примирив» бачення Туссена з класифікацією Гальвана.

Мануель Гонсалес Гальван зазначає, що, попри те, що наведені ним модальності існували та виникали в часі послідовно (відповідно до порядку в його класифікації), непоодинокими є явища їхнього паралельного співіснування не лише в одному часі, але й у межах одного архітектурного об'єкта, коли в інтер'єрі собору зі стриманим фасадом трапляється ультрабарокове ретабло.

Явище *estipite* було, на думку Гальвана, найвиразнішою сторінкою новоіспанського бароко. Саме в Новій Іспанії воно за яскравістю, самобутністю стало справжнім «фантастичним мистецьким феноменом, який можливо порівняти у його дивовижності з французькою готикою XIII століття, італійським ренесансом або іспанським *plateresco*. Слава Мексики — це володіння надзвичайною кількістю, якістю і різноманітністю пілястрів *estipite*, якою не може похвалитися жодна країна. Цьому немає конкурентів, і тому бароко *estipite* назвали національним стилем» [4, с. 55].

Бачимо, що в загальній винятково високій оцінці значення та визначної ролі *estipite* в новоіспанському бароко Туссен та Гальван мають однакову думку.

Наводимо (майже в оригінальному вигляді) створену Мануелем Гонсалесом Гальваном класифікацію із зображенням «маркера» кожної модальності — характерної для неї колони чи пілястри [4, с. 61–64].



Іл. 1

БАРОКО ESTUCADO (ил. 1)
(стукко та розчин)

Визначає тенденцію декоративності, неконструктивності у виразній мові бароко. Хоча, на відміну від ультрабароко, ще зважає на композиційні осі та площини. Виконується в техніці ліпнини стукко або в розчині.

Знає найбільшого розквіту в другій половині XVII століття в ліпнині Пуебла (Puebla) та Оахаки (Оахаса), серед яких зокрема виділяються:

- la Capilla del Rosario та la de San Cristóbal, у Пуебл (Puebla);

БАРОКО TALAVERESCO (ил. 2)

(полив'яна та емальована кераміка)

Характеризується зовнішньою кольоровістю. Використовує підхід «шкіри» або «костюма», у які споруду «вдягають» шляхом лицювання керамічною плиткою та декором, захищаючи та доповнюючи архітектурні форми.

Розвивається із середини XVII століття до середини XVIII століття у Пуебл та Тлакскалі (Puebla, Tlaxcala):

- el templo de San Marcos de Puebla, Пуебла;
- la capilla de San Antonio, Чурубуско (Churubusco);
- la Casa de los Azulejos, Мехіко.



Іл. 2

БАРОКО ЧИСТЕ (ил. 3)
(purista)

Ця модальність все ще дотримується класичних основ. Використовує класичну опору у всій її формальній чистоті композиції, хоча й не у пропорціях. Академічна в колонах та пілястрах і вільна в решті композиційних і структурних рішень.

Найкращі приклади трапляються в першій половині XVII століття у центрі країни:

- la Compañia en

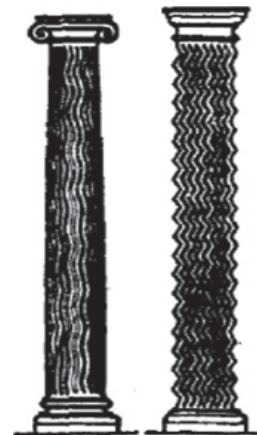


Іл. 3

- Querétaro;
- Carmen en Morelia.

БАРОКО РУХОМИХ КАНЕЛІЮР (ил. 4)
(de estrías móviles)

Перший важливий крок у трансформації опор. Модальність характеризується «рухливістю» канелюр, які є хвилястими або



Іл. 4

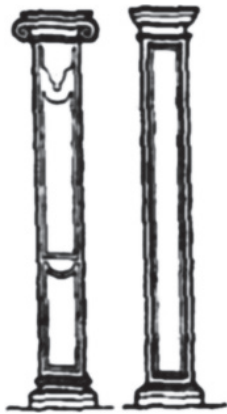
зигзагоподібними. Хвилясті набувають вигляду меандра, а — зигзагоподібні зубчастого або «гармошки».

Перші приклади датуються початком XVIII століття та трапляються в центрі країни.

Найвідоміший архітектор — Мігель Куштодіо Дюран (1670–1746).

Приклади модальності (усі зазначені пам'ятки в м. Мехіко):

- la iglesia de San Lázaro;
- la iglesia de Regina;
- la iglesia de San Fernando;
- la Capilla del Pocito en la Villa de Guadalupe.



Іл. 5

БАРОКО TABLERADO (іл. 5)

Пілястри у вигляді меблевих щитів.

Ця модальність є результатом трансформації опор, кладе початок запереченню конструктивності та впровадженню атектонічності стилю.

Найкращі зразки створено із середини XVII століття до середини XVIII століття:

- la catedral de Morelia;
- el templo de Las Rosas y San Jose;
- el palacio de los Virreyes;
- la Aduana de Sto. Domingo;
- el palacio de la Inquisición (три останні в столиці).



Іл. 6

БАРОКО TRITOSTILO (іл. 6)

Назва має грецьке походження і — від пропорційного поділу колони, акцентуючи увагу на нижній третині колони: tritos = третина та stilo = колона.

Як елемент використовувався у платеско та ренесансі.

Найбільшого розквіту набуває у XVII–XVIII століттях, головним чином в Оахаці.

Трапляється в роботах архітекторів:

- Педро де Арріета (1660–1738) — Templo de Santo Domingo;
- Франциско Антоніо де Герреро і Торрес (1727–1792) — Templo de La Enseñanza, Capilla del Pocito.

БАРОКО SALOMÓNICO (іл. 7)

Соломонові колони використовували в бароковій архітектурі багатьох країн. У соборі Святого Петра в Римі зберігається одна гвинтоподібна колона, подарована Папі султаном у другій половині XV століття. Згідно з легендою, вона походила із Соломонового єрусалимського храму й сам Ісус Христос промовляв поруч із нею. Так само

й інші соломонові колони ще зі старої базилики вважалися привезеними з єрусалимського храму, тож престиж самого типу та форми колони свідчить сам за себе. Тому не випадковим і був саме їхній вибір Берніні для свого славетного балдахіну.

Колона динамічна, її гвинтовий ритм рухається нею самою. Це найбільший крок до заперечення ваги структур, які таким чином стають невагомими.

Часто поєднується з tritostilo. Найбільшого розквіту набуває в XVII–XVIII століттях, головним чином у центрі та на півночі:

- Catedral de San Luis Potosi Mexico;
- Catedral basílica de la Asunción de María (Zacatecas);
- Convento de Santo Domingo, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas.



Іл. 7

БАРОКО ESTIPITE (іл. 8) (churrigueresco)

Вершина барокових знахідок у царині архітектонічної опори. Вона залишається підпорядкованою конструктивним канонам, але може найбільше похвалитися пластичними можливостями, оскільки в її пілястрах усі елементи відрізняються за геометричною формою.

Її композиція пов'язана з абстрактним зображенням людського тіла. Найкращі твори датовані серединою другої половини XVIII століття, починається в столиці та поширюється по всіх регіонах країни, утворюючи місцеві школи.

Провідні архітектори та їхні знакові твори:

- Херонімо де Бальбас (1673–1748) — retablo de los reyes de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México;
- Лоренцо Родрігес (1701–1774) — el Sagrario de la Catedral Metropolitana;
- Ільдефонсо де Інєста Бехарано і Дюран (1716–1781) — Iglesia de San Francisco Javier en Tepotzotlán.



Іл. 8



Іл. 9

УЛЬТРАБАРОКО (іл. 9) (пілястра-ніша)

Наприкінці XVIII століття замикає декоративний цикл стилю. Він характеризується своєю композиційною довільністю та є продуктом еволюції попередніх свобод бароко. Не зважає, як *estucado*, на композиційні лінії структур, які його оточують. Уява, що формує його пишність та розкішність, вичерпує себе. Залишає свої найкращі зразки в центрі Нової Іспанії та зникає з появою неокласицизму:

- ретабло в *Iglesia de La Esperanza*;
- ретабло в *Iglesia de La Piedad*, обидва у столиці;
- велике ретабло в *Capilla de San José* у *Azapatzalco*;
- ретабло *el Real Convento de Santa Clara de Jesús* у *Querétaro* як заключний приклад ультрарбароко перед зникненням стилю.

Висновки. Стаття вводить у науковий обіг української культурології та історії мистецтва відсутні до сьогодні відомості щодо мистецтва доби бароко у Новій Іспанії. Наведено складену з хрестоматійних творів

визнаних авторів джерельну базу, вказано на чинники унікальності новоіспанської культури, проаналізовано класифікацію модальностей архітектури новоіспанського бароко відповідно до версій різних дослідників, надано придатну для користування систему модальностей, запропоновану Мануелем Гонсалесом Гальваном. Саме ця система є найавторитетнішою, найбільш визнаною та найпоширенішою в сучасних матеріалах із цієї теми.

Перспективи подальших досліджень. Введення в українській науковий обіг потребують згадані в статті відомості та дослідження щодо новоіспанських барокових архітектури, скульптури, живопису та ретабло як явища архітектури та образотворчих мистецтв. Очевидно, що й кожна з модальностей загалом, і їхні застосування в конкретних пам'ятках можуть стати темами, цікавими для українського дослідника. Творчість провідних новоіспанських митців та архітекторів доби бароко також є перспективним напрямом майбутніх розвідок.

Література

1. Крус Хуана Інес де ла. Поезія. Львів: Видавництво Анетти Антоненко. Пер. С. Борщевського, 2015. С. 27.
2. Крус Хуана Інес де ла. Театр. Львів: Видавництво Анетти Антоненко. Переклад Сергія Борщевського, 2016. С. 19–37.
3. Bargellini C. Escultura y retablos del siglo XVIII. *Revista Historia del arte mexicano*, 1982.
4. González Galván Manuel. Modalidades Del Barroco Mexicano // *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*. 1961. № 8 (30). P. 39–68. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1961.30.702>.
5. Manrique J. A. Del barroco a la ilustración // *Historia general de México*. El Colegio de México. Centro de Estudios Históricos, 1994.
6. Maquívar M. del C. El imaginario novohispano y su obra. México: INAH, 1999.
7. Maquívar M. del C. El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepotzotlán. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995.
8. Maquívar M. del C. Los retablos de Tepotzotlán. Instituto Nacional de Antropología e Historia, SEP, Museo Nacional del Virreinato, 1982.
9. Maza Francisco de la. Los retablos dorados de Nueva España. *Enciclopedia Mexicana de Arte*, 9. Published by Ediciones Mexicanas, México D.F., 1950.
10. Neff Franziska. A Siete décadas De Los Retablos Dorados De Nueva España: Una revisión Del Estado De La cuestión. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 45 (Suplemento): 2023. 87–128, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.Suplemento.2839>.
11. Pharies D. A. Breve historia de la lengua Española. The University of Chicago Press, 2015. P.11. DOI 10.1515/zrp-2016-0113.
12. Toussaint M. Arte colonial en México. Universidad nacional autonoma de México Instituto de investigaciones estéticas, 1948.

References

- Bargellini, C. (1982). Escultura y retablos del siglo XVIII [Sculpture and altarpieces from the 18th century]. *Revista Historia del arte mexicano* [in Spanish].
- Cruz, J. I. de la (2007). *Teatr*. [Theater]. Lviv: Vydavnytstvo Anetty Antonenko. Pereklad Serhiia Borshchevskoho. Pp. 19–37 [in Ukrainian].
- Cruz, J. I. de la (2015). *Poeziia*. [Poetry], transl. by S. Borshchevskyyi (p. 27). Lviv: Vydavnytstvo Anetty Antonenko [in Ukrainian].
- González G. M. (1961). Modalidades Del Barroco Mexicano. [Modalities of the Mexican Baroque]. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 8(30), 39–68. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1961.30.702> [in Spanish].
- Manrique, J. A. (1994). *Del barroco a la ilustración. Historia general de México*. [From baroque to illustration. General history of Mexico]. El Colegio de México. Centro de Estudios Históricos [in Spanish].
- Maquívar, M. del C. (1982). *Los retablos de Tepotzotlán*. [The altarpieces of Tepotzotlán]. Instituto Nacional de Antropología e Historia, SEP, Museo Nacional del Virreinato [in Spanish].
- Maquívar, M. del C. (1995). *El imaginero novohispano y su obra*.

- Las esculturas de Tepotzotlán* [The New Spanish imager and his work. The sculptures of Tepotzotlán]. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia [in Spanish].
- Maquívar, M. del C. (1999). *El imaginario novohispano y su obra*. [The New Spain imaginary and its work]. México, INAH [in Spanish].
- Maza, F. de la (1950). Los retablos dorados de Nueva España. [The golden altarpieces of New Spain]. *Enciclopedia Mexicana de Arte*, 9. Published by Ediciones Mexicanas, México D.F. [in Spanish].
- Neff, F. (2023). A Siete décadas De Los Retablos Dorados De Nueva España: Una revisión Del Estado De La cuestión. [Seven decades since the Golden Altarpieces of New Spain: A review of the state of the art]. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 45 (Suplemento), 87–128. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2023.Suplemento.2839> [in Spanish].
- Pharies, D.A. (2015). *Breve historia de la lengua Española*. [A brief history of the Spanish language]. The University of Chicago Press. P. 11. DOI 10.1515/zrp-2016-0113 [in Spanish].
- Toussaint, M. (1948). *Arte colonial en México* [Colonial art in Mexico]. Universidad nacional autonoma de México Instituto de investigaciones estéticas [in Spanish].

Kolomiets A.

The Phenomenon of New Spanish Baroque: An Architectural Aspect

Abstract. The paper provides a brief overview of the academic literature on the New Spanish Baroque architecture history. The genesis and spectrum of the scientific opinion of the leading Mexican researchers in this area have been studied and presented. Sculpture is briefly mentioned as a type of fine art inextricably linked to Baroque architecture. The New Spanish Baroque classification modalities according to Manuel González Galván is also presented. The authors and their works mentioned in the article were previously unknown to the Ukrainian researchers. Unfortunately, none of these studies have been translated into Ukrainian. The article introduces the information about the New Spanish Baroque, its main researchers, architects and monuments into the national scientific circulation, opening up opportunities for further art-historical and cultural studies and a deeper study of the history of architecture and art of New Spain Baroque era.

Keywords: New Spain, Mexico, New Spanish Baroque, architecture.

Стаття надійшла до редакції 19.02.2024

Хоу Сижуй Hou Sirui

аспірант, postgraduate student,
Національна музична академія, Ukrainian National
України імені П. І. Чайковського Tchaikovsky Academy of Music
e-mail: housirui009@gmail.com | orcid.org/0009-0002-3198-6661

Камерна музика ХХ століття: від тотального контролю до індетермінізму

Twentieth-Century Chamber Music: From Total Control to Indeterminism

Анотація. Досліджено зміни, що відбулись в камерно-інструментальній музиці протягом ХХ століття. Простежено процес зародження та подальшого посилення тенденції делегування композитором виконавцю рішень, що суттєво змінюють процес творення та кінцевий музичний твір. Разом з тим, зазначене вказує на елементи перформативності, такі як і алеаторика, пов'язана з непередбачуваністю, імпровізаційністю у процесі виконання. У межах дослідження зазначеної теми простежено еволюцію від атональності та додекафонії до інтегрального серіалізму й, як реакцію на тотальний детермінізм — поява алеаторики, яка ознаменувала значне оновлення у композиційних техніках і виконавських практиках як реакції на зміни соціокультурних процесів. Аналізуючи праці композиторів Джона Кейджа, П'єра Булеза та Карлгайнца Штокгаузена, а також творчість українських композиторів, здійснено спробу знайти взаємозв'язок зазначених процесів з філософськими та естетичними концепціями середини ХХ століття. Таким чином, засвідчено зміну у комунікативних механізмах взаємодії між композитором, виконавцем та слухачем з перерозподілом функцій у процесі формування кінцевого музичного твору.

Ключові слова: камерна музика, композитор, виконавець, детермінізм, алеаторика.

Процес розвитку камерної музики протягом ХХ століття відображає зміни у соціальній та культурно-мистецькій сфері. Жанрове та стиліське розмаїття камерної музики відбувається у тісному взаємозв'язку з еволюцією музичного мислення та пошуку нових виражальних засобів. Магістральною тенденцією в камерній музиці початку ХХ століття стала відмова від тональної системи з ускладненням гармонії та ритміки. Так, важливим етапом початку ХХ століття стало введення Арнольдом Шенбергом вільної атональності та додекафонної техніки, яка згодом отримала подальший розвиток у творчості представників Нової віденської школи — Альбана Берга та Антона Веберна. У другій половині ХХ століття серійна техніка переросла у серіальність, яка характеризується тотальним детермінізмом всіх елементів музичної мови — ритму, динаміки, артикуляції, тембру тощо. Найповніше серіалізм виявився у творах П'єра Булеза, Карлгайнца Штокгаузена, Луїджі Ноно та інших представників Дармштадської школи.

Як протиположність до суворого детермінізму в композиції у період 1950–1960-х років зародилась тенденція до включення до творчого процесу композитора спонтанності та випадковості, а згодом зі зростанням цієї хвилі — до все більшої свободи виконавця з поступовою трансформацією його ролі від інтерпретатора до співавтору музичного твору.

Постановка проблеми. Розвиток камерної музики ХХ століття на прикладі відходу від традиційної тональності до переходу до серіальної техніки актуалізує важливі питання щодо культурно-мистецьких трансформацій того періоду. Центральною науковою проблемою є вивчення того, як нові музичні підходи вплинули на взаємодію між композитором, виконавцем і слухачем, переосмислюючи традиційні ролі в музичному процесі. Інтегральне дослідження цього питання потребує з'ясування, як зміни в музичних практиках корелюють зі змінами в соціокультурному контексті, зокрема з новими філософськими та літературними течіями. Необхідно розглянути, як введення алеаторики і індетермінізму в музику відображає ширші культурні зміни в понятті авторства і творчості, що виникли в середині ХХ століття.

Мета статті полягає у дослідженні еволюції камерної музики ХХ століття, з акцентом на переході від детермінізму до непередбачуваності. Стаття розглядатиме як традиційні, так і експериментальні підходи композиторів, що вплинули на музичні форми, структури та виконавські техніки. Аналізуючи різноманітні музичні твори, стаття має на меті виявити ключові моменти, які сприяли розширенню меж жанру камерної музики і зумовили її еволюцію від строго визначених композицій до творів, що включають елементи випадковості та імпровізації.

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, оскільки тенденції у камерній музиці минулого століття взаємопов'язані з концепціями у філософії та літературі цього періоду. Таким чином, вивчення цих явищ потребує комплексного підходу, який включає такі методи: історико-компаративний аналіз, що дозволяє встановити паралелі та взаємозв'язки між тенденціями у камерній музиці, літературі та філософії у середині ХХ століття, враховуючи їхню взаємодію та вплив один на одного; культурологічний аналіз, для трактування камерної музики як важливої складової ширшого культурного контексту епохи; семіотичний підхід, що сприяв дослідженню музичних творів як системи знаків та символів, що дозволило виявити способи їхньої взаємодії та більш точної їх інтерпретації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед праць, які складають теоретичну основу статті — дослідження, присвячені різним аспектам камерної музики, а також пов'язані з ними тенденціям в літературі та філософії ХХ століття. Елліот Антоколець у монографії «Історія музики двадцятого століття в теоретико-аналітичному контексті» здійснив комплексний аналіз жанрів та концепцій в музиці ХХ століття, спираючись на естетичні, стилістичні, технічні та географічні категорії. Автор розглядає музичні питання в їхніх зв'язках із політичними, культурними та соціальними явищами, які мали значний вплив на хід історії музики минулого століття [1]. Музикознавчі роботи, які допомагають розуміти, як індетермінізм впливає на виконавську практику та взаємодію між композитором, виконавцем і слухачем, демонструють зміну традиційної ролі виконавця-інтерпретатора на більш активну та творчу функцію співавтора. А. Сташевський розглядає особливості використання алеаторики у баянній творчості українських композиторів у кінці ХХ — початку ХХІ століття [13].

Цікаво, що до концепції відкритого твору Умберто Еко прийшов в результаті його спостережень за композиторськими експериментами Лучано Беріо та Анрі Пуссера. Зазначена ідея письменника та філософа, що відобразилась в роботі «Відкритий твір» (1962), підкреслює множинність значень, які можуть співіснувати у мистецькому творі. Вона ґрунтується на чотирьох аспектах: естетичний текст як комунікативний акт; естетичний текст як лабораторна модель знакової функції; твір мистецтва як епістемологічна метафора. На основі зазначених аспектів Умберто Еко пояснює кардинальну відмінність між класичним мистецтвом з його передбачуваністю (завдяки усталеним традиціям) та сучасним мистецтвом з його упорядкованим хаосом. Таким чином, у концепції У. Еко у процесі винайдення значення твору активна роль належить інтерпретатору, твір може мати безліч потенційних інтерпретацій. Зазначене актуально й для музичних творів, проте інтерпретатором виступає не читач, а виконавець та слухач.

Важливе значення інтерпретатора засвідчує й Ролан Барт в есе «Смерть автора» (1967). Він виступає проти традиційного погляду на автора як на єдине джерело сенсу, кидаючи виклик традиційному акценту на намірах автора в процесі тлумаченні тексту. Згідно з цією концепцією фокус зміщується з авторитету автора на інтерпретацію читача, іншими словами, твір мистецтва живе незалежно від його творця, а його справжнє значення виникає у процесі його читання. Таким чином, читач відіграє вирішальну роль у створенні сенсу на основі прочитаного тексту. В цьому контексті кожен твір вважається відкритим до різних варіантів його трактувань та інтерпретацій.

Зазначені концепції є знаковими для постмодернізму — течії, яка додає принципово новий погляд на мистецтво, заперечуючи традиційне трактування мистецтва як відображення реальності. Для постмодерних творів характерними є гра, іронія, комбінування кардинально різних контекстів в межах одного твору. Крім того, традиційні уявлення про роль композитора, виконавця та слухача у музичному творі також підлягають переосмисленню.

Дві протилежні композиційні тенденції, які виникли на початку двадцятого століття та поляризувалися у 1950-х роках, визначає Елліот Антоколець. Перша з них — це інтегральний серіалізм із повним контролем всіх аспектів музичної структури автором. Друга — часткова свобода в організації окремих аспектів твору. Останнє проявилось у відмові від тактових рисок у творах Чарльза Айвза, що надалі призвело до ритмічної невизначеності, а *sprechstimme* Арнольда Шенберга дозволило варіабельність висотної організації. Проте лише в середині ХХ століття відбулась рішуча відмова від фіксованої композиції на користь спонтанності під час виконання твору. «Перенесення відповідальності від композитора до виконавця та встановлення максимальної свободи у створенні звуку та формальному розпорядженні є наслідком переходу від звичайної нотації до невизначеного графічного зображення» [1, с. 388]. Так, графічна нотація ґрунтувалась на принципі мобільної або відкритої форми з можливістю їхнього варіабельного трактування. Дослідниця Ірина Дубинець констатує, що «графічна нотація відкрила шлях до вільної та необмеженої імпровізації в мистецтві. Саме графічна музика підготувала ґрунт для виникнення алеаторики й інших подібних явищ (наприклад, «інструментального театру», гепенінгу, мультимедії)» [12, с. 39].

Стефан Костка визначає два різні, але взаємопов'язані види випадковості у камерній музиці другої половини ХХ століття — композиторську, яка реалізується на етапі написання твору та виконавську, яка, проявляючись через його вибір, відображає рівень свободи його (виконавця — Хоу Сижуй) внеску у твір. Основні параметри виконавського вибору композитор планує та закладає на першому етапі. «Ці два підходи — випадковість у композиції та вибір у виконанні — формують дві пов'язані

гілки експериментальної музики, термін, який є доречним для будь-якої музики, у якій кінцевий продукт навмисно залишений за межами контролю композитора» [4, с. 285].

Автором терміну «експериментальна музика» для визначення недетермінованих творів є Джон Кейдж. У контексті дослідження теми випадковості цікаві його теоретичні праці, зокрема «Лекція про ніщо», (1961), в якій відображено зміну його поглядів — від західних композиторських традицій до ірраціональності в музичних творах, що відбулося під впливом філософії дзен-буддизму та вивчення ним індійської музики. Американський композитор увів до музичних творів всі можливі звуки, запропонувавши замінити алгоритм випадковості. Ця недетермінованість може бути реалізована як на етапі написання твору, так і на етапі його виконання. Це також один зі шляхів дистанціювання композитора від персональних рішень у виборі структурних елементів твору або інших його аспектів. «Ті, хто займається створенням експериментальної музики, знаходять способи й засоби, щоб відокремити себе від процесів створення звуків, які вони виробляють. Деякі використовують методи випадкового вибору, що походять із джерел настільки давніх, як китайської Книги змін, або настільки сучасних, як таблиці випадкових чисел, які також використовують фізики у дослідженнях. Або, аналогічно до тестів Роршаха в психології, інтерпретація недосконалоостей на папері, на якому хтось пише, може забезпечити музику, вільну від чисель пам'яті та уяви» [3, с. 10].

Таким чином, Джон Кейдж ініціював парадигму, в якій фактор випадковості, реалізований ним через використання паличок «Книги змін» у творі «Музика змін» для фортепіано (1951) з комбінацією математичних пропорцій для створення різних параметрів, як-от висоту звуку, ритм або динаміку, невизначеними або підданими випадковому вибору, що зміщувало акцент з авторитету композитора на сам процес створення музики. В середині століття зазначена тенденція еволюціонувала, розширюючи традиційні уявлення про мистецтво, залучаючи виконавця та глядача у творчий процес. Таке зсування відображає зміну в мистецькій парадигмі, де інтерпретатор не просто відтворює задум композитора, а стає активним співтворцем музичного твору, що втілює концепцію «відкритого твору», де виконання кожного разу унікальне та непередбачуване.

Вплив експериментальних ідей Джона Кейджа відобразився у творчості європейських композиторів. Протягом 1950-х років відбувся поступовий перехід від тотального серіалізму до активного використання алеаторичної техніки. У творі «Структури Іа» П'єра Булеза для двох фортепіано (1951) — зразка серіальної техніки — композитор здійснив спробу відійти від суб'єктності композитора шляхом автоматизації рішень. Відповідальність за прийняття рішень була перекладена на розрахунки згідно з алгоритмом. У наступних творах П'єр Булез здійснив спробу знайти баланс між детермінізмом та алеаторикою.

Композитор назвав це «керованою» алеаторикою або «спрямованою випадковістю» [10, с. 221]. Цікаве комбінування зазначених підходів бачимо в його Сонаті № 3 для фортепіано (1957). Твір складається з окремих сегментів, деякі з них можуть змінювати розташування згідно з вибором виконавця. Так, соната має п'ять «формант», зміна послідовності яких дозволяє скомбінувати всім можливим версій. Із зазначених п'яти «формант» третя — «Констеляція» — обов'язково повинна бути в центрі, тобто третьою частиною. Всі інші частини розподілені попарно можуть бути переставлені. В середині формант структура музичного матеріалу також вибудована як чергування стабільних та мобільних елементів структури. Таким чином, у Сонаті № 3 для фортепіано (1958) П'єр Булез зміг реалізувати принцип відкритості й закритості твору, обмеживши варіанти вибору на різних структурних рівнях твору, побудованому за фрактальним принципом. Виконавець обирає шлях подальшого розвитку твору лише з тих варіантів, які визначені автором. Цікаво, що структурна будова цього твору була вибудована під впливом на композитора літературних творів Стефана Малларме та Джеймса Джойса.

Перший алеаторичний твір Карлнгайца Штокгаузена — «Klavierstück XI» (1956) — складається з дев'ятнадцяти сегментів, розташованих на одному аркуші з відповідною інструкцією. Виконавець може обирати їхню послідовність, темп, динаміку, штрихи на власний розсуд. Наприкінці кожного елемента композитор зазначає параметри, які необхідно використати у наступному елементі. Під час повторного виконання одного з дев'ятнадцяти груп виконавець враховує інструкції щодо їхніх октавних транспозицій. Твір завершується після третього виконання однієї з груп. Таким чином, «Klavierstück XI» має необмежену кількість можливих варіантів виконання та є одним із перших зразків використання відкритої форми.

У творчості українських композиторів актуальні для першої половини ХХ століття композиторські техніки, зокрема алеаторика, поширилися лише з 1960-х років, коли з'явилась можливість знайомитись з партитурами, слухати твори європейських, американських колег. Так, принципи детермінованої та індетермінованої алеаторики активно використовуються у симфонічних та камерних творах із різним рівнем контролюваності. Поєднання серійної техніки з контрольованою алеаторикою бачимо у творі «Шлях до медитації» Олександра Щетинського для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано (1990). «Контрольована алеаторика у творі Олександра Щетинського поєднується з засобами тематичного розвитку, запозиченими з додекафонії: за відсутності серії збережено принципи інтервальної єдності, строгості конструкції по горизонталі й вертикалі, а також комплементарності в ритмічному, тембровому, та динаміко-артикуляційному планах» [11, с. 235].

Елементи алеаторики проявились у камерній кантаті Олександра Козаренка «П'єро мертвопетлює» на вірші Михайла Семенка (1994), поєднання фольклорних інтонацій з детермінованою алеаторикою здійснено у його творі «Інтенції I, II, III» для квартету саксофоністів (рік створення невідомий). Людмила Самодаєва у «Quatuor-sonata» для баяну соло (1995) поєднала алеаторичну техніку з елементами пуантілізму.

Андрій Карнак у творі «SATOu» для скрипки, гітари та баяна (1996) використав принцип контрольованої алеаторики, а саме ритмічну імпровізацію, яка має авторське визначення часового проміжку і з кожним проведенням збільшується, ніби поглинаючи фіксований музичний матеріал, — у I частині твору алеаторика в межах визначеного для кожного виконавця ладу. У творі композитор вводить вербальні елементи з твору Е. Йонеску «Голомоза співачка» у партію виконавців. Протягом твору алеаторні епізоди чергуються з фіксованими каденційними: у першій частині каденція у партії гітари, у другій — у скрипки). Після баянної каденції у третій частині твору, яка є смисловою кульмінацією твору, що спонукає до медитативного стану, розпочинається ще один розділ алеаторики, побудованої на тематичних елементах каденції, який завершується хоральним епізодом з поступовим затуханням звуків.

Виконавський аспект фактора випадковості може варіюватись від незначних параметрів твору до його формотворчих характеристик. Так, поступове розширення ролі виконавця сприяє появі нового напрямку в музиці другої половини ХХ століття, коли у творі вводяться елементи театральності, а виконавець виступає і як актор. Наприклад, у творі для фортепіано соло «Вечірній пасьянс» (1991) української композиторки Кармелли Цепколенко, окрім алеаторики, яскраво проявилась театральність. Виконавець імітує гру в карти на закритій кришці фортепіано. «Виконання п'єси перетворюється на невелике дійство одного актора, і сприйняття п'єси залежить від того, як це дійство відігране» [6, с. 184].

Таким чином проведений аналіз засвідчує, що перехід до індетермінізму в камерній музиці

ХХ століття сприяв переосмисленню ідентичності композитора і слухача у відповідь на соціальні, культурні та технологічні зміни епохи. Вивчення впливу зазначених інновацій дозволяє усвідомити взаємодію музики з ширшими культурними процесами.

Висновки. Розглянувши історію камерної музики ХХ століття, бачимо певні закономірності, які проявились як низка заперечень та руйнувань попередніх традицій. Так, серійна техніка, зокрема додекафонія, зруйнувала тональні тяжіння, після пікового етапу розвитку у вигляді серіальності та подальшої її кризи, противагою виступила алеаторика у різних співвідношеннях. Композитори у пошуках нових методів та комбінуючи різні техніки вносили елемент хаосу та непередбачуваності у свої композиції, кидаючи виклик традиційним уявленням про структуру, гармонію, звуковисотність та ритм та інші виражальні засоби.

Зазначене засвідчує шлях дистанціювання автора від музичного твору. Так, на етапі інтегральної серіальності відповідальність за рішення покладаються на алгоритми, проте на етапі алеаторики — на випадок з різними варіантами обмеження вибору виконавця.

Цей зсув у бік непередбачуваності в камерній музиці відображає ширшу тенденцію до розширення меж музичного вираження, коли ключова роль належить виконавцю. Зазначена зміна ролі виконавця від інтерпретатора до співавтора твору підкреслює цю тенденцію і вказує на новий напрям у камерній музиці, де акцент переноситься з автора на процес виконання і взаємодії з аудиторією. Отже, у другій половині двадцятого століття використання композиторами таких методів, як індетермінізм, котрий не дозволяє точно передбачити результат, а також алгоритмічних і комбінаторних підходів, може розглядатися як практичне застосування в музичній сфері ідеї Ролана Барта про відсторонення автора від свого твору. Це також вказує на появу нових напрямів у музиці, що отримали значний розвиток завдяки прогресу в цифрових технологіях.

Література

1. Antokoletz E. A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic-Analytical Context. Routledge, Taylor and Francis Group, 2016. 528 p. <https://doi.org/10.4324/9780203770689>.
2. Burrows D. A Dynamical Systems Perspective on Music // Journal of Musicology. 1997. Vol. 15. No. 4, Oct. Pp. 529–45. <https://doi.org/10.2307/764006>.
3. Cage J. Silence: Lectures and Writings. Middleton, Connecticut: Wesleyan Univ. Press, 2011. 276 p.
4. Kostka S. Materials and Techniques of Twentieth-Century Music. Third edition. Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall, 2006.
5. Lochhead J. Hearing Chaos // American Music. 2001. Vol. 19. No. 2. P. 210. <https://doi.org/10.2307/3052614>.
6. Maidenberg-Todorova K., Perepelytsia O. Specificity of the Author's Chronotope in Concert Pieces by Karmella Tsepkoenko // Музичне мистецтво і культура. 2021. Vol. 1. No. 32. P. 176–88. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-13>.
7. Radice M. A. Chamber Music: An Essential History. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012. 384 p.
8. Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 219 p.
9. Pylatyuk, I., L. Sydorenko, O. Katrych, and A. Chubak. Chamber Music of the Second Half of the 20th Century As a Form of International Cultural Dialogue and Self-Identification // Journal of History Culture and Art Research. 2020. Vol. 9. No. 2. P. 236–251. [doi:10.7596/taksad.v9i2.2561](https://doi.org/10.7596/taksad.v9i2.2561).

10. Stuckenschmidt H. H. *Twentieth Century Music* / tr. by R. Devenson. Toronto: McGrawHill Nook Company, 1969. 249 p.
11. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.

12. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Київ: Гамаюн, 1999. 314 с.
13. Сташевський А. Алеаторні вияви в українській музиці для баяна 1990-х—2000-х років // Актуальні питання гуманітарних наук. 2015. Вип. 11. С. 98–103.

References

- Antokoletz, E. (2016). *A history of twentieth-century music in a theoretic-analytical context*. Routledge, Taylor and Francis Group.
- Berehova, O. (2020). Dialoh kultur: obraz Inshoho v muzychnomu universumi [A dialogue of cultures : The Image of the Other in the musical universe]. Kyiv: In-t kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukrainian].
- Burrows, D. (1997). A Dynamical Systems Perspective on Music. *Journal of Musicology*, 15(4), 529–545. <https://doi.org/10.2307/764006>
- Cage, J. (2011). *Silence: lectures and writings*. Middleton, Connecticut: Wesleyan Univ. Press.
- Dubynets, Ye. (1999). *Znaky zvukov. O sovremennoi muzykalnoi notatsii* [The signs of signs. On the contemporary musical notation]. Kyiv: Hamaiun [in Russian].
- Kostka, S. (2006). *Materials and techniques of twentieth-century music*. Third edition. Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall.
- Lochhead, J. (2001). Hearing Chaos. *American Music*, 19(2), 210. <http://doi.org/10.2307/3052614>
- Maidenberg-Todorova, K. I., & Pereplytsia, O. O. (2021). Specificity of the author's chronotope in concert pieces by Karmella Tsepikolenko. *Muzychne Mystetstvo i Kultura*, 1(32), 176–188. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-13>
- Nyman, M. (1999). *Experimental music: Cage and beyond* (2nd ed). Cambridge: Cambridge University Press.
- Pylyatyuk, I., Sydorenko, L., Katrych, O., & Chubak, A. (2020). Chamber Music of the Second Half of the 20th Century as a Form of International Cultural Dialogue and Self-Identification. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(2), 236–251. <https://doi.org/10.7596/taksady9i2.2561>
- Radice, M., A. (2012). *Chamber Music: An Essential History*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Stashevskiy, A. (2015). Aleatorni vyjavy v ukrainskii muzytsi dlia baiana 1990-kh—2000-kh rokiv [The aleatoric manifestation in Ukrainian music for bayan]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 11, 98–103 [in Ukrainian].
- Stuckenschmidt, H.H. *Twentieth Century Music* / tr. by R. Devenson. Toronto: McGrawHill Nook Company, 1969.

Hou Sirui

Twentieth-Century Chamber Music: From Total Control to Indeterminism

Abstract. The article examines the changes occurring in chamber-instrumental music during the 20th century. The process of origination and further strengthening of the tendency of the composer to delegate decisions to the performer, which significantly changes the creative process and the final piece of music, has been outlined. This indicates elements of performativity, such as aleatorics, associated with unpredictability, and improvisation in the performance process. As part of the study of the mentioned topic, the evolution from atonality and dodecaphony to integral serialism and, as a reaction to total determinism, the emergence of aleatorics, which marked a significant renewal in compositional techniques and performance practices as a reaction to changes in sociocultural processes, were followed. Analyzing the works of composers John Cage, Pierre Boulez, and Karlheinz Stockhausen, as well as the their Ukrainian peers, the paper attempts to find the interrelations between the mentioned processes and the philosophical and aesthetic concepts of the mid-20th century. Thus, a change in the communicative mechanisms of interaction between the composer, the performer, and the listener with the redistribution of functions in the process of forming the final piece of music was presented.

Keywords: chamber music, composer, performer, determinism, aleatory.

Стаття надійшла до редакції 05.03.2024

Мистецтво під час війни:
Концепції. Символи. Стратегії.

*Art in the time of war:
Concepts. Symbols. Strategies.*

Chaz Holsomback

Institute for Philosophical Studies, University of Dallas

e-mail: cmholsomback@udallas.edu | orcid.org/0009-0001-1770-5053

Three Scenes from Ukraine: War, Language, and Justice

Abstract. This article brings together political, poetic, and philosophical themes to discuss the war in Ukraine and the disruptive and damaging effects that war—*this war in particular*—has on language and shared meaning. It accomplishes this using empirical and factual reporting on the gruesome events which took place in Mariupol and Bucha in March and April 2022, a literary analysis of the poetry of Paul Celan, and remarks on language and war made by Serhiy Zhadan during an acceptance speech at the German Book Trade. The author offers a poetic analysis of the war in Ukraine and shows how war fundamentally alters how language conveys and communicates meaning. And yet, this article maintains, following Zhadan, that language—and our shared hope in its meaningfulness—is, nevertheless, a profound source of healing and restoration after the trauma of war—and a significant and substantial site of justice.

Keywords: language and war, trauma of war, justice.

Scene One: War

*War unequivocally changes language,
its architecture, the scope of its use. War, like
an intruder's shoe, disrupts the ant colony
of communication.
(Zhadan, 2022)*

In her memoir, *War Diary*, Yevgenia Belorusets (2022) writes:

One does not speak to a ruin. One contemplates it, holds it in one's mind. It is war's silent witness in the middle of the city. Looking at a ruin gives the observer a certain distance from events. What does this distance mean? It is in no way an emotional distance, but a detachment that gives strength and the feeling that you can control how close the war comes to you. As a giant trace of an inhuman force, a ruin devours everything human that makes up the street you're standing on (Belorusets, 2022, p. 85).

This entry is dated March 16th, 2022, a few weeks after the full-scale invasion of Ukraine began and 8 years since the conflict began in the Donbas region. It is the same day that a Russian missile attack on the city of Mariupol targeted and successfully destroyed the Donetsk Academic Regional Drama Theatre which stood prominently in the city's center. Belorusets (2022) recounts her experience of the day,

Around 1,000 people whose houses had been destroyed found refuge in the Drama Theater, a large building in the city center. In satellite images, you can see that next to the theater, the Russian word for “children” was written twice in chalk in capital letters. Perhaps this word

was written on the ground at risk of death in *the hope* that it would provide protection from the bombs and shelling. The word looks like a warning, a dialogue with someone who could never imagine attacking such a place ... When I read the word “children” in these photos, I can understand the belief that no one would commit such an atrocity, even when the war has already become so horrific.

Today the theater in Mariupol was bombed—there's discussion of a “high-performance bomb.” What does that mean? It means that the building no longer exists ... I am safe. The air raid sirens have fallen silent and theoretically I could even go to sleep. Tomorrow is the beginning of another day. New events will come, and tomorrow we will speak of them and contemplate them instead of the theater in Mariupol. *I can't imagine it.* The days of the war should not draw to a close just like any other days in a life. (Belorusets, 2022, pp. 86–87).

The “soviet era building,” reported the BBC (2022), had previously been “designated as a shelter for civilians.” This designation came after nearly three weeks of constant shelling by Russian forces which had completely surrounded the city. The result of the siege left nearly 300,000 people trapped and without electricity, gas, or running water. The Mariupol Drama Theatre became a refuge for those who were unable to escape the city and at the time of the attack was housing around 1000 people. As the two satellite photos below show (Figure 1), the theatre had been marked with the Russian word for “children” (Дети), in *the hope*—and this word *hope* is important—that the Russians would avoid the theatre as a potential target. This hope, however, did not prove true: the latest Associated Press (2022) count numbered the death toll of the attack at around 600 people—some of whom were, in fact, children.

This pair of photographs and the destruction of the Mariupol Drama Theatre, serves as a concentrated picture of what the Ukrainian poet Serhiy Zhadan hoped to express during his acceptance speech after being awarded the Peace Prize of the German Book Trade in October 2022. The massacre at Mariupol shows the *seeming* impotence of language: does the word “children” no longer *mean* anything? Are the letters, the characters, the symbols, no longer *meaningful*? Has the word “children” been reduced to mere scratching’s in the pavement, in the same banal category as the sunbaked chewing gum and the splintered fissures which cover the concrete surface? Zhadan’s point: “war unequivocally changes language, its architecture, the scope of its use” (2022). Apparently, during war time, the word “children” means very little actually. “Turns out, language’s capabilities are limited...” (Zhadan, 2022).

The photos of Mariupol also conjure the image which Zhadan uses to begin his discussion on the change which takes place in language at the hands of war: that of the “intruder’s shoe [which] disrupts the ant colony of communication” (2022). One wonders if these satellite images are *precisely* what Zhadan had in mind when we penned his acceptance speech: for the photos of the destruction appear eerily similar to a boot print stamped into the side of an anthill. These photos demonstrate the stark reality that words cannot always protect us from the evil of war, that language does not hold up against the onslaught of drone attacks and high precision missiles; that our words too, can become victim to the nihilation *and* annihilation of war. Like ants, it was only the act of going *further underground* which saved the lives of those inside as they sheltered in the basement of the theatre. I suppose that’s what happens during war: you find yourself rather lower to the ground than you are used to, sometimes wishing you could go lower, believing it might be safer there.

It is also a bit of poetic irony that this all happened *at a theatre*. The spoken word, the dramatic gesture, the facial expression, the tone of voice, the pause, the pitch, the cadence, the crescendo, the lyric, the meter, rhyme, and rhythm of the human voice, finds its home in the theatre. In fact, the entire *linguisticity* of the human person rarely finds such a concentrated expression as in the theatre. For it is there that language both gives birth to and cares for some of the most beautiful and pure manifestations of our shared humanity. Yet, what are we to do when the theatre—the public space of shared human language and creativity, solidarity and hope, sorrow and joy, tragedy and comedy—has been razed to the ground by a Russian airstrike? Or, as Zhadan puts it,

[T]he inability to utilize the usual mechanisms—more precisely, being unable to use previous, peacetime, pre-war constructions to convey the state you’re in, articulate your fury, your pain, your hope, is particularly painful and unbearable. Especially if you’re used to trusting



Figure 1 Mariupol Theatre: Before and After

language, used to relying on its capabilities, which seem inexhaustible to you. (Zhadan, 2022).

On April 1st, 2022, only a few weeks after the Mariupol theatre was attacked, photographs and videos began to surface from Bucha, a small town just outside of Kyiv. Bucha became occupied by Russia forces during the first wave of attacks on Ukraine and would remain under Russian occupation for one month. After Ukrainian forces successfully regained control of Bucha a slew of shockingly horrific images—which are too graphic and too gruesome to include here—began to flood the internet: images of dead bodies littered about in the streets and lying in flower beds, buried in makeshift graves and piled up in cellars. The people of Bucha also fled underground, hiding in cellars and basements, believing it might be safer there. Unfortunately, though, for the men, women, and children of Bucha these places of refuge became torture chambers, hellish prisons, and in many cases, tombs. In the weeks that followed Bucha’s liberation, nightmarish accounts from the month of the “occupation” began to be shared: Stories—no, *trauma, memories, experiences*—of torture, rape, starvation, mutilation, mass murder, and random execution style killings all began to testify to a growing litany of atrocities committed by the Russian invaders. The most recent death toll recorded for “The Bucha Massacre” is 458 civilians killed. Yes, *civilians*. (Gall, 2022 & Sly, 2022)

Belorusets (2022) wrote in her *War Diary*, recording her reaction as she first learned of what happened in Bucha. She expresses the failure of language to make sense of Bucha. She speaks for us all:

In Bucha, a city northwest of Kyiv that has just been “liberated,” the dead bodies of residents are lying in the streets. A mass grave with 280 bodies has just been discovered. *The whole world is speechless seeing the pictures from Bucha ...* (p. 138)

What words would even be *worthy* of the task to describe what happened at Bucha? No matter how many articles, blogs, podcasts, and news reports document what happened there, we intuitively understand that words alone do not bring us any closer to justice for

the people of Bucha. “Turns out, languages capabilities are limited...” (Zhadan, 2022).

Perhaps most shocking of all, Russian authorities denied all responsibility for what happened at Bucha. In what can only be described as an attempt at *reductio ad absurdum*, Russia claimed that Ukraine had faked the whole thing and suggested that the photographs and videos were all staged and manufactured, insisting that the entire episode was nothing more than an elaborate act of *theatre*. This is but another example of how war fundamentally disrupts the relationship between our speech and our reality, between what happens and what we say about it. This disruption can be so profound that it severs the bond between truth and justice—between what happened and what we *do* about it—creating a world where words like “children” no longer communicate a common, shared meaning, a world where theatres become targets and tragedies become theatres. (Even the commonly understood English expression “theatre of war” shows how inoculated we have become to the absurdity of war and the collateral damage it inflicts on our language.)

What, then, is left of language? What remains of our capacity to communicate with one another, our ability to reach one another, to speak to one another, to allow ourselves to belong with and to one another, across our differences, and the distances of our speaking and listening after what happened at Mariupol and Bucha? Is there any hope for us? For language itself?

Scene Two: Language

Thing is, verbally, we have all found ourselves in a spot we haven't ever spoken from before. Therefore, we have a shifted system of assessment and perception; the coordinates of meaning have changed, and the boundaries of expediency have changed. (Zhadan, 2022).

Certainly, the events and images of Mariupol are implicit in Zhadan's acceptance speech, but it is the events of Bucha and Iziium which he mentions explicitly. Zhadan asks about the possibility of poetry after such evil and hopes to offer consolation:

Poetry after Bucha and Iziium is still undoubtedly possible. Moreover, it's necessary; however, the specter of Bucha and Iziium, their presence, will weigh too heavily in this post-war poetry, which, to a great extent, will determine its content and tonality. This painful, yet necessary realization—that mass graves and bombed neighborhoods will provide context for the poems written in your country—does not fill you with optimism, of course, yet it makes you understand that

language requires our daily labor, our constant involvement, our engagement. After all, what do we have in order to make our point, to express ourselves? Our language and our memory. (2022).

Zhadan is not the first to raise the question of language as a response to war. Paul Celan, in the middle of the previous century and in the aftermath of the Second World War, also asked about the meaning of language after the words and people who speak it have been nihilated and annihilated. Celan's poetry is marked by a single question: How can we speak at all after *what happened?* (This phrase “what happened” was Celan's way of referring to what we commonly call the Holocaust or Shoah.) In other words, how will our language heal what has been broken, if war has broken language itself?

Celan too, was not unacquainted with a blood-stained Ukrainian soil. As John Feltstiner writes in his introduction to a collection of Celan's poetry (2001), “Celan is both challenging and exemplary. There can have been only a few modern poets in whom the life and the work cleave so closely, so traumatically.” Feltstiner then quotes from Celan's poem, “With a Changing Key,”

Just like the blood that bursts from
your eye or mouth or ear,
so your key changes,
Just like the wind that rebuffs you,
packed round your word is the snow. (p. xxiii).

At one level, this stifled “word,” needs no biographical explanation to fill in its meaning. Yet, notice that Celan's “word” is shut in between “packed” and “snow.” Feltstiner points out that “what underlies those lines of Celan's, that *ars poetica*, is the Ukrainian snow where his parents were murdered” (2001, p. xxiii). Sometime during the years 1942–1943, Celan's parents were both victims of Nazi “purification.” His father died of untreated typhus in a concentration camp, and his mother was shot for insubordination. In the final analysis, Celan's parents were both murdered on Ukrainian soil for being Jewish and much of his poetry is an attempt to recover from this loss. That is, to find language on the other side of “what happened.”

Reading Zhadan's acceptance speech, I was constantly reminded of a very condensed, concentrated, poem written by Celan titled “The Shofar Place” which I would like to read and interpret alongside Zhadan's remarks on war, language, and justice.

THE SHOFAR PLACE

deep in the glowing
text-void,
at torch height,
in the timehole:
hear deep in with your mouth. (Celan, 2001, p. 361).

Like the explosive, deafening, thunderclap of artillery, Celan's "The Shofar Place" begins with a trumpet blast. It interrupts us. Our disorientation likely results from *not* knowing: not knowing from whence this trumpet blast has come—not knowing *why* or what for. Does it mark the beginning or the end of time? Is it the sound of victory or defeat? Does this annual ritual—the ram's horn blown each year—celebrate the past, the year just finished? Or the future, the year ahead? Celan's poem speaks to us from a "void," from "deep in the glowing," from "the timehole." Or, as Zhadan puts it,

... when you can't feel movement, when you're lost in silence, unable to discern what's up ahead, in front of you, in the gloom and silence. Wartime truly is a time with a disjointed panorama, disrupted communication between the past and the future; a time when you feel the here and now with maximum acuteness and bitterness, when you immerse yourself in the space that surrounds you and focus on the moment that overwhelms you. (2022).

Like those who went underground to find shelter in Mariupol and Bucha, Celan and Zhadan both speak words which bring us close to the ground, lower even. Their language is itself a kind of compression, claustrophobic and cramped. The sphere of life is smaller during war time, our lungs feel weak, the air feels heavy, the fog of war is asthmatic. We find it difficult to catch our breath, our *psyche*. Celan, so in tune with the cadence of our psyche, disrupts it, reinterprets it, and confronts our commonly held notions of language and time. His shofar place is somewhere else, in a medieval cell, a *nunc stans*, perhaps, or in a frozen Ukrainian snowdrift, an eternal monument to grief and loss.

In the same key, Zhadan asks,

What does war change first? One's sense of time, one's sense of space... This is the feeling that accompanies you from day one of a major war: the feeling of a temporal fracture, the absence of continuity, the feeling of air being compressed, that it's hard to breathe because reality is exerting pressure on you, trying to squeeze you out to the other side of life, to the other side of what's visible. There's this compression of events and emotions, this dissolution into a thick bloody current that envelops you and sweeps you up—what distinguishes the reality of war so drastically from the reality of peace is this pressure, this inability to breathe freely and just speak. (2022).

Zhadan's language here offers us two potential word-pictures: that of *birth* and *bomb*. In the first place, he likens the disruption of wartime to something akin to being born, to the first waking moments of temporality. Only, this birth into time is fractured, broken, and left incomplete. That is, because war leaves us with no imaginable future, no conception of tomorrow, *all that remains is the travail*, the labor pains of survival, while natality is left to miscarry. Zhadan also creates

the feeling of *the bomb*—the feeling of being hit with a bomb, of being exploded, of being hit by the breath-taking blast of a shockwave, of superheated air, of the percussive force of an explosion which stretches our sense of space and time, a feeling that we can *only* imagine if we are still breathing. These are the extremes of our language—birth and bomb, life and death. We come into the world and receive language as a gift, as an inheritance, as a kind of promise to each other. And it is not long before we blow it all to bits with our bombs, destroying the gift, squandering the inheritance, and breaking the promise. In a sense, language itself has this vulnerability and liability built into it, to speak is always a risk. Because, if we pay attention, we notice how we lose our capacity for language all the time in daily life during our arguments, disputes, insults, marital strife and family feuds. We hope and understand that language has the ability to bring us closer together, yet we know all too well how often it can tear us further apart. Sadly, when we speak, bombs are never far away.

Celan knew this too, and his "Shofar Place" approaches language with both admiration and suspicion. It is all too easy for one to become lost in the "text-void" where language collapses, folds in on itself. Language *lies* "at torch height." Because language, even as it reckons us with and against time, traps us, deceives us. It may even be that language itself creates the conditions of our temporality—and the conditions of our *divisiveness*. This ram's horn, this trumpet blast, language! Such a gift, yet a curse. Language brings us together, grants us common ground to stand upon. It even erects mountains, upon which we stand, taking in the vista view—an apocalyptic view—of past, present, and future. But oh language! Do you not also "throw mountains into the sea?" You who fell the walls at Jericho! Do you not also divide, conquer, and erect new walls? Oh language, that ram's horn caught in the thicket that stayed Abraham's hand! Do you not also announce war?

Consider the very real situation of Zhadan's mother tongue—the Ukrainian language. It has been a consistent site of dispute and division within Ukraine since it was first established as an independent state in 1991. Prior to that, it was banned as a subject of study and as a language of instruction in the old Russian Empire and in similar ways during the Soviet Union. Today, Ukrainian is officially recognized in ten Eastern European nations as a minority language. However, the Constitution of Russia only recognizes the Ukrainian language *on any level* within the disputed Crimea territory. Otherwise, due to policies of Russification, Ukrainian is all but ignored within the borders of Russia. Language itself, apparently, creates division, borders, impasse. Again, we must ask: how can language heal what is broken if our language itself has become the site of war?

Returning briefly to the final lines of Celan's poem: To "hear deep with your mouth," isn't this the capacity

to catch one's breath by *not speaking*, precisely in order to *listen* to the Other? How much war might have been avoided if *this* aspect of language was cultivated more? To *listen*.

Scene Three: Justice

What may look like talk about death from the outside oftentimes is a desperate attempt to cling to life, to its opportunities, to its continuity. After all, in this new, fractured, shifted reality, where does war as a topic of conversation end and where does the domain of peace begin? . . . Do we have to remind others about our right to keep existing in this world or is this right obvious and irrefutable? (Zhadan, 2022)

This “other side” of language—listening—it seems to me, is what Zhadan hopes will be heard in his acceptance speech: he hopes that the wider, watching world—he specifically mentions “European intellectuals,” but I want to suggest that this now also includes non-Europeans and Americans—would begin to actually *listen* to what Ukraine has been trying to tell us. To listen not only to the eloquence of her poets or the expertise of her pundits, but to the pain and perseverance of her people, to the stories of suffering and trauma so terrible—*so evil*—that death itself begins to seem like a kind of mercy. In Zhadan's words,

The world listening to us isn't always capable of understanding one simple thing—when we speak, the degrees of our linguistic tension, linguistic sincerity, and linguistic emotionality differ too drastically... This appears to be about having differing fields of vision, views, and perspectives, but most importantly, it's about language. Sometimes it seems like as the world watches what has been transpiring in Eastern Europe for the past six months it has been using vocabulary and definitions that haven't been able to explain what's going on for a long time. For instance, what does the world ... mean when it speaks about the need for peace? (2022).

For “the listening world,” for the “watching world,” *for you and I*, the very hard pill to swallow is this: the distinctions we make between Russian indifference, regarding the word “children” labeling a theatre in Mariupol, and some of our discussions about “peace,” is not as wide a gap as we might like to think. In fact, the breakdown of language, the fracturing of communication, the disconnect *in both* of these failures of language, is probably more similar than any of us are comfortable with, or at least, than I am comfortable with. As it turns out, the word “peace” doesn't necessarily mean the same thing for Ukrainians as it does for the rest of the world:

So what do Ukrainians find alarming about European intellectuals' and European politicians' declarations about the need

for peace...? It's the fact that [Ukrainians] understand that peace won't come merely because the victim of aggression has laid down their arms... where is the line between supporting peace and not supporting resistance? The thing is, though, I'd say that when speaking about peace in the context of this bloody, dramatic war instigated by Russia, some people don't want to acknowledge a simple fact—there's no such thing as peace without justice. (2022).

I have personally been guilty of this sin, of this *war crime*. I don't think I am alone in this either. How often have some of us inadvertently shut our ears to the legitimate and morally justifiable outcry of those who remain steadfast in the face of evil, those who continue to fight, suffer, and fall victim in their struggle against evil. How often have we stood behind some misplaced sense of Christian virtue, insisting that one must “turn the other cheek” at all costs, that to “love one's enemies” means to simply lie down and roll over so their boot can come down all the more swiftly on your head? Are such scriptural invocations really *absolute injunctions*? Or, something else? Could it be that what really lurks behind our virtue signaling and peacekeeping peacocking is really just moral laziness, a kind of sloth which refuses to enter into the reality of another's pain and suffering, and join the fight against evil, because it is simply easier, more comfortable, and less messy to shout slogans about peace from a safe distance? Could it be that what seems on its face like the moral high ground, is something else? (Perhaps the point is to get *lower* anyway?) Like it or not, the refusal to speak out against the senseless killing of innocent lives and stand in solidarity against evil, *is its own kind of evil*. Is *this* a pill we are willing to swallow? Zhadan again, has us dead to rights,

[T]his is no longer a question for Ukrainians—this is a question for the world, for its willingness (or unwillingness) to swallow yet another manifestation of utter uncontrollable evil in favor of dubious financial gain and disingenuous pacificism. (2022)

As Zhadan says emphatically, “It all comes down to language—I'll say it again” (2022).

The reality of this war is that it has not only been fought with guns and missiles, but with words and information, language and communication. Our speech *and* our silence are being weaponized. The Russian strategy of hybrid-war has been a major feature of this conflict for years (Clark, 2020). The idea is to disrupt the avenues of communication, to disorient the centers of meaning, to break the chains of continuity which unite people and give them a shared sense of purpose. Russian hybrid-war is a literal attempt to distort language, to fracture the sense of a shared world, and to break the bonds of a common humanity, between

truth and justice—*between what happens and what we say and do about it*. Language itself becomes collateral damage. Zhadan seems particularly aware of this, and goes out of his way to emphasize the fact that we must not allow the breakdown of language to carry on in perpetuity; to quote him at length:

...these days a lot of things, phenomena, and concepts need to be explained, or, at the very least, they need a fresh reminder, they need to be re-articulated and embraced again. Typically, war shows what people have been trying not to notice for a long while; war is a time of uncomfortable questions and tough answers. This war launched by the Russian army has suddenly put forth a slew of questions that reach well beyond the context of Russo-Ukrainian relations. Like it or not, in the upcoming years, we will have to talk about things that make us uncomfortable: populism and double standards, a lack of responsibility and political conformism, ethics, which, as it turns out, have hopelessly disappeared from the vocabulary of those who make crucial decisions in the modern world. One could say these things pertain to politics, that we'll have to speak about it, about politics. Nevertheless, in this case, politics is merely a screen, a cover, a chance to avoid bumping into any sharp edges and avoid calling a spade a spade. But that's

just what's needed—calling a spade a spade. Criminals being called criminals. Freedom being called freedom. Deceit being called deceit. During times of war, these lexical units sound particularly sharp and expressive. Avoiding them without getting cut is very hard. They shouldn't be avoided. They really shouldn't be. (Zhadan, 2022).

This, I think, is the challenge issued to us by Zhadan's speech: that we must continue to speak and to listen to each other, even in the face of war. That, yes, it is true, sometimes "language betrays us" (Zhadan, 2022). Sometimes, when you say the word "peace," you mean something different than when I say the word "peace." That, yes, war is such a horrific condition that even words like "children" come to mean different things on opposite sides of the battle lines. But Zhadan wants us to know that this does not mean we should lose hope. This is the challenge we all face in a world that is more and more divided by how it understands language and its connection with truth and with justice. That although sometimes "language seems weak" it is actually "a source of energy." Even in the midst of war, with its fractured temporality and claustrophobic conditions, language remains an ineluctable source of *hope*. "The possibility of truth is behind our voices" (Zhadan, 2022).

At the time of this writing, it has been 22 months since the events at Mariupol and Bucha: "So we speak and we go on speaking. Even when words hurt our throats" (Zhadan, 2022). Justice cries out.

References

- Associated Press. (2022, March 25). *War Crimes Watch: Russia's Onslaught on Ukrainian Hospitals*. Retrieved from <https://apnews.com/article/russia-ukraine-war-crimes-tracker-b39137c3a96eef06f4ba1793fd694542>
- Belorusets, Ye. (2022). *War Diary*. New Directions Publishing.
- British Broadcasting Corporation. (2022, March 17). *Mariupol Theatre: We Knew Something Terrible Would Happen*. Retrieved from <https://www.bbc.com/news/world-europe-60776929>
- Celan, P. (2001). *Selected Poems and Prose of Paul Celan*. (J. Feltstiner, Trans.) Norton Publishing.
- Clark, M. (2020, September). *Russian Hybrid Warfare*. Institute for the Study of War. Retrieved from <https://www.understandingwar.org/report/russian-hybrid-warfare>
- Gall, C. (2022, September 3). *We Do not Want Unknown Graves: The Struggle to Identify Bucha's Victims*. New York Times. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2022/09/03/world/europe/ukraine-bucha-massacre-victims.html>
- Maxar Technologies. (2022) *Mariupol Theatre: Before and After*. Retrieved from <https://www.businessinsider.com/satellite-images-show-destruction-of-mariupol-theater-bombed-by-russia-2022-3>
- Sly, L. & Khudov, K. (2022, August 8). *Accounting of Bodies in Bucha Nears Completion*, Washington Post. Retrieved from <https://www.washingtonpost.com/world/2022/08/08/ukraine-bucha-bodies/>
- Zhadan, S. (2022, October 26). *Poetry after Bucha: Serhiy Zhadan on Ukraine, Russia, and the Demands War Makes of Language*. (I. Stackhouse-Wheeler & Reilly Costigan-Humes, trans.). LitHub. Retrieved from <https://lithub.com/poetry-after-bucha-serhiy-zhadan-on-ukraine-russia-and-the-demands-war-makes-of-language/>

Юлія Бентя Iuliia Bentia

кандидат мистецтвознавства,
головний науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

Ph.D. in Art Studies,
Senior Research Fellow,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: yuliabentia@gmail.com | orcid.org/0000-0003-1514-3859

Репертуарна стратегія театру
«Київ Модерн-балет»
після повномасштабного
російського вторгнення в Україну:
прем'єри балетів «Завтра», «ДискриміНАЦІЯ»
і «За хвилину до Різдва»

The Repertoire Strategy of the Kyiv Modern
Ballet after the Full-Scale Russian Invasion
to Ukraine:

*Tomorrow, DiscrimiNATION, and One Minute
Before Christmas Ballet Productions*

Анотація. У лютому 2022 року, після початку великого російського вторгнення в Україну, Академічний театр «Київ Модерн-балет» на декілька місяців зупинив свою діяльність. Проте вже протягом 2023 року оновлена труппа під керівництвом хореографа Раду Поклітару представила прем'єри трьох балетів. Балет «Завтра» в постановці Поклітару на музику середніх частин Першого і Другого фортепіанних концертів Фридерика Шопена продовжує традицію балетних «шопеніан»: півгодинна безсюжетна композиція намагається вхопити відчуття майбутнього, завтрашнього дня, яке в перші місяці великої війни здавалося втраченим назавжди. Вдвічі довший і в цілому масштабніший балет «ДискриміНАЦІЯ» на музику Георга Фридриха Генделя (уривки з ораторій, опер та інструментальних творів) та фортепіанних багателей Валентина Сильвестрова досліджує мовою танцю різні форми дискримінації: булінг, ейджизм, гомофобію, тиск соцмереж і масмедій, звуження приватного простору та соціальну нерівність. Розвиваючи лінію соціально ангажованого театру, «ДискриміНАЦІЯ» в постановці Раду Поклітару водночас далека від моралізаторства і прямого політичного висловлювання. Третю прем'єру «Київ Модерн-балету» у 2023 році поставив Сергій Кон. «За хвилину до Різдва» — це вистава-подорож для сімейного перегляду, в якій у формі балетної казки, дуже близько до сьогоденних воєнних реалій, осмислено природу зла і водночас пародійно переосмислено попередній репертуар театру, зокрема балети «Лускунчик» і «Лебедине озеро» на музику Чайковського (після лютого 2022 року «Київ Модерн-балет» призупинив показ всіх вистав на музику російських композиторів, а також тих вистав, які були поставлені за мотивами російських літературних творів). Вистави 2023 року оприявнили три перспективні і водночас контрастні тенденції в репертуарній стратегії «Київ Модерн-балету»: це «балетна есеїстика», безсюжетні вистави, що на новому етапі переосмислюють неокласичну традицію ХХ століття; це соціальний танцювальний театр, що ставить перед собою конкретні завдання і намагається впливати на поточні суспільні дискусії; це художньо переконливі і комерційно успішні вистави для сімейної аудиторії.

Ключові слова: сучасний танець в Україні, мистецтво в часи російсько-української війни, репертуарна стратегія театру «Київ Модерн-балет», українська хореографічна культура, українська культура ХХІ століття, соціально орієнтоване мистецтво, школа Раду Поклітару.

Постановка проблеми. Після лютого 2022 року і до кінця 2023 року Академічний театр «Київ Модерн-балет» показав три прем'єри. Всі вони

відбулися 2023 року, адже у 2022-му, одразу після повномасштабного російського вторгнення в Україну, театр спочатку зупинив роботу, а потім був змушений

доукомплектувати трупу через те, що частина артистів театру виїхала за кордон. Повернення до регулярних репетицій стало психологічним порятунком і для артистів, і для керівництва театру — цей аспект воєнних реалій за-сновник «Київ Модерн-балету» Раду Поклітару неодноразово наголошував у своїх численних інтерв'ю 2023 року.

Хоча формально в репертуарі театру на його офіційному сайті досі можна знайти всі 33 балети (включно з поодинокими копродукціями і дивертисментними програмами), прем'єри яких відбувалися протягом 2006–2024 років, насправді від лютого 2022 року театр принципово відмовився від показів постановок Раду Поклітару на музику Чайковського — балетів «Лускунчик» (2007), «Лебедине озеро» (2013), «Спляча красуня» (2018), «Пікова дама» (2021, на музику Другої і Шостої симфоній Чайковського), а також одноактного балету «Палата № 6» за повістю Антона Чехова. Якщо затребуваність Раду Поклітару на Заході як балетмейстера-постановника після лютого 2022 року суттєво зросла (за минулі два роки він поставив свої спектаклі у Болгарії, Латвії, Чехії та Хорватії, див.: [9]), то гастрольний графік театру «Київ Модерн-балет», навпаки, зійшов нанівець через труднощі з виїздом чоловічої частини трупи за кордон.

Репертуарна статистика театру свідчить про те, що від моменту свого заснування у 2006 році найбільше нових вистав театр показав на другий рік свого існування. Саме 2007 року з'явився знаменитий диптих одноактних балетів «Дош» і «Болеро», а також дві видатні двоактні вистави — суттєво переосмислений, пронизливо-трагічний «Лускунчик» і хореографічно-вигадливі «Шекспірименти» (за мотивами «Ромео і Джульєтти»). До 2023 року театр випускав по одній або дві прем'єри. Починаючи від дивертисментної вистави «Con Tutti I Strumenti» до створення хореографії почали долучатися й артисти театру, проте це ніяк не вплинуло на інтенсивність формування нового репертуару.

У цьому сенсі воєнний 2023 рік виявився вельми успішним, другим за продуктивністю у майже двадцятилітній історії «Київ Модерн-балету». Балет «Завтра» (прем'єра 19 березня) в постановці Поклітару на музику середніх частин Першого і Другого фортепіанних концертів Фридерика Шопена продовжує традицію балетних «шопеніан»: півгодинна безсюжетна композиція намагається вхопити відчуття майбутнього, завтрашнього дня, яке в перші місяці великої війни здавалося втраченим назавжди. Вдвічі довший і загалом масштабніший балет «ДискриміНАЦІЯ» (прем'єра 21 жовтня) на музику Георга Фридриха Генделя (уривки з ораторій, опер й інструментальних творів) та фортепіанних багатель Валентина Сильвестрова досліджує мовою танцю різні форми дискримінації: булінг, ейджизм, гомофобію, тиск соцмереж і масмедій, звуження приватного простору та соціальну нерівність. Розвиваючи лінію

соціально ангажованого театру, «ДискриміНАЦІЯ» в постановці Раду Поклітару водночас далека від моралізаторства і прямого політичного висловлювання. Третю прем'єру «Київ Модерн-балету» у 2023 році поставив Сергій Кон. «За хвилину до Різдва» (прем'єра 21 грудня) — це вистава-подорож для сімейного перегляду, в якій в формі балетної казки, дуже близько до сьогоднішніх воєнних реалій, осмислено природу зла і водночас пародійно переосмислено попередній репертуар театру, зокрема балети «Лускунчик» і «Лебедине озеро» на музику Чайковського (після лютого 2022 року «Київ Модерн-балет» призупинив показ всіх вистав на музику російських композиторів, а також тих вистав, які були поставлені за мотивами російських літературних творів).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оскільки за об'єкт дослідження для статті було обрано три торішні балетні вистави театру «Київ Модерн-балет», а за предмет аналізу — репертуарну стратегію театру на чолі з хореографом Раду Поклітару після початку повномасштабного російського вторгнення в Україну, то основними джерелами дослідження стали живі публічні покази вистав у київському Міжнародному центрі культури і мистецтв («Завтра», «ДискриміНАЦІЯ») і Київському культурному кластері «Краків» на Русанівці («За хвилину до Різдва»), а також відеозаписи вистав. Актуальну інформацію про діяльність театру було взято з численних інтерв'ю Раду Поклітару на українських та молдовських телеканалах й культурних подкастах [4; 5; 12; 13; 14; 16]. Серед додаткових джерел — анонси вистав у медіях [1; 8; 9; 11; 15; 17], матеріали офіційних сайтів театру та інших організацій [3; 7], двомовне презентаційне видання «Київ Модерн-балет: Десять років» (2016) [18]. Під час написання статті було також взято до уваги напрацювання мистецтвознавців і культурологів щодо різних аспектів хореографічної культури України — це, зокрема, статті Тамари Драч, яка вбачає у виставі «ДискриміНАЦІЯ» осмислення подій російсько-української війни [6]; Олени Афоніної, яка аналізує доробок театру «Київ Модерн-балет» в аспекті мистецького синтезу [2]; Лю Тін, яка пропонує цікаву концепцію про залучення співу та голосу до сучасних балетних вистав [10].

Мета статті — визначити основні тенденції в репертуарній стратегії театру «Київ Модерн-балет» після повномасштабного російського вторгнення на основі аналізу трьох вистав 2023 року («Завтра», «ДискриміНАЦІЯ» і «За хвилину до Різдва») в контексті попередньої творчої діяльності колективу за майже двадцять років.

Виклад основного матеріалу. Одноактний балет «Завтра» Раду Поклітару поставив на власне лібрето. Незважаючи на те, що протягом 20-хвилинної вистави час від часу із загальної групи артистів виокремлюються солісти, всі умовні персонажі тут зберігають

анонімність. Крім інформації про головного автора вистави, театр також подає у програмці імена художниці зі світла Олени Антохіної, чия роль тут справді непересічна, і постійного звукорежисера «Київ Модерн-балету» Олександра Курія — він вибудовує суцільну звукову партитуру із двох повільних ліричних частин фортепіанних концертів Шопена мі мінор і фа мінор таким чином, що слухач не відчуває жодних звукових «швів» між двома музичними фрагментами (до речі, перше звернення до музики Шопена театру «Київ Модерн-балет» відбулося досить пізно — у спектаклі «Дев'ять побачень» 2021 року). Водночас у виставі немає традиційної сценографії — дія відбувається на голій сцені. Немає тут і авторських балетних костюмів у традиційному розумінні: всі артисти, незалежно від статі, вдягнені в однакові помаранчеві майки і вільні довгі штани.

Артисти на сцені діють як багатоклітинний організм, у кожному русі і зміні мізансцени можна відчути органіку танцю, позбавлену сексуалізації «чисту форму». Час від часу суцільна група ділиться на дві частини, в окремих фрагментах спектаклю відбувається протиставлення центральної пари всім іншим. Згодом з'являються маршові мотиви, які переходять у своєрідний «броунівський рух», поділ на три групи і ще складніші «хімічні» з'єднання тіл. У фіналі вистави ніби з самого неба до людей падають мотузкові драбини, і під завісу, що повільно починає спадати, артисти один за одним піднімаються цими драбинами нагору. (Цей мотив з рятівними драбинами Поклітару вже одного разу використав — а саме в фіналі вистави «Undeground» 2008 року.)

Так само, як і неокласична форма вистави, що покликається одразу на численні балетні «шопеніани», анотація до вистави наголошує на важливості відчуття теперішнього моменту і повнокровного його проживання: «Хоч раз в житті та кожен з нас розмірковував над тим, що історія нашої буденності характеризується не вчорашніми вчинками, а тим, що відбувається сьогодні. Життя не терпить зволікань. Кожна миттєвість сьогодні займає особливе становище в історії минулого. Наша вистава “Завтра” — це розповідь про нас, про тих хто живе тут і зараз, творить великі справи, робить відкриття та помилки, любить й ненавидить... Від того, що ми робимо, куди йдемо й що робимо цієї хвилини — ми формуємо наше майбутнє завтра, через день, тиждень, рік. Те, яким буде наше завтра, ми вирішуємо вже сьогодні й заради нього живемо на повну сьогодні» [7].

У той час, коли більшість драматичних театрів ставили документальні вистави про російсько-українську війну або шукали відповіді на наболілі питання в драматургічній класиці, Раду Поклітару і його театр «Київ Модерн-балет» створили несподіваний спектакль — безсюжетний абстрактний балет в яскравих життєствердних кольорах, який навесні 2023 року

сприймався як справжній виклик загальним суспільним настроям. Розповідаючи про нього, Поклітару зізнавався, що початковий задум передбачав залучення до звукової партитури балету дитячих голосів: «Я чомусь захотів попросити артистів театру, щоб вони своїх маленьких дітей запитали, що таке для них завтра. Щоб діти наговорили в диктофон, що таке завтра, дитячими очима, дитячими серцями. Що далі я думав про цю ідею, то більше мені здавалося, що це спекуляція на злобу дня і в цьому є щось від лукавого. У підсумку Шопен залишився на самоті, без дітей. І це просто спектакль, дуже абстрактний, ніякий не сюжетний, який абсолютно чітко посилає мій емоційний меседж про те, що завтра буде, і воно буде кращим, ніж ми думаємо. Просто треба вірити, треба жити, треба крокувати день у день, робити якісь маленькі, але теплі справи, тоді завтра буде» [5].

Поклітару так пояснює своє рішення поставити «Завтра»: «Це перша вистава, яку я зробив з “Київ Модерн-балетом” після того, як почалася війна. Звісно, деякий час я мовчав, як усі — всі театральні митці нашої країни, ми всі були в шоці. Але потім я подумав, що маю зробити виставу, максимально світлу. Тому що зараз хочеться світла, надії. Перша ідея була використати музику Шопена. У мене в значці моєї, у маленькій скарбниці лежали два концерти Шопена, їхні середні частини. І я готувався завжди, як я їх добре використаю. І вирішив, що час вже розщедритися» [5]. В іншому інтерв'ю хореограф уточнив жанрове означення балету «Завтра», назвавши його «хорео-есеєм»: «Він не несе якоїсь конкретної семантики, нічого не диктує, ніякого сюжетного наповнення конкретного не має, але це просто якась, не знаю, хорео-есе на тему “Давайте помріємо, як буде завтра”. Завтра все одно буде, і ми хочемо, щоб воно було світлим, прекрасним, і ми маємо на нього право» [4].

Після київської прем'єри хореографічна композиція «Завтра» зажила власним життям. Вже у березні 2024 року Поклітару підготував її версію в Національній опері міста Пловдив у Болгарії.

Балет на одну дію «ДискриміНАЦІЯ» Раду Поклітару також поставив на власне лібрето, проте цього разу залучив до співпраці сценографа Олександра Білозуба і художника костюмів Дмитра Куряту. Тринадцять номерів цього балету скріплені контрастом між бароковою музикою Георга Фридриха Генделя (використано фрагменти з його ораторій, опер і концерто гресо) та шістьма фортепіанними багателлями сучасного українського класика Валентина Сильвестрова (цикли 2004 і 2005 років в авторському виконанні). Сам постановник так коментує поєднання німецького бароко з сучасною українською музикою: «Чим більший контраст, тим більший ККД. На мій погляд, більший контраст, ніж між Генделем і Сильвестровим, вигадати важко. Я дуже давно хотів попрацювати з музикою Сильвестрова, тому

що Валентин Васильович дуже потужна музична глиба, якою має пишатися Україна» [16]. Буквально в риму з музичними контрастами розгортається сценічна дія, що також тримається на протиставленні зараженого всіма формами дискримінації світу людей (тут безіменним артистам протистоїть лише один персонаж — Біла ворона у виконанні Анастасії Баїрд) і світу бешкетних Янголів (Олексій Бусько, Катерина Курман, Олександр Павлученко).

На початку вистави бачимо на сцені хаотичне нагромадження незрозумілих фігур, безколірних паралелепедів, під якими пульсують тіла артистів. Невдовзі з'являється «архітектор» — Вік (Дмитро Кондратюк), якому вдається перетворити первісний хаос на ряд великих літер, що формують слово «дискримінація».

«Словотворчість» триватиме до кінця вистави. Дмитро Кондратюк час від часу пересуватиме окремі літери «дискримінації», а режисер зі світла підсвічуватиме нові слова-гасла: «дія», «арія», «нація», «мрія», «місія», «надія», і нарешті, на самому кінці вистави — самотнє «я». Зміна слів відбувається під час інтермедій Янголів на музику Сильвестрова, тоді як фантазії на тему різних форм дискримінації озвучує музика Генделя. Ці фантазії не буквральні, і часом їх досить важко інтерпретувати однозначно. Можна лише здогадатися, що йдеться тут про булінг, ейджизм, гомофобію, про тиск медійного середовища і соцмереж, звуження приватного простору, соціальну нерівність. Водночас суспільно значуща тематика вистави подається з великим гумором і відсвічується у хореографічно блискучих номерах тріо Янголів, яким притаманні всі малі і великі людські слабкості.

Якщо балет «Завтра» Раду Поклітару характеризував як хорео-есеї, то «ДискриміНАЦІЮ» в анотації до вистави означено як низку новел-притч: «Балет „ДискриміНАЦІЯ“ — це хореографічна фантазія, що складається із низки, на перший погляд, жодним чином не пов'язаних одна з одною новел-притч, які нелінійно й максимально узагальнено розповідають про різні види дискримінації. Поєднані між собою новел-притчі неперервними рухами хореографії й внутрішнього життя, емоціями та розбіжностями невеликого людського суспільства, в якому, як в краплі води, схований весь Всесвіт та все Людство. Об'єднані між собою ідеями, що підтримують цінності демократичного цивілізованого світу та зосереджують увагу навколо проблематики явищ дискримінації та толерантності, зневаги та взаєморозуміння» [7].

Формально звернення до соціально орієнтованого типу театру Поклітару пояснює обмеженим вибором в програмі фінансування Українського культурного фонду на 2023 рік. «Київ Модерн-балет» поставив вже декілька вистав завдяки грантам УКФ, проте тільки у випадку «ДискриміНАЦІЇ» можна говорити про пряме висвітлення соціальної проблематики. Для балетного

театру це доволі серйозний виклик, оскільки нові запити щодо мистецтва під час війни дуже складно поєднуються з природою балетного театру. Раду Поклітару про це говорить так: «Тематика [програм УКФ] була дуже обмежена, це було пов'язано з війною, із забороною російської культури. І я розумів, що на ці теми я не знаю, як створити виставу. Балет — це не публіцистика, і на злобу дня ми не можемо творити. Можливо, мої молоді або старші колеги можуть, але я не вмію створювати за новинними дайжестами балетні вистави. Для мене балет — це мистецтво, яке вимагає створення алегорій, символів, метафор. А для того, щоб вони створилися, кристалізувалися, потрібен час і відстань» [4]. Продовжуючи розмову про свою виставу, Поклітару зазначив: «Дуже просто впасти в догматизм: ось це ось погано, не робіть так. <...> Хочеться, щоб у цьому був і гумор, і зберегти якусь серйозність тематики, і відійти на якусь відстань, що дає змогу охопити тему і водночас бути до неї близько, щоб відчувати тепло тіла кожної людини, яка страждає від дискримінації» [4].

У численних бесідах з журналістами, присвячених прем'єрі «ДискриміНАЦІЇ», хореограф глибоко досліджує проблематику цієї вистави і знаходить прямий зв'язок між емоційною природою танцювального мистецтва та емоційними аспектами дискримінації. На його думку, «в основі всіх проявів дискримінації лежить свідоме або несвідоме бажання зробити життя іншої людини нестерпним, це квінтесенція емоційного придушення, приниження людської особистості. Натомість танець насамперед емоційний за своєю природою. Тому все яскраво емоційне, нехай і з негативним забарвленням, у нашому житті є чудовим об'єктом для вивчення та роздумів шляхом створення хорео-режисерського тексту — тіла балетної вистави. <...> Моє бачення проблем дискримінації як автора лібрето різнитиметься від жорсткого та наукового підходу соціолога. Це, скоріше, буде погляд філософа-гуманіста, який, розуміючи всю складність людської природи, намагатиметься розгледіти цю проблему більше з точки зору підтримки та співчуття, заохочення до рівності, недискримінації, ніж до звинувачення» [15].

Вистава-подорож «За хвилину до Різдва» стала для «Київ-Модерн балету» в багатьох сенсах новим досвідом. Тут вперше хореографом-постановником виступив артист трупи Сергій Кон (у попередніх виставах колективу він нерідко виконував роботу асистента хореографа), натомість Раду Поклітару взяв на себе завдання загального керівництва проектом, а також вибору музики для вистави (про це він розповідає, зокрема, у подкасті Олесі Геращенко [4]). Якщо всі попередні вистави «Київ-Модерн балету» створювали для дорослої аудиторії, то це перша вистава театру, свідомо орієнтована на сімейний перегляд. Після прем'єрного показу 21 грудня 2023 року спектакль «За хвилину до Різдва» до 6 січня 2024 року йшов майже щодня на тому самому

майданчику при повних залах, а 23 грудня його було показано навіть двічі. Це вказує на важливий комерційний складник цього проєкту. Окремо варто зауважити вибір залу, що уможливило щоденні покази і привабляло велику кількість молодих глядачів. Таким залом став Київський культурний кластер «Краків» — нещодавно відновлений муніципальний простір у «спальному» районі української столиці (Русанівка), поблизу дніпровської набережної і не дуже далеко від центру міста («Київ Модерн-балет» показував тут свої вистави і в минулі роки, але прем'єру під цей зал планував вперше).

Годинна одноактна вистава спочатку досліджує часовий фантазійний вимір, а потім просторовий. У невеличкому пролозі в дузі німого кіно бачимо пару, яка в танці закохується і так само, танцюючи, народжує двох дітей. Цей штучно зістарений і засвічений фільм на сцені зі старовинного апарату «демонструє» Миша (пряма алюзія до «Лускунчика» Київської опери 2020 року у постановці Артема Шошина). Відповідно до лібрето Оксани Тараненко, у наступній сцені глядач бачить ту саму сім'ю — маму, батька, сина і доньку — яка живе у XVIII столітті і готується до святкування Різдва. Після раптової смерті дівчинки її брат не може пережити несправедливої втрати, намагається зупинити час, викидає велику стрілку з годинника і перетворюється на ображеного на все людство злого чарівника Небулона. Якщо на відеосценографії Ольги Нікітіної, яку вона створювала разом з відеодизайнерками Ганною Бевзою і Анастасією Попович, XVIII століття було позначене вишуканим комодом, то на наступній відеопроєкції, вже XIX століття, на місці комода стоїть роаль. Тут значно більше людей, руху і різдвяних клопотів. У якийсь момент під час гри у хованки стається так, що всіх гостей «засмоктує» потойбіччя Небулона, і лише одному хлопчику Кристоферу, який в цей час був з зав'язаними очима і заблукав, вдається врятуватися від пастки. Зрештою, об'єднавшись з Мишею, він вирушає на пошуки рідних. Подорож у просторі починається з вершин — Світу благородних Птахів, царства лебедів, кумедний танець яких разом із непропорційно великими крилами створює враження пародійного обігрування «Лебединого озера». На середньому рівні, у Світі Пустелі, друзі, а також один з лебедів, що приєднується до них, знайомляться із гуртом байкерів, яким вдається танцювати, утримуючи в руках бутафорні, проте доволі великі за розміром мотоцикли (відеосценографія нагадує пустельні сцени з фільму «Шалений Макс 2»). Згодом, вже більшою компанією, друзі потрапляють на морське дно, у Підводний Світ, знайомляться із симпатичними морськими кониками, і тоді вже всі разом — Кристофер, Миша, Лебідь, Байкер і Морський Коник — йдуть до Небулона, щоб з допомогою хитрощів визволити своїх рідних, а разом і розчаклувати Небулона, який знову стає маленьким хлопчиком з XVIII століття, і Мишу, яка обертається на його сестру.

Поза тим, що історію Оксани Тараненко можна сприймати як добру казку, актуальну у всі часи, вона прямо натякає на сюжет російсько-української війни, коли один ображений на весь світ чоловік вирішив, що він має владу над іншими людьми, може їх зачаклувати різними пропагандистськими методами і тримати силою в рабстві, визначати замість них самих їхню долю. Втім, тут неможливо уникнути й іншої паралелі — з «Лускунчиком». На це натякає різдвяний контекст вистави, позичені з «Лускунчика» костюми персонажів XIX століття, Миша з відеокамерою. Наприклад, проникливий дослідник урбаністичної культури Блер Рубл, автор блогу про виставу «За хвилину до Різдва» на сайті Центру Вілсона, проілюстрував свою рецензію фотографією «Лускунчика» «Київ Модерн-балету», відзнятою 2013 року під час гастролей театру у Дніпрі (тоді ще Дніпропетровську) [19].

Просторово-часові переміщення, постійне оновлення того, що відбувається на сцені, суттєво поживляють дію і дає змогу хореографу-постановнику сміливо експериментувати з пластикою і характером рухів, поєднувати танцювальний театр з елементами пантоміми, досягти того, щоб втілена в танці історія була максимально прозорою і зрозумілою.

Висновки. У виступах періоду повномасштабної російсько-української війни Раду Покаїтару трактує завдання свого театру в дузі «анестезії», яка дозволить глядачеві вимкнути постійні думки про війну і провести годину чи дві в уявному світі: «Я вже говорив про анестезуючу роль мистецтва. Вважаю, що ті вистави, які я роблю, вони точно нічого не покращують і не погіршують. Вони дають змогу людям, які прийшли до зали, на годину-півтори стати щасливими і забути про війну хоча б частково. Це головне для мене. Більш утилітарних можливостей у театру немає. Ми не можемо їздити по передовій, тому що балет — це мистецтво, яке вимагає великої і хорошої сцени. Ми не можемо танцювати на траві. Ми не барди і не драматичний театр» [4]. Керівник театру «Київ Модерн-балет» також не плакає ілюзій щодо того, що війна може мати позитивний вплив на українське суспільство, стверджуючи натомість, що «кожен день, який ми проживаємо у війні, погіршує наше майбутнє» [4]. Балетмейстер звертає увагу на травмованість публіки і на те, що від 2022 року деякі глядачі почали болісно реагувати на гучний звук у виставах та інші подразники, які наперед неможливо передбачити. Коли театр спостерігає таку реакцію, то намагається зробити все, щоб на наступних показах уникнути її (див.: [4]).

Докладний аналіз вистав 2023 року чітко оприлюднив три перспективні і водночас контрастні тенденції в репертуарній стратегії «Київ Модерн-балету»: це «балетна есеїстика», безсюжетні вистави, що на новому етапі переосмислюють неокласичну традицію XX століття і дарують глядачеві порятунок

у тимчасовому ідеальному світі; це соціальний танцювальний театр, що ставить перед собою конкретні завдання і намагається впливати на поточні суспільні дискусії; це художньо переконливі й комерційно успішні вистави для сімейної аудиторії. Всі три тенденції

можна назвати цілком новими в репертуарній політиці «Київ Модерн-балету», такими, що поставили як відповідь театру на повномасштабне російське вторгнення в Україну і на ті зміни, які війна спричинила всередині українського суспільства.

Література

1. Академічний театр «Київ Модерн-балет» готує прем'єру «ДискриміНАЦІЯ» // Український театр. Дата оновлення: 10.2023. URL: <https://theatermag.com.ua/publication/3?section=ACTIVITY> (дата звернення: 29.04.2024).
2. Афоніна О. Сучасне мистецтво в теорії та практиці // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2021. Вип. 1. С. 48–52. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2021.229550
3. Великий майстер Раду Поклітару про мистецтво балетмейстера // Київський національний університет культури і мистецтв: офіційний сайт. Дата оновлення: 25.12.2023. URL: <https://knukim.edu.ua/velykuj-majster-radu-poklitaru-pro-mystecztvo-baletmejstera/> (дата звернення: 29.04.2024).
4. Геращенко О. (Не)свідоме мистецтво: Раду Поклітару // NV подкасти. Дата оновлення: 10.10.2023. URL: <https://podcasts.nv.ua/episode/25694.html> (дата звернення: 29.04.2024).
5. Глечик О. «Завтра» буде і воно буде кращим, ніж ми думаємо»: балетмейстер Раду Поклітару повернувся в Україну // Суспільне Одеса. Дата оновлення: 17.03.2024. URL: https://www.youtube.com/watch?v=e_bQFrXI60M (дата звернення: 29.04.2024).
6. Драч Т. Вплив методики Піни Бауш на розвиток танцю-модерн в Україні // Інноваційна педагогіка. 2023. Вип. 66. С. 123–126. DOI: 10.32782/2663-6085/2023/66.25
7. Київ Модерн-балет: офіційний сайт. URL: <https://kyivmodernballet.com> (дата звернення: 29.04.2024).
8. «Київ Модерн-балет» за підтримки УКФ готує прем'єру балету «ДискриміНАЦІЯ» // Укрінформ. Дата оновлення: 02.10.2023. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3768723-kiiv-modernballet-za-pidtrimki-ukf-gotue-premeru-baletu-diskriminacia.html> (дата звернення: 29.04.2024).
9. Кряж Н. Раду Поклітару: «Я створюю свій світ, бо більше нічого не вмію робити» // Kyiv Daily. Дата оновлення: 13.07.2023. URL: <https://kyivdaily.com.ua/radu-poklitaru-2/> (дата звернення: 29.04.2024).
10. Лю Тін. Інтерпретативна функція співу в «партитурі» сучасної балетної вистави // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2022. Вип. 62. С. 79–92. DOI: 10.34064/khnum1-6205
11. Майстренко В. «Зло можна зупинити на будь-якому етапі» // Країна. Дата оновлення: 21.12.2023. URL: https://gazeta.ua/articles/culture-journal/_zlo-mozhna-zupiniti-na-budyakomu-etapi/1164985 (дата звернення: 29.04.2024).
12. Михалкіна А. «И папа, и мама стояли у истоков молдавского балета»: Интервью НМ с хореографом Раду Поклітару // NewsMaker Moldova. Дата оновлення: 14.11.2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YrshGrSK-vM&ab> (дата звернення: 29.04.2024).
13. Севастьянова А. «Наодинці»: Раду Поклітару // ТСН Ексклюзив. Дата оновлення: 09.04.2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8n1j-VrC2o8> (дата звернення: 29.04.2024).
14. Стукалов А. Вечерний Разговор с Александром Стукаловым: Раду Поклітару в программе Вечерний Разговор // tvс21channel (Молдова). Дата оновлення: 20.08.2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ay3RSrIUX9E> (дата звернення: 29.04.2024).
15. Татаренко І. Small Talk: хореограф Раду Поклітару про муки творчості та нову постановку «ДискриміНАЦІЯ» // Marie Claire. Дата оновлення: 19.10.2023. URL: <https://marieclaire.ua/uk/lifestyle/680635> (дата звернення: 29.04.2024).
16. Чиркова Л. Раду Поклітару про нову виставу «ДискриміНАЦІЯ» і роботу в Київ Модерн-балеті // Культура на часі — Суспільне Культура. Дата оновлення: 07.11.2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5aByBDKmjcg> (дата звернення: 29.04.2024).
17. Як народжується вистава-притча «ДискриміНАЦІЯ»? // Music-review Ukraine. Дата оновлення: 20.09.2023. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/34FD7F123EF79C40C2258A30003078EE?OpenDocument> (дата звернення: 29.04.2024).
18. Kyiv Modern Ballet: Ten Years [Презентаційне видання українською і англійською мовами] / Підготували Ю. Бентя, Н. Рудник. [«Київ Модерн-балет», 2016]. 92 + 88 с.
19. Ruble B. When Another Minute of War Becomes One Minute Before Christmas, through Dance // Wilson Center. 19.01.2024. URL: <https://www.wilsoncenter.org/blog-post/when-another-minute-war-becomes-one-minute-christmas-through-dance> (access date: 29.04.2024).

References

- Afonina, O. (2021). Suchasne mystetstvo v teorii ta praktytsi [Contemporary Art in Theory and Practice]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, 48–52. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2021.229550 [in Ukrainian].
- Akademichniy teatr “Kyiv Modern-balet” hotuie premieru “DyskrymiNATSIIA” (2023, October). [The Kyiv Modern Ballet Academic Theater Is Preparing the Premiere of DiscrimiNATION]. *Ukrainian Theater*. Retrieved from <https://theatermag.com.ua/publication/3?section=ACTIVITY> [in Ukrainian].
- Bentia, I. & Rudnyk, N. (Eds.). (2016). *Kyiv Modern Ballet: Ten Years*.

- [Kyiv Modern Ballet] [in Ukrainian and English].
- Chyrkova, L. (2023, November 7). Radu Poklitaru pro novu vystavu “DyskrymiNATSIIA” i robotu v Kyiv Modern-baleti [Radu Poklitaru About the New Production DiscrimiNATION and His Work at the Kyiv Modern Ballet]. *Kultura na Chasi—Suspilne Kultura*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=5aByBDKmjcg> [in Ukrainian].
- Drach, T. (2023). Vplyv metodyky Piny Baush na rozvytok tantsiu-modern v Ukraini // [The Influence of Pina Bausch’s Methodology on the Development of Modern Dance in Ukraine]. *Innovatsiina pedahohika*, 66, 123–126. DOI: 10.32782/2663-6085/2023/66.25 [in Ukrainian].
- Herashchenko, O. (2023, October 10). (Ne)svidome mystetstvo: Radu Poklitaru [(Un)conscious Art: Radu Poklitaru]. *NV Podcasts*. Retrieved from <https://podcasts.nv.ua/episode/25694.html> [in Ukrainian and Russian].
- Hlechyk, O. (2024, March 17). “Zavtra bude i vono bude krashchym, nizh my dumaiemo”: baletmeister Radu Poklitaru povernuvsia v Ukrainu [“Tomorrow Will Come and It Will Be Better Than We Think”: Choreographer Radu Poklitaru Returns to Ukraine]. *Suspile Odesa*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=e_bQFpXI60M [in Ukrainian and Russian].
- Kriazh, N. (2023, July 13). Radu Poklitaru: “Ia stvoriiu svi svit, bo bilshe nichoho ne vmiiu robyty” [Radu Poklitaru: “I Create My World Because I Don’t Know How to Do Anything Else”]. *Kyiv Daily*. Retrieved from <https://kyivdaily.com.ua/radu-poklitaru-2/> [in Ukrainian].
- Kyiv Modern Ballet: official website* (2024). Retrieved from <https://kyivmodernballet.com> [in Ukrainian and English].
- “Kyiv Modern-balet” za pidtrymky UKF hotuie premieru baletu “DyskrymiNATSIIA” (2023, October 2). [Kyiv Modern Ballet With the Support of UCF Prepares the Premiere of the Ballet *DiscrimiNATION*]. *Ukrinform*. Retrieved from <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3768723-kiiv-modern-balet-za-pidtrimki-ukf-gotue-premeru-baletu-diskriminacia.html> [in Ukrainian].
- Liu Ting (2022). Interpretatyvna funktsiia spivu v “partyuri” suchasnoi baletnoi vystavy [The Interpretative Function of Singing in the “Score” of a Modern Ballet Performance]. *Problemy vzaïmodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 62, 79–92. DOI: 10.34064/khnum1-6205 [in Ukrainian].
- Maistrenko, V. (2023, December 21). “Zlo mozhna zupynyty na bud-yakomu etapi” [“Evil Can Be Stopped at Any Stage”]. *Kraina*. Retrieved from https://gazeta.ua/articles/culture-journal/_zlo-mozhna-zupyniti-na-budyakomu-etapi/1164985 [in Ukrainian].
- Mikhalkina, A. (2023, November 14). “I papa, i mama stoiali u istokov moldavskogo baleta”: Interviu NM s khoreohrafom Radu Poklytaru [“Both Dad and Mom Were at the Origins of Moldovan Ballet”: NM Interview With Choreographer Radu Poklitaru]. *NewsMaker Moldova*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=YrshGrSK-vM&ab> [in Russian].
- Ruble, B. (2024, January 19). When Another Minute of War Becomes *One Minute Before Christmas*, through Dance. *Wilson Center*. Retrieved from <https://www.wilsoncenter.org/blog-post/when-another-minute-war-becomes-one-minute-christmas-through-dance>
- Sevastianova, A. (2024, April 9). “Naodyntsi”: Radu Poklitaru [“In private” by Radu Poklitaru]. *TSN Ekskliuzyv*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=8n1j-VrC2o8> [in Ukrainian and Russian].
- Stukalov, A. (2023, August 20). Vechernii Razgovor s Aleksandrom Stukalovym: Radu Poklytaru v prohramme Vechernii Razgovor [A late night talk with Aleksandr Stukalov: Radu Poklytaru]. *tvc21channel* (Moldova). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=ay3R5rIUX9E> [in Russian].
- Tatarenko, I. (2023, October 19). Small Talk: khoreohraf Radu Poklitaru pro muky tvorchosti ta novu postanovku “DyskrymiNATSIIA” [Small Talk: Choreographer Radu Poklitaru on the Pains of Creativity and the New Production *DiscrimiNATION*]. *Marie Claire*. Retrieved from <https://marieclaire.ua/uk/lifestyle/680635> [in Ukrainian].
- Velykyi maister Radu Poklitaru pro mystetstvo baletmeistera (2023, December 25). [Great Master Radu Poklitaru on the Art of the Choreographer]. *Kyiv National University of Culture and Arts: official website*. Retrieved from <https://knukim.edu.ua/velykyj-majster-radu-poklitaru-pro-mysteczstvo-baletmeistera/> [in Ukrainian].

Yak narodzhuietsia vystava-prytcha “DyskrymiNATSIIA”? (2023, September 20). [How Was the Parable Ballet *DiscrimiNATION* Born?]. *Music-review Ukraine*. Retrieved from <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/34FD7F123EF79C40C2258A30003078EE> [in Ukrainian].

Bentia I.

The Repertoire Strategy of the Kyiv Modern Ballet After the Full-Scale Russian Invasion to Ukraine: *Tomorrow*, *DiscrimiNATION*, and *One Minute Before Christmas* Ballet Productions

Abstract. After the beginning of the full-scale Russian invasion to Ukraine in February 2022, the Kyiv Modern Ballet Academic Theater stopped its activities for several months. However, already in 2023, the renewed company under the direction of choreographer Radu Poklitaru presented first performances of three ballet productions. Poklitaru's ballet *Tomorrow*, set to the music of the second movements of Chopin's First and Second Piano Concertos, continues the tradition of ballet Chopinianas: a twenty-minute-long, plotless composition tries to capture the sense of the future, of tomorrow, which in the first months of the Great War seemed lost forever. Twice as long and generally bigger, the ballet production *DiscrimiNATION*, set to music by George Frideric Handel (fragments from oratorios, operas and instrumental works) and piano *Bagatelles* by Valentyn Silvestrov, explores through dance various forms of discrimination, e.g., bullying, ageism, homophobia, social and media pressure, shrinking private space and rising social inequality. Developing the line of socially engaged theater, *DiscrimiNATION*, directed by Radu Poklitaru, is far from moralizing or direct political statement. The third production of the Kyiv Modern Ballet in 2023 was directed by Serhii Kon. *One Minute Before Christmas* is a family-friendly production, which, in the form of a ballet fairy tale, very close to today's war reality, interprets the nature of evil and at the same time parodically reinterprets the previous productions of the theater, in particular, the ballets *The Nutcracker* and *Swan Lake* set to Tchaikovsky's music (after February 2022, Kyiv Modern Ballet suspended all performances set to music by Russian composers, including those based on Russian literary works). The 2023 productions revealed three promising and at the same time contrasting trends in the repertoire strategy of the Kyiv Modern Ballet: “ballet essays,” plotless performances that reinterpret the neoclassical tradition of the twentieth century; social dance theater that sets itself specific tasks and tries to influence current public debates; and artistically persuasive and commercially successful productions for young audiences.

Keywords: contemporary dance in Ukraine, art during the Russo-Ukrainian War, repertoire strategy of the Kyiv Modern Ballet, Ukrainian choreographic culture, Ukrainian culture of the 21st century, socially engaged art, School of Radu Poklitaru.

Стаття надійшла до редакції 30.04.2024

Леся Даниленко

кандидат мистецтвознавства, графічний дизайнер, науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: danylenkolesyadesign@gmail.com

Lesya Danylenko

Candidate of Art Criticism (Ph.D.) graphic designer, Research Fellow, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0003-1314-9093

Віктор Даниленко

дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв, професор Харківської державної академії дизайну і мистецтв

e-mail: victorhunter@ukr.net

Victor Danylenko

Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Academician), Doctor of Arts, Honored Artist of Ukraine, Professor, Kharkiv State Academy of Design and Arts

orcid.org/0000-0002-1450-0343

Дорогою ціною: визнання українського графічного дизайну у світі

At a High Price: Global Recognition of Ukrainian Graphic Design

Анотація. Наведено дані про збільшення активності графічного дизайну за кордоном після повномасштабного вторгнення російських військ в Україну. На базі цих даних висвітлено процес посилення міжнародних контактів українського графічного дизайну. Це розкрито на прикладах виставкової діяльності провідних мистецьких навчальних закладів та інших установ України, а також на результатах участі українських дизайнерів-графіків у міжнародних конкурсах.

Проаналізовано матеріали виставок у Німеччині, Австрії, Польщі, Великій Британії, Франції. Наведено результати конкурсів, які проводила світова типографська організація The Type Directors Club, міжнародного конкурсу Novum Design Award, конкурсу логотипа у Великій Британії. Наведено також дані про динамічне зростання наданої українським графікам підтримки від багатьох країн у вигляді грантів, програм зі створення мистецьких проєктів, стипендій та ін.

Наголошено на тому, що разом із появою великої кількості переселенців з України у багатьох країнах відбулося збільшення присутності українських професіоналів, які знайшли там роботу за фахом графічного дизайну та студентів, що вступили за ним до закордонних університетів і демонструють стійку професійну конкурентоспроможність.

Так дорогою ціною трагедії війни Україна заплатила за визнання українського графічного дизайну у світі.

Ключові слова: російсько-українська війна, міжнародні виставки, графічний дизайн, конкурси графічного дизайну, плакат, книжковий дизайн.

Постановка проблеми. Після початку активної фази українсько-російської війни кількість інформації в різних країнах світу про український графічний дизайн стала стрімко зростати; через це постає необхідність з'ясувати, завдяки чому це відбувається, бо ж отримане в цій площині знання є пов'язаним із розв'язанням ширших практичних завдань зовнішньої культурно-мистецької політики України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Спеціальних досліджень, присвячених висвітленню активності українського графічного дизайну за кордоном після повномасштабного вторгнення російських військ в Україну, не знайдено.

Мета статті: висвітлити стан функціонування українського графічного дизайну 2022–2023 років у виставковому просторі, творчих конкурсах, освітніх процесах за кордоном.

Виклад основного матеріалу. Три десятки років досить мирного життя незалежної України не дали світові

стільки інформації про цю державу, скільки дав один рік масштабної війни проти московської імперії.

Тепер Україна стає відомою, але надто дорогою ціною...

Інформація про «нову» східноєвропейську державу стала ширитися світом не лише у сфері військово-політичній (адже масштабна війна відбувається, і тут все зрозуміло), а й у культурній, мистецькій також. Це останнє може здаватися парадоксальним. Але про таку ситуацію свідчать відомості від багатьох інтернет-ресурсів.

У зв'язку з цим висловлюємо припущення, що мистецьким колективам та окремим мисткиням і митцям стало легше пробиватися на сцени, у виставкові зали, залучатися до мистецько-освітніх програм інших країн, незважаючи на те, що під час військового стану чоловікам

призовного віку заборонено виїжджати за межі України, а дехто з митців перебуває на фронті.

Виходячи з такого, ніби парадоксального, припущення, ми ставимо за мету з'ясувати у цій статті, чи дійсно в Україні активізувалися процеси культурно-мистецької комунікації зі світом. Робитимемо це на прикладі такої візуально-комунікаційної діяльності, як графічний дизайн.

Для цього з'ясування використовуватимемо інформацію із сайтів мистецьких установ та закладів освіти і здійснимо спробу порівнювати ці дані з тим, що відбувалося до повномасштабної війни.

Звернімося спершу до матеріалів Харківської державної академії дизайну і мистецтв через те, що там вперше в Україні, у 1962 році, було відкрито навчання студентів за напрямом графічного дизайну. Тобто академія має найбільший досвід у цій галузі.

Протягом останніх місяців на сайті цієї установи було оприлюднено інформацію про те, що проєкт «Народжені в Україні» демонструватиметься в Центральній державній бібліотеці Дрездена, поблизу всесвітньовідомого комплексу Цвінгер. Щоденно бібліотеку відвідують близько 1000 людей. Директор бібліотеки Sarka Atzenbeck запевняє, що німецькі культурні інституції будуть підтримувати Україну на її шляху до демократичних цінностей. У проєкті представлено плакати, створені студентами ОПП «Графічний дизайн» під керівництвом Володимира Лесняка, професора кафедри графічного дизайну ХДАДМ (іл. 1). Це вже друга державна бібліотека Німеччини, яка висловлює солідарність з Україною у її боротьбі за свободу та ідентичність [1].

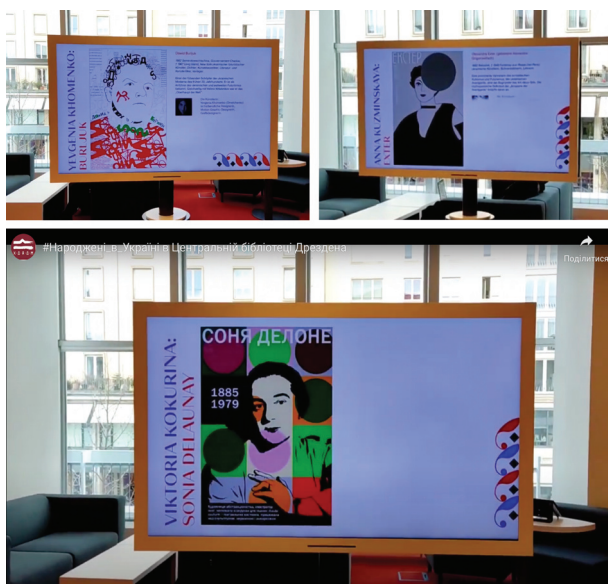
Проєкт, про який ідеться, задіяний у навчальному процесі вже багато років. Але до війни закордонні установи не виявляли бажання демонструвати його в себе.

Так само не демонстрували до війни так гучно, як тепер, і плакатів студентів Київського національного університету культури і мистецтв та Київського університету культури. А от цього річ відбулося відкриття виставки плакатів студентів цих навчальних закладів «Креативний супротив» в галереї мистецтв факультету механіки Краківської політехніки ім. Тадеуша Костюшка (іл. 2–2.1). Кураторами виставки стали професор Андрій Будник та мистецтвознавиця Олена Донець.

Напередодні виставки відбулися в галереї Ягеллонського університету Wojewodzka Biblioteka Publiczna w Krakowie та приватній художній галереї «W przyziemiu».

У публікації про це зазначається: «Проєкт “Креативний опір” демонструє сутність того, що об'єднує поляків і українців — прагнення до свободи і незалежності, а також патріотичне ставлення і любов до своєї Батьківщини» [2].

До війни ця сутність, схоже, не зацікавила партнерів, адже таких яскравих виставок в їхній взаємодії не було. Цей проєкт передбачає тепер виставки в інших країнах світу. І не лише європейських.



Іл. 1. Плакати, створені студентами ОПП «Графічний дизайн» під керівництвом Володимира Лесняка, професора кафедри графічного дизайну ХДАДМ



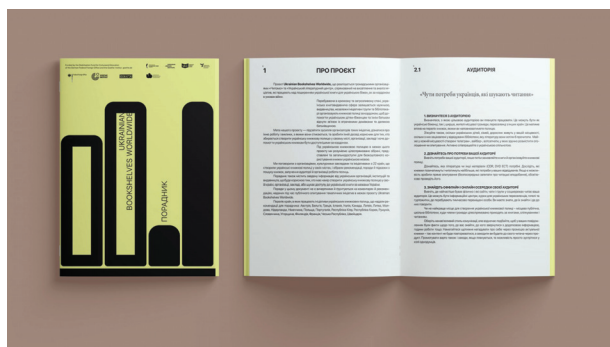
Іл. 2. Виставки плакатів студентів Київського національного університету культури і мистецтв та Київського університету культури «Креативний супротив».



Іл. 2.1. Фрагменти виставки плакатів студентів Київського національного університету культури і мистецтв та Київського університету культури «Креативний супротив»



Іл. 3. Український книжковий дизайн на міжнародній виставці «Найкрасивіші книги Австрії та України» в місті Інсбрук в Австрії



Іл. 4. Український дизайн книги на масштабному проєкті «Ukrainian Bookshelves Worldwide» Український книжковий дизайн на міжнародній виставці «Найкрасивіші книги Австрії та України» в місті Інсбрук в Австрії

На першій виставці «Найкрасивіші книги Австрії та України» було представлено український книжковий дизайн. Вона відкрилася у травні 2023 року в місті Інсбрук в Австрії. Виставку організували за підтримки міжнародного фестивалю «Книжковий арсенал» та Франкфуртського книжкового ярмарку. На виставку потрапили видання, які перемогли на конкурсі в Україні «Найкращий книжковий дизайн–2021» (іл. 3).

«Красиві книжки — це завжди більше, ніж просто носії змісту, більше, ніж сума їхніх частин. У найкрасивіших книжках особливим чином поєднуються всі аспекти книжкового дизайну — концептуальна відкритість, творча уява, інноваційні ідеї тактильних засобів,

поліграфії та палітурки. Вони перетворюють книжку на цілий витвір мистецтва, який залишається незамінним у своїх різноманітних можливостях», — наголошують організатори конкурсу [3]. І далі: «Ці книжки розповідають про надзвичайно цікаву дизайнерську сцену, яка зараз розкинута по всій Європі через війну або наражається на великі небезпеки локально. Нинішня війна Росії проти України також є культурною війною, яка прагне стерти культурну автономію України. У межах наших можливостей нашої дисципліни ми хотіли зробити внесок у те, щоб зробити його видимим, навіть якщо він може бути лише мінімальним» [3].

На популяризацію у світі української книги та дизайну української книги спрямований масштабний проєкт Ukrainian Bookshelves Worldwide. У межах цього проєкту створено мапу з 388 просторами за кордоном, де розміщені українські книжки. Близько 85 % з опитаних українських книжкових полиць було створено після 24 лютого 2022 року (іл. 4).

У 2023 році на мапі представлено простори з 22 країн світу: Австрія, Бельгія, Греція, Ісландія, Італія, Канада, Латвія, Литва, Молдова, Нідерланди, Німеччина, Польща, Південна Корея, Португалія, Республіка Кіпр, Румунія, Словаччина, Угорщина, Фінляндія, Франція, Чехія, Швейцарія [4]. Географія досить широка.

«Якщо раніше бібліотеки закупували лише російську книгу, а читачі давно звикли, що українську навіть у відділі «літератури іноземними мовами» годі й шукати — ми віримо, що завдяки волонтерам, громадським об'єднанням та, звісно ж, надзвичайно якісній продукції українських видавництв ця ситуація суттєво змінилася. Українська книжка повинна бути помітною за кордоном», — зазначає головна редакторка сайту «Читомо» Оксана Хмельовська.

Проєкт створили «Читомо» та «LitCentr». Його втілювали від жовтня до грудня 2022 року за підтримки Стабілізаційного фонду культури та освіти Федерального міністерства закордонних справ Німеччини та «Goethe-Institute» в Україні, Міністерство закордонних справ України.

Однією зі значущих подій, де відбувся показ українського книжкового дизайну, є відкриття програми Welcome Guest Spotlight Ukraine, яка стала першою подією Лондонського книжкового ярмарку 2023 року.

Україна була представлена там як «спеціальний гість ярмарку». Організатори зазначають, що вони вирішили підтримати Україну, надати змістовні можливості, зокрема через участь у програмі «Guest Spotlight» (Україна є «країною-гостею в центрі уваги» під час ярмарку у 2023 році). Одночасно з подією відкрито і український колективний стенд, на якому представлено близько 300 книжок від 21 українського видавництва (іл. 5).

Виразно показали себе світу українські ілюстратори у друкованому журналі про креатив на війні (іл. 6).



Іл. 5. Фрагмент виставки-презентації українського книжкового дизайну «Welcome Guest Spotlight Ukraine» на Лондонському книжковому ярмарку 2023



Іл. 6. Роботи українських ілюстраторів у друкованому журналі про креатив на війні, яке видало медіа «Telegraf.Design»

Його випустило медіа «Telegraf.Design». Місією видання, як зазначають організатори, є не просто зібрати візуальні свідчення та історії цивільних та військових українців із креативної спільноти, а й донести їх іноземним читачам у найбільш емпатичній формі. До виходу англійської версії редакція додала нову публікацію — про митців з України, яких привласнила Росія.

Головна редакторка Анна Карнаух розповіла: «Наповнення та символічний дизайн цього випуску дуже близькі та зрозумілі кожному українцеві. Мабуть, тому він і має успіх. Тепер ми хочемо, щоб іноземці побачили ще один вимір нашої сміливості та стійкості, бо навіть посеред смерті ми не боїмося жити та творимо круті й цінні речі».



Іл. 7. Фрагменти виставки Dess(e)ins de guerre про війну в Україні — 30 робіт українських ілюстраторів від 24 авторів на п'яти великих блоках, розташованих по колу, розміщені у місті Руан (Франція)



Іл. 8. Переможці в конкурсі TDC 69 світової типографської організації «The Type Directors Club». Номінація «Леттеринг». Постер для театру «Березиль», School of Composition, Київ

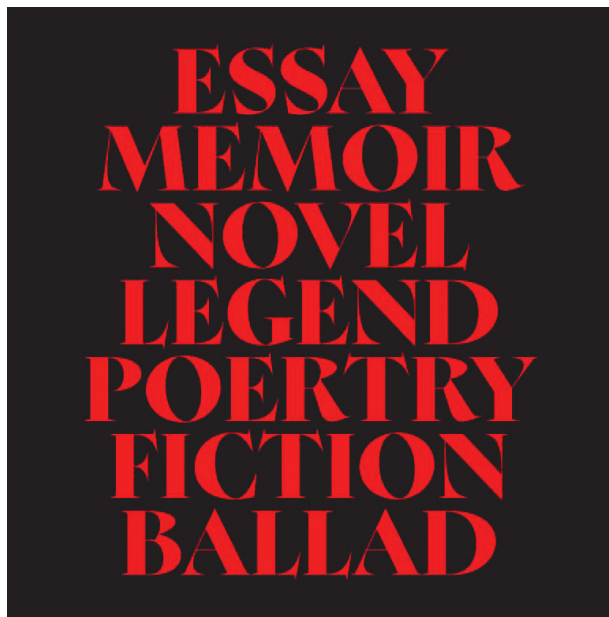
До журналу увійшли роботи українських ілюстраторів, створені після початку повномасштабної війни.

Партнерами англомовного випуску є дизайн-агенції «Excited» та «The Gradient». Журнал потрапив на книжкові полиці Білого дому та сторінки видання «The Guardian». До повномасштабного вторгнення друковані журнали українських дизайнерів та про українських ілюстраторів на такі полиці й сторінки не потрапляли.

Ще одна виставка робіт українських ілюстраторів про війну в Україні відкрилася у французькому місті Руан. Твори митців віддзеркалюють почуття та емоції українців, з якими вони зіткнулися після повномасштабного вторгнення Росії в Україну [5] (іл. 7).



Іл. 9. Переможець у конкурсі TDC 69 світової типографської організації «The Type Directors Club». Номінація «Леттеринг». Рядки з державного гімну України, Євген Спіжовий, Київ



Іл. 10. Переможець у конкурсі TDC 69 світової типографської організації «The Type Directors Club». Номінація «Шрифтовий дизайн». Шрифт Nyght Serif, Максим Кобузан, Київ

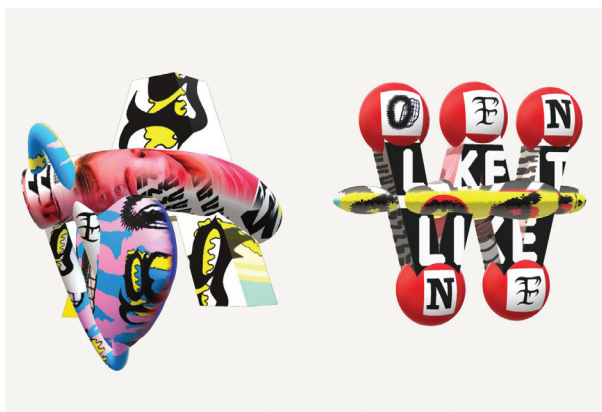
Окрім виставок, підвищення уваги до українсько-го графічного дизайну показують міжнародні конкурси. Так, світова типографська організація «The Type Directors Club» оголосила переможців свого конкурсу «TDC 69». 2023 року на конкурс надійшли заявки з 77 країн. Це є найбільшим показником за всю історію «TDC». До п'ятірки країн, які отримали найбільше нагород, увійшли США



Іл. 11. Переможець у конкурсі TDC 69 світової типографської організації «The Type Directors Club». Номінація «Шрифтовий дизайн». Шрифт Rivne, Олександра Корчевська, Рівне, Кирило Ткачов, Луцьк



Іл. 12. Переможець у конкурсі TDC 69 світової типографської організації «The Type Directors Club». Номінація «Типографія». Лого Bismut, perfectly boring studio та Анастасія Щербань, Київ



Іл. 13. Переможець у конкурсі TDC 69 світової типографської організації «The Type Directors Club». Номінація «Типографія». Діджитал-проект Recycled everything, Otog Studio, Київ

(52 проекти), Німеччина (24 проекти), Китай (23 проекти), Нідерланди (11 проектів) та Україна (9 проектів).

«Усі переможці “TDC 69” отримають Сертифікат друкарської майстерності, який засвідчує, що їхні роботи є одними з найкращих у світі. Роботи-переможці будуть представлені у щорічному журналі “TDC The World’s Best Typography”, а також увійдуть до експозиції восьми



Іл. 14. Переможець у конкурсі TDC 69 світової типографської організації «The Type Directors Club». Номінація «Типографія». Журнал The Ukrainian: Life and Culture, Panic Design, Харків



Іл. 15. Переможець у конкурсі TDC 69 світової типографської організації «The Type Directors Club». Номінація «Типографія». Постери We are the Freedom, студія Grafprom, Харків

виставок, які подорожуюватимуть музеями, школами та дизайнерськими організаціями по всьому світу» [6] (іл. 8–15).

Такого успіху в конкурсі «TDC» Україна вперше досягла саме після року повномасштабної виснажливої війни.

На щойно проведеному міжнародному конкурсі «Novum Design Award» застосунок української EdTech-компанії «Headway» став переможцем. Ілюстрації застосунку визнали найкращими у світі в категорії «Цифрове мистецтво та графічний дизайн» [7] (іл. 16).

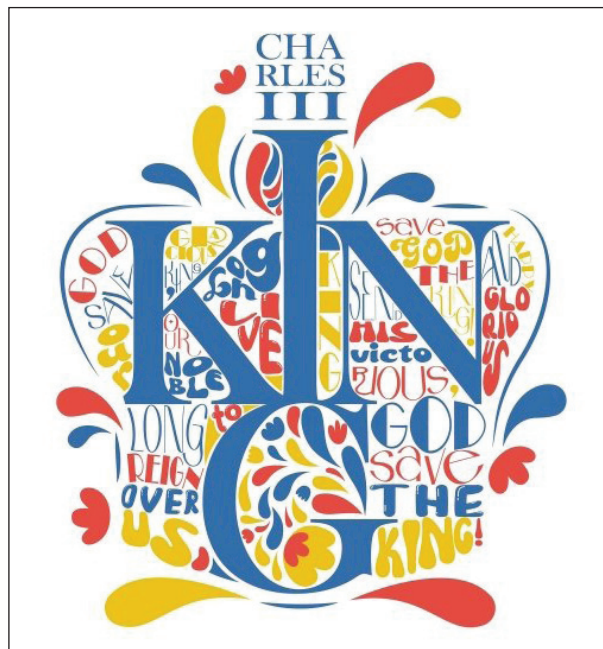
У конкурсі на найкращий дизайн неофіційного логотипу з нагоди коронації Його Величності короля Великої Британії Чарльза III перемогла українська дизайнерка Єлизавета Зубенко [8] (іл. 17).

Перелік нещодавніх перемог у престижних конкурсах можна вести далі.

Окрім конкурсів, виставок та ярмарків на активізацію процесів культурно-мистецької комунікації України



Іл. 16. Ілюстрації застосунку української EdTech-компанії «Headway», що переміг на міжнародному конкурсі «Novum Design Award»



Іл. 17. Неофіційний логотип з нагоди коронації Його Величності короля Великої Британії Чарльза III, визнаний як найкращий дизайн, виконаний українською дизайнеркою Єлизаветою Зубенко

зі світом вказують дані про надання багатьма країнами підтримки українським митцям.

З'являються нові програми підтримки, як-от «Culture Moves Europe» — програма мобільності «Креативної Європи», що пропонує гранти на подорожі для митців. Мета ініціативи — реалізація міжнародного проекту за власним вибором. Програма захисту в Україні «PEN America's Artists at Risk Connection» — це надзвичайний грант для візуальних митців. Він покриває короткотермінові потреби митців, які залишилися в країні, а також тих, хто був змушений виїхати [9].

Європейський культурний фонд та Культурний фонд Allianz підтримують проекти, пов'язані із захистом та притулком митців в Україні та за кордоном. Також програма сприяє створенню нових мистецьких ініціатив [10].

З'явилася низка програм від різних країн, які передбачають підтримку саме в своїй країні. Це Литва,

Словаччина, США, Польща, Франція, Швейцарія та інші.

Так, Литва започаткувала гранти на тримісячну стипендію для митців з України, які знайшли прихисток у Литві [11]. Метою цього заходу є заохочення їхньої співпраці з культурною спільнотою Республіки Литва. Словацька програма «Мистецтво в екзилі» передбачає фінансову підтримку проєктів, яка надаватиметься у вигляді стипендії на 2–6 місяців [12]. Американський грант для митців «Artists at Risk Connection» [13] може бути використаний для художників, фотографів, графічних дизайнерів, скульпторів та інших [14].

Польща пропонує низку освітніх програм підтримки у мистецьких академіях Кракова та Познані [15]. «Агентство митців у вигнанні» (Франція) займається підтримкою студентів у галузі культури і мистецтва [16]. Цюріхський університет мистецтв (Швейцарія) запрошує студентів з України на дипломні програми з декількох видів мистецтва. Серед них є програма з дизайну [17]. Перелік програм можна продовжувати. Представники мистецьких вищих навчальних закладів поступово почали використовувати нові можливості, які постійно з'являються.

На це вказує, серед іншого, ситуація у Харківській державній академії дизайну і мистецтв, яка є фундаторкою підготовки в Україні студентів за фахом «Графічний дизайн» ще з середини минулого століття. І нині там за цим фахом навчається найбільша кількість студентів. Серед тих викладачок та студенток, що через війну опинилися за кордоном, певна частина влаштувалася на навчання та на роботу. Разом з іншими представницями українських мистецьких навчальних закладів, однією своєю присутністю там вони автоматично здійснюють презентацію українського мистецтва, зокрема і графічного дизайну. Адже виявляється, що вони спроможні на рівних з іншими навчатися та працювати за фахом. З українськими профі та студентством стали більше стикатися на Заході, а значить, більше бачать їх наживо в ділі, що до масштабної війни траплялося рідше.

Отже, розглянуті у цій статті матеріали показують, що після вторгнення російських військ в Україну

24 лютого 2022 року в Україні активізувалися процеси культурно-мистецької комунікації зі світом. Наче парадокс — адже коли країна відбиває військову навалу ворогу, яка там вже, здавалося б, мистецька комунікація зі світом. Проте парадоксу немає. Адже в Україні було і є багато високорозвинених складових людського життя, які не зникають і під час кровопролитної війни. За багатьма параметрами життєдіяльності держави і суспільства вона має ступінь розвиненості суттєво вищий, аніж той, який в світі їй було прийнято приписувати.

Тому, коли стало надто очевидним, що Україна не є такою відсталою, не поміняти ставлення до неї вже було неможливим.

Активізувалася співпраця України з багатьма країнами світу. Звісно, перш за все у сфері військово-політичній — адже масштабна війна триває і Україна захищає в ній не лише себе. Але й в інших сферах також — завдяки великій популярності нині цієї східноєвропейської країни. До тих багатьох сфер належить і мистецька, зокрема, графічний дизайн. Тож для українських професіоналів графічного дизайну та для тих, хто хоче ними стати, з'явилося більше шансів принести користь і країні, і собі.

Представлені у цій статті матеріали показують, що до професіоналів багатьох країн приходить нині усвідомлення того, що вони мають справу з цілком конкурентноспроможними представниками сфери графічного дизайну з України. Починає оформлюватися, нарешті, розуміння цього до свідомості все більшої кількості людей за кордоном.

От тільки дорогою ціною...

Висновки. В Україні активізувалися процеси культурно-мистецької комунікації зі світом після вторгнення російських військ 24 лютого 2022 року. Мистецька сфера України загалом і зокрема графічний дизайн, швидко стають відомими в багатьох країнах світу. У зв'язку із цим перспективами подальших розвідок у цьому напрямі є дослідження механізмів та динаміки таких процесів задля отримання знань, що зроблять внесок у розв'язання ширших практичних завдань зовнішньої культурно-мистецької політики України.

Література

1. Харківська Державна Академія Дизайну і Мистецтв. #Народжені_в_Україні в Центральній бібліотеці Дрездена. Дата оновлення: 07.03.2023. URL: <https://ksada.org/nov-07-04-23.html/> (дата звернення: 11.07.2023).
2. Генеральне консульство України в Кракові. Відкриття виставки плакатів українських студентів «Креативний супротив». Дата оновлення: 06.02.2023. URL: <https://krakow.mfa.gov.ua/news/vidkrittya-vistavki-plakativ-ukrayinskih-studentiv-kreativnij-suprotiv/> (дата звернення: 05.06.2023).
3. Читомо. В Австрії відкрили виставку українських книжок з найкращим дизайном. Дата оновлення: 10.05.2022. URL: <https://chytomo.com/v-avstrii-vidkryly-vystavku-najkrashchykh-ukrainskykh-dyzajnerskykh-knyzhok/> (дата звернення: 08.06.2023).
4. Читомо. З'явилася мапа просторів із українськими книжками за кордоном. Дата оновлення: 13.03.2023. URL: <https://chytomo.com/z-iavylasia-mapa-prostoriv-iz-ukrainskymy-knyzhkamy-zakordonom/>. (дата звернення: 22.05.2023).
5. Читомо. У Франції триває виставка ілюстрацій про російсько-українську війну. Дата оновлення: 26.04.2023. URL: <https://chytomo.com/u-frantsii-tryvaie-vystavka-iliustratsij-pro-rosijsko-ukrainsku-vijnu> (дата звернення: 08.06.2023).
6. Графічний дизайн. Україна серед лідерів премії Світової типографської організації TDC69. Дата оновлення: 27.04.2023.

<https://chytomo.com/ukraina-sered-lideriv-premii-svitovoi-turohrafskoi-orhanizatsii-tdc69/>. (дата звернення: 15.07.2023).

7. Масенко В. Український застосунок Headway переміг у міжнародному дизайн-конкурсі. The Village Ukraine. Дата оновлення: 21.07.2022. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/328405-ukrayinskiy-zastosunok-headway-peremig-u-mizhnarodnomu-dizayn-konkursi/>. (дата звернення: 08.06.2023).

8. Одеситка перемогла у конкурсі на неофіційний логотип для коронації Чарльза III. Ukrinform. Дата оновлення: 04.05.2023. URL: <https://www.ukrinform.ua/amp/rubric-regions/3704912-odesitka-peremogla-u-konkursi-na-neoficijnij-logotip-dla-koronacii-carlza-iii.html/> (дата звернення: 10.07.2023).

9. Попович Н. Можливості для художників і діячів культури у воєнний час. Your Art. Дата оновлення: 19.02.2023. URL: <https://supportyourart.com/news/mozhlyvosti-dlya-hudozhnykiv-yak-svit-pidtrymuje-mystecztvo-ukrayiny-pid-chas-vijny/> (дата звернення: 22.07.2023).

10. Allianz Foundation. Дата оновлення: 11.07.2023. <https://allianzfoundation.org/> (дата звернення: 11.07.2023).

11. Grants for Ukrainian creators who have found refuge in Lithuania. Дата оновлення: 07.04.2022. URL: http://www.ltkk.lt/en/news/605-open-call-for-grants-to-ukrainian-culture-and-art-creators.html?fbclid=IwAR14TNpITYBeg3p0ZsQeHWXNI4rmWx7wpK7rVIddVcPWnZzv7tIa_YH9hLU/ (дата звернення: 09.07.2023).

12. U.Fond na podporu umenia. Дата оновлення: 11.07.2023. URL: <https://www.fpu.sk/sk/hlavni-strana/>

мистецтво-в-екзилі-art-in-exile-umenie-v-exile/ (дата звернення: 11.07.2023).

13. Artists at Risk Connection. Grant. Emergency and Resilience Funds for Ukrainian Visual Artists Ukraine. Дата оновлення: 11.07.2023. URL: <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSczV5q-zgf6mBPXxjzbpvr-u54Qrucj4-IUGAyNGLb5TphjQ/closedform/> (дата звернення: 11.07.2023).

14. Програма захисту в Україні PEN America's Artists at Risk Connection. Дата оновлення: 19.02.2023. URL: <https://supportyourart.com/news/mozhlyvosti-dlya-hudozhnykiv-yak-svit-pidtrymuje-mystecztvo-ukrayiny-pid-chas-vijny/> (дата звернення: 22.07.2023).

15. Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Pomoc dla Ukrainy. Дата оновлення: 18.07.2023. URL: <https://www.asp.krakow.pl/aktualnosci/pomoc-dla-ukrainy?fbclid=IwAR1Ke1FbJlm83YDKhsoUIh6kIVfqaRljuVCdHAGgCtifpLJHHoElbrc51zw> (дата звернення: 18.07.2023).

16. Agency of artists in. Support to the Ukrainian artists. Дата оновлення: 14.03.2022. URL: https://aa-e.org/en/soutien-aux-artistes-ukrainiens-2/?fbclid=IwAR1dQn26qbBts1H1I192qyZZNIsbj7rO1yF0yln0_GMZ4wSGMF7cmbqUR8w/ (дата звернення: 19.07.2023).

17. Zürcher Hochschule der Künste Zürcher Hochschule der Künste. Solidarity with Ukraine: Contact Points and Actions. Дата оновлення: 24.02.2022. URL: <https://www.zhdk.ch/en/news/solidarity-with-ukraine-contact-points-and-actions-5444/> (дата звернення: 19.07.2023).

References

Grants for Ukrainian creators who have found refuge in Lithuania (2022, April 7). Retrieved from http://www.ltkk.lt/en/news/605-open-call-for-grants-to-ukrainian-culture-and-artcreators.html?fbclid=IwAR14TNpITYBeg3p0ZsQeHWXNI4rmWx7wpK7rVIddVcPWnZzv7tIa_YH9hLU/.

Artists at Risk Connection. Grant. Emergency and Resilience Funds for Ukrainian Visual Artists Ukraine (2023, July 11). Retrieved from <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSczV5q-zgf6mBPXxjzbpvr-u54Qrucj4-IUGAyNGLb5TphjQ/closedform/>

Programa zakhystu v Ukraini PEN America's Artists at Risk Connection. (2023, February 19). [The protection program in Ukraine: *PEN America's Artists at Risk Connection*] Retrieved from <https://supportyourart.com/news/mozhlyvosti-dlya-hudozhnykiv-yak-svit-pidtrymuje-mystecztvo-ukrayiny-pid-chas-vijny/> [in Ukrainian].

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Pomoc dla

Ukrainy. (2023, July 18). Retrieved from <https://www.asp.krakow.pl/aktualnosci/pomoc-dla-ukrainy?fbclid=IwAR1Ke1FbJlm83YDKhsoUIh6kIVfqaRljuVCdHAGgCtifpLJHHoElbrc51zw> [in Polish].

Zürcher Hochschule der Künste Zürcher Hochschule der Künste. Solidarity with Ukraine: Contact Points and Actions. (2022, February 24). Retrieved from <https://www.zhdk.ch/en/news/solidarity-with-ukraine-contact-points-and-actions-5444/>

Chytomo. (2022, March 3). *Zyavylasya mapa prostoriv iz ukrayinskymy knyzhkamy za kordonom* [The online map of venues with Ukrainian books abroad is launched]. Retrieved from <https://chytomo.com/z-iyavylasya-mapa-prostoriv-iz-ukrayinskymy-knyzhkamy-za-kordonom/> [in Ukrainian].

Chytomo. (2022, May 5) *V Avstriji vidkryly vystavku ukrayinskykh knyzhok z najkrashhym dyzajnom* [In Austria, the exhibiton of best-designed Ukrainian books opens]. Retrieved from

- <https://chytomo.com/v-avstrii-vidkryly-vystavku-najkrashch-ykh-ukrainskykh-dyzajnerskykh-knyzhok/> [in Ukrainian].
- Generalne konsultstvo Ukrainy v Krakovi. (2023, February 2). *Vidkryttya vystavky plakativ ukrayinskykh studentiv "Kreatyvnyj suprotyv"* [Opening of the exhibition of Ukrainian students' posters "Creative resistance"]. Retrieved from <https://krakow.mfa.gov.ua/news/vidkryttya-vystavki-plakativ-ukrayinskih-studentiv-kreatyvnyj-suprotiv/> [in Ukrainian].
- Popovych, N. (2023, February 19). *Mozhlyvosti dlya xudozhnykiv i diyachiv kultury u voyennij chas*. Your Art. Retrieved from <https://supportyourart.com/news/mozhlyvosti-dlya-hudozhnykiv-yak-svit-pidtrymuye-mystecztvo-ukrayiny-pid-chas-vijny/> [in Ukrainian].
- Kharkivska Derzhavna Akademiya Dyzajnu i Mystecztv. (2023, March 7). *#Narodzheni_v_Ukrayini v Centralnij biblioteци Drezdena* [#Born_in_Ukraine in the Central Dresden Library]. Retrieved from <https://ksada.org/nov-07-04-23.html/> [in Ukrainian].
- Agency of artists in Support to the Ukrainian artists. (2023, March 14). Retrieved from https://aa-e.org/en/soutien-aux-artistes-ukrainiens-2/?fbclid=IwAR1dQn-26qbBts1H11192qyZZNIsbj7rO1yF0yIno_GMZ4wS-GMF7cmbqUR8w/.
- Chytomo (2023, April 26). *U Franciyi tryvaye vystavka ilyustracij pro rosijsko-ukrayinsku vijnu* [In France, the exhibition of illustrations on Russo-Ukrainian war continues]. Retrieved from <https://chytomo.com/u-francii-tryvaie-vystavka-ilyustratsij-pro-rosijsko-ukrayinsku-vijnu/> [in Ukrainian].
- Grafichnyj dyzajn. (2023, April 27). *Ukrayina sered lideriv premiyi Svitovoyi typografskoyi organizaciji TDC69*. [Ukraine is among the top TDC69 award-winners]. Retrieved from <https://chytomo.com/ukraina-sered-lideriv-premii-svitovoi-typografskoi-orhanizatsii-tdc69/> [in Ukrainian].
- Ukrinform (2023, May 4). *Odesytka peremogla u konkursi na neoficijnyj logotyp dlya koronaciyi Charlza III* [An Odessa-based artist wins the competition for the unofficial emblem for the coronation of Charles III]. Retrieved from <https://www.ukrinform.ua/amp/rubric-regions/3704912-odesitka-peremogla-u-konkursi-na-neoficijnyj-logotip-dla-koronacii-carlza-iii.html/> [in Ukrainian].
- Allianz Foundation (2023, July 11). Retrieved from <https://allianzfoundation.org/>
- U.Fond na podporu umenia. (2023, July 11). Retrieved from <https://www.fpu.sk/sk/hlavni-strana/miestectvo-v-ekzil-art-in-exile-umenie-v-exile/>.
- Masenko, V. (2023, July 21) *Ukrayinskyj zastunosok Headway peremig u mizhnarodnomu dyzajn-konkursi*. [Ukrainian Headway application wins an international design competition]. The Village Ukraine. Retrieved from <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/328405-ukrayinskyj-zastunosok-headway-peremig-u-mizhnarodnomu-dizayn-konkursi/> [in Ukrainian].

Danylenko L., Danylenko V.

At a High Price: Global Recognition of Ukrainian Graphic Design

Abstract. The article provides data on the increase of the activity of the Ukrainian graphic design abroad after the full-scale invasion of Russian troops in Ukraine. The process of increasing of the international contacts of Ukrainian graphic design is highlighted. This is revealed on the examples of the exhibition activities of the leading art educational institutions and other institutions of Ukraine as well as on the results of the participation of the Ukrainian graphic designers in various international competitions.

The materials of the exhibitions in Germany, Austria, Poland, Great Britain, France were analyzed. The results of the competitions held by the world printing organization The Type Directors Club, the international competition Novum Design Award, the UK logo competition are presented. It also provides the data on the dynamic growth of the support from many countries to the Ukrainian graphic artists in the form of grants, programs for the creation of art projects, scholarships, etc.

It is emphasized that along with the emergence of a large number of immigrants from Ukraine in many countries, there was an increase in the presence of the Ukrainian professionals, who found employment abroad in the field of graphic design and students who enrolled in the foreign universities.

At such a high cost of the tragedy of the war, Ukraine had paid for the recognition of Ukrainian graphic design in the world.

Keywords: Russo-Ukrainian war, international exhibitions, graphic design, graphic design competitions, poster, book design.

Стаття надійшла до редакції 05.03.2024

Світлана Роготченко

доктор філософії,
науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

Svitlana Rohotchenko

Ph. D.,
Research Fellow,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: tsv-inform@ukr.net | orcid.org/0000-0002-6353-8591

Арттерапія української війни. Історія. Початок

Art Therapy of the Ukrainian War. History. Beginning

Анотація. Із 24 лютого 2022 року наша країна перебуває в складних умовах воєнного стану, пов'язаного з російською агресією. З огляду на ситуацію, яка склалася за останні два роки, зростає необхідність в арттерапевтичних заходах для більшості населення України: як тих, хто пережив воєнні дії, так і тих, хто перебував в окупації, потерпав від переселення або залишився без власного дому. За висновками психологів, все населення, яке понад пів року перебуває в умовах війни, на жаль, є психічно травмованим. У цьому сенсі надзвичайно потужним інструментом стає арттерапія, яка здатна зцілювати душі та серця і працювати з надзвичайно тонкими матеріями, недоступними хірургам та іншим лікарям. Так, 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 кожну окремо взятую особистість.

Ключові слова: війна, мистецтво, арттерапія, ментальне здоров'я, художник.

Постановка проблеми. Важливою складовою видужання воїнів є арттерапія. Більш широко — це застосування методик, коли лікування відбувається завдяки мистецтву. Науковці довели, що артистична терапія є дієвою методикою для одужання людини, оскільки виробляється більше так званих «гормонів щастя». Це метод, відомий здавна, але так, як його застосували вітчизняні лікарі разом з професійними митцями та мистецтвознавцями сьогодні, використовується вперше. Артистична терапія — один з видів психотерапії та психологічної корекції, заснований на поєднанні образотворчого мистецтва та творчості хворого. Вважається, що цей термін запровадив митець і педагог із Великої Британії Андріан Гіл. 1938 року. У наступних дослідженнях, як медичних, так і мистецтвознавчих, артистичною (художньою) терапією називають втручання образотворчого мистецтва у лікувальний процес задля досягнення позитивних впливів на психічний та емоційний стан людини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На початку 1940-х років поєднання візуальних мистецьких практик із суто психологічною наукою досліджувала й активно застосовувала у лікуванні Маргарет Гаумбург зі Сполучених Штатів Америки. Інший американець — Тармо Пасто — звернув увагу на вираження емоцій хворої людини (переважно дітей) під час малювання. Вчений

зіставив внутрішній стан такого пацієнта зі станом митця, який без страху виражає своє бачення, створюючи художній образ [14].

На початку 1950-х років мистецтвознавець з Австрії Віктор Ловенфельд запропонував теорію, яка стверджувала, що інтелектуальний розвиток людини тотожний її творчому розвитку. Тобто залучення людини до творчого процесу підвищує її інтелектуальний рівень. За радянських часів до проблем арттерапії вчені зверталися вкрай мало. Тема була радше замовчуваною. Більше уваги важливій тематиці було приділено за часів незалежної України. Одним із провідних українських фахівців-арттерапевтів є Людмила Волкова [4; 5].

Проблеми віртуалізованої арт-терапії досліджувала Любов Найдьонова [8; 9]. 2013 року було проведено масштабну конференцію «Простір Арт терапії. Досвід становлення» [5]. Цю конференцію розробив підрозділ Київського університету імені Бориса Грінченка, Факультет образотворчого мистецтва і дизайну, Кафедра образотворчого мистецтва. Старший викладач кафедри психології Бердянського державного педагогічного університету Олена Колпакчи також досліджує проблеми арттерапії. Однією з її розробок є курс лекцій з арттерапії [7].

Нині надзвичайно дієвим засобом є проведення спільних творчих заходів із воїнами, матерями та сестрами

загиблих військових, вдовами, сиротами, це має потужний терапевтичний ефект. Спираючись на відомі розробки з арттерапії із її різновидами (лялькотерапія, маскотерапія, піскотерапія, мистецтво рухів / евритмія, хореотерапія, казкотерапія, музикотерапія, фототерапія, терапія метафоричними асоціативними картами, ізотерапія, мандалотерапія, терапія говоріння / шпрахгештальтунг), слід зупинитися на фахових дослідженнях з мистецтва виховання Вальдорфської школи Європейської асоціації з арттерапії, зокрема, англійки Д. Воллер, австрійця В. Ловенфельда, американця Т. Пасто, керівника люцернської Академії арт-терапії «Манжента» швейцарця Х. Р. Цурфлю та вітчизняних фахівців Л. Волковою, Л. Найдьонової, О. Вознесенської та ін.

Сьогодні самовираження і самопізнання в індивідуальних і групових формах роботи у річизі арттерапії стає дедалі важливішим чинником відновлення емоційного, психічного та фізичного стану наших співвітчизників, які зможуть ефективно працювати на економічне благо країни, у тому числі з огляду на дедалі більші інклюзивні потреби суспільства, ситуацію з емоційною виснаженістю педагогів, волонтерів, медиків, категорій переселенців, яким необхідно займати вільні робочі місця, розвантажуючись від психологічних травм. Це також стосується представників творчих професій, які створюють новий культурно-мистецький продукт й займатися арткоючингом.

Об'єкт дослідження: антропософія і гармонізуючий саморозвиток людини в умовах воєнних дій.

Предмет дослідження: культуротворчі інтенції арттерапії на базі досвіду проекту «Арттерапія».

Мета дослідження: визначити гармонізуючі функції арттерапії на прикладі застосування різноманітних мистецьких практик в Україні на початку війни росії проти України.

Завдання дослідження: охарактеризувати сучасні теоретико-методологічні підходи до вивчення арттерапії в контексті антропософії і духовного саморозвитку; дослідити теоретичну і практичну сутність креативних мистецьких терапевтичних заходів, спрямованих на гармонізацію особистості, що пережила травматичний досвід в умовах воєнних дій (в'єтнамський синдром, афганський синдром тощо).

Виклад основного матеріалу дослідження. Кровопротитна війна росії проти України, повномасштабна сторінка якої почалася у лютому 2022, внесла багато корективів у мирне життя. Одним із найнесподіваніших викликів суспільству стало збільшення поранених та скалічених людей переважно чоловічої статі від 25 до 45 років. І якщо поранення, ампутація кінцівок, втрата зору чи слуху мали цілком видимий характер, то контузію звичайним оком важко побачити інколи навіть професійному лікарю. Контузія — одна з найпідступніших хвороб, що майже не дозволяє повернути воїна у стрій. Психічний стан контуженого доволі часто не дає змоги останньому далі

служити у війську. Повернення такого хворого у нормальне життя буває важким і триває довго. Крім медикаментозного лікування, і раніше використовували артистичні терапії, але бракувало досвіду, бо контузії були поодиноким явищем у медичній практиці мирного життя. Біда прийшла до соціуму з великою кількістю воїнів, які одержали на фронті одну чи більше контузії. В одному з центральних госпіталів країни лікарі почали активно звертатися до залучення мистецтва в терапію. Дослідивши психоемоційний стан військовослужбовців, вони дійшли висновку, що застосування культурної складової, а саме малювання та ліплення, може дати позитивні результати. Така позиція відповідала й одному з провідних завдань військової медицини — сприянню розвитку фізичного та ментального здоров'я нації. Гармонізація емоційного та психічного стану воїна після поранення була і залишається головною метою лікарів Клініки психіатрії Національного військово-медичного клінічного центру (ГВКГ), на допомогу яким прийшло суспільство і, звичайно, представники культурного поля держави. Спільними зусиллями працівники ІПСМ НАМ України та лікарі Національного військово-медичного клінічного центру «Головний військовий клінічний госпіталь» розробили реабілітаційну програму з мистецької терапії та надали аналітичну записку. Документ було укладено на базі отриманого річного досвіду проекту «Малюємо з воїном», що був однією зі складових загального проекту «Арттерапія». Вчені розробили методичні аспекти проведення занять із мистецької терапії для військових пацієнтів із бойовою психічною травмою, методичні вказівки щодо проведення занять із мистецької терапії. Було зроблено загальний опис форм роботи практичного блоку програми на прикладі занять з мистецької терапії. Паралельно з українськими медиками до питань спільної творчої праці митця і воїна практично з перших днів війни долучилися і мистецтвознавці. Уже на початку березня 2022 під кураторством О. Гладун, О. Роготченка, С. Роготченка, І. Яковець запрацювала платформа «ВОЛЬНАНОВА», де спочатку студенти закладів вищої мистецької освіти, а потім і викладачі, члени НСХУ, а тоді і воїни, які перебували на фронтах, почали малювати плакати і малюнки на тему війни і виставляти їх у соціальній мережі «Фейсбук». Набравши обертів, проект «ВОЛЬНАНОВА» протягом перших місяців війни експонував у мережі до 10–15 творів щоденно. Станом на жовтень 2022 кількість зареєстрованих на платформі митців, включно з корифеями вітчизняного мистецтва, такими як Віктор Сидоренко, Андрій Чебикін, Анатоль Горбенко, Костянтин Чернявський, Віктор Ковтун та багатьма іншими, досягла більш ніж 200 художників.

Метою кураторів проекту «Малюємо з воїном» — лікарів та мистецтвознавців — є мистецька акція, де воїн протягом кількох годин малює із професійним художником. Уже дві перші проведені творчі пленерні групи у різних військових установах показали реальну користь.

З кожною новою зустріччю митців з воїнами ширилося коло учасників з обох сторін. До проєкту долучається Національна спілка художників України, Інститут проблем сучасного мистецтва, Національна академія мистецтв України. Культурний проєкт «Арттерапія» став соціально-політичним. Головні куратори — О. Роготченко, доктор мистецтвознавства, професор (ІПСМ НАМУ, НАМУ); кандидат медичних наук, підполковник ЗСУ І. Черненко; співкуратор С. Роготченко, доктор філософських наук з культурології (ІПСМ НАМУ, НАМУ). Учасники проєкту — воїни, які перебувають на реабілітації у військових шпиталях України та професійні художники, мистецтвознавці, культурологи. До проєкту залучені працівники ІПСМ НАМУ І. Савчук, А. Чибавлашвілі, А. Сидоренко, художники КОНСХУ М. Кутняхов, В. Баріба, Г. Криволап, О. Кирилова та інші. Від НСХУ у проєкті брали участь К. Чернявський, О. Пергаменщик, голови обласних організацій Національної спілки художників України. Станом на травень 2024 відбулося дев'ять акцій-плєнерів, у яких взяли участь понад 40 воїнів, 30 художників-професіоналів, студентів мистецьких закладів України, викладачів мистецьких кафедр дев'яти академій та інститутів, де працюють художники, культурологи, мистецтвознавці. Творчі роботи воїнів були представлені у культурно-мистецькому проєкті до Дня Збройних Сил України у Центральному будинку Національної спілки художників України та на масштабній виставці «Малюй з воїном» у залах ІПСМ НАМУ України [11; 12; 13]. Проєкт «Арттерапія» — мультидисциплінарний. Увазі глядачів представлено понад 80 творчих робіт, виконаних воїнами самостійно або з допомогою професійного художника. Це перший у світі досвід, коли військові створюють твір разом з професійним митцем. У мистецтвознавчій, культурологічній та медичній літературі були описані випадки, коли малювали хворі або поранені військові, коли митці приходили до воїнів і малювали в них на очах. Ситуація ж спільної праці досліджується вперше. У контексті проєкту «Арттерапія» воїни відвідали персональну виставку київської мисткині Ганни Криволап у залах Музею історії Києва. Ганна Криволап та Олексій Роготченко провели лекції воїнам, ознайомивши їх із сучасним українським живописом.

З осені цього ж року почалися перші відвідини митцями воїнів у шпиталях країни. Київські митці для офтальмологічного відділення одного зі столичних госпіталів спеціально намалювали живописні твори і офіційно передали їх у дар для оздоблення палат, їдальні та коридорів. Житомирські художники на зібранні Житомирської організації національної спілки художників України постановили передати у дар одному зі шпиталів на території області виставку живописних та графічних унікальних творів, що і було виконано на початку наступного 2023 року. Ця акція започаткувала міцну дружбу і співпрацю митців і поранених воїнів. Постійні зустрічі, спільне малювання, плєнери і лекції тривають і донині.

У такий спосіб бажання медиків та досвід мистецтвознавців і митців зійшлися у новому проєкті, який дістав назву «Арттерапія» та об'єднав систему мистецьких терапевтичних засобів, що сприяють збереженню фізичного й психічного здоров'я пацієнта з бойовою психічною травмою, з досвідом митців, які відвідували поранених воїнів. Спочатку постало суто медичне завдання. Лікарям треба було ознайомити майбутніх учасників проєкту з головними засадами художньої терапії. Зважаючи на те, що переважна частина військових у житті не малювала або малювала у далекі шкільні роки, лікарі застосували тренінговий режим і пояснили воїнам завдання. У довірливій розмові лікар розповів, як краса мистецтва допомагає відновленню здоров'я, впливає на світосприйняття, як малювання фарбами спонукає до свідомого застосування художніх мистецьких практик у самостійній корекції настрою, як покращується настрій, як людина одержує насолоду від намальованого і самостійно долає роздратованість, внутрішнє напруження і зрештою сама формує оптимістичний погляд на життя. Вісім воїнів погодилися взяти участь у першому експерименті, зрозумівши після розмови з лікарем, що малювання допоможе їм опанувати власні емоції, концентрувати увагу та створити позитивний фон. Цей проєкт за задумом лікарів та мистецтвознавців мав використати активну форму артстичної терапії. Насправді образотворче мистецтво пропонувало чимало можливостей для оздоровлення воїнів, які отримали контузію. Крім музики, що уже у перші два плєнери відіграла особливу функцію, можна було, крім малювання фарбами, застосовувати й інші відомі воїнству види образотворчого мистецтва, такі, наприклад, як декоративно-ужитковове мистецтво, що могли бути їм ближчими. Що ж до музики, то уже на першому, певне, найскладнішому плєнері, що проходив на території психоневрологічного відділення госпіталю, надворі, воїни вперше познайомилися з художниками та мистецтвознавцями. Мольбертів було п'ять і, зрозуміло, для всіх охочих їх не вистачило. Інші воїни поставили свої підрамники на стільці, які правили їм за мольберти. Складалася вільна і ненапружена атмосфера. Воїни жартували, що можуть поставити розтяжку, знищити ворожу техніку, захопити полоненого, але не вмюють малювати. Утім, це тривало недовго, адже обидві сторони намагалися максимально допомогти одне одному. Інші воїни, які були запрошені як глядачі, після першої години малювання почали поводитися більш розкуто, допомагаючи побратимам, які малювали, порадами. Один з воїнів з позивним «Фізрук» запропонував заспівати пісню. Згодом з'ясувалося, що він був учителем у середній школі, викладав фізичне виховання і співав у шкільному хорі. Попри сильне хвилювання, кілька пісень виконав професійно. Він був після важкого поранення і не міг довго стояти. Усі довкола зааплодували і запропонували співаку співати сидячи. Це сильно підняло воїну настрій, і він пообіцяв наступного разу підготувати музичний супровід. Так і трапилося.

Адже на наступну зустріч прийшло людей набагато більше, бо воїни розповідали іншим про таку незвичну акцію, раділи зробленим живописним творам. Фотографії творчого процесу та виконаних робіт з дозволу лікарів поширилися мережею і потрапили до рідних воїнства на батьківщину та на передову до побратимів, які залишалися боронити державу на передньому краї у кривавій битві. Вісім перших робіт у виконанні воїнів та професійних художників поклали початок майбутньої колекції творів мистецтва, яка залишатиметься у госпіталі. Отже, вкотре одним із підрозділів великого мистецького дійства стало малювання. Девіз виник одразу — «Малюй з воїном». Назву першого пленеру запропонували військові лікарі — «Світанок Перемоги». Актуальне мистецтво, що було виконано тут і тепер, мало соціокультурну складову. Виставка закінчилася обговоренням, яке стало традиційним для всіх наступних пленерів. Усі показані живописні твори одержали приз глядацьких симпатій і одноставним рішенням журі розділили почесне перше місце.

До другої зустрічі воїни, які погодилися малювати, і ті нові учасники проекту, які долучилися після розповідей у відділенні, поставилися більш ґрунтовно. Майже усі прийшли з ескізами. Підготувався і «Фізрук». За десять днів, що минули між пленерами, він опрацював цілу програму пісенного сольного виступу. Його репертуар включав усім знайомі народні пісні та відомі шлягери сучасної естради. Музичний супровід, що лунав з колонок телефону у поєднанні зі співом воїна, створив атмосферу справжнього свята, яке дуже сподобалося учасникам проекту, а також «групі підтримки» та воїнам з інших відділень, яких зацікавив концерт. Насправді слухання музики є давнім ефективним методом програми видужання пораненого. Музика спроможна ввести людину у стан медитації, а як складова психологічної техніки музика достатньо широко застосовується в оздоровчих практиках, які передбачають розширення способів контролювання власної уваги. Медитації під музику відомі як частина комплексу професійної підготовки у військах Сполучених Штатів Америки, деяких європейських державах. У випадку з виступом «Фізрука» ефект був зворотний. Його бадьорий спів налаштував присутніх на бравурний настрій. Зважаючи на те, що у значній частині військових з бойовою психічною травмою спостерігається емоційне притуплення, відсторонення, байдужість до світу, заняття з мистецької терапії бажано доповнювати елементами сміхотерапії. Вкрай важливо підняти настрій колективу, а особливо тим, хто ще перебуває у полоні важких спогадів. Зустріч з митцями, обговорення пленеру, і чудовий спів соліста зробили атмосферу справжнього свята. Воїни і митці почали співати. Це було цілком невимушено.

Дев'ять проведених пленерів, коли воїни малювали з митцями, можна умовно поділити на три періоди. У цій статті буде проведено дослідження першого, який можна означити як чотири спільних малювання. Теми, зроблені військовими на трьох перших зустрічах, майже

всі були дотичні до війни. Через зрозумілі обставини автор не називає прізвищ воїнів, які брали участь у проекті, їхніх звань, місць служби та родів військ. В окремих випадках ми можемо називати їхні позивні. Перш ніж зробити характеристики творів, зроблених воїнами та митцями разом, слід наголосити, що вкрай важливою проблемою було залучення митців, здатних спілкуватися з воїнами саме у таких обставинах. Цей досвід був першим і для художників, і для пацієнтів відділення. Проблема такої терапії перш за все була у знаходженні художника або майстра, який міг би правильно донести свій професіоналізм до воїна, не образивши його словом чи поглядом і зрозумів би надчутливість сприйняття світу людиною, яка пройшла жахи війни. Сенс такої спільної праці у створенні майбутнього художнього твору полягав у застосуванні корелюючої психотехніки, яка б дала бажаний результат, а саме допомогла б здолати стреси, одержані воїнами на війні. На малювання прийшли Ганна Криволап, Олександра Кирилова, Віктор Баріба, Світлана Роготченко, Ольга Кравченко, Наталія Карева-Готье, Вікторія Дромарецька, Людмила Ганушкевич, Юрій Вакулєнко. На наступні пленери приходило багато інших митців, про яких буде докладно написано у другій частині дослідження. Насправді хвилювалися усі, адже досвіду такого малювання ні в кого не було. Мистецтвознавець Олексій Роготченко звернувся до присутніх зі вступним словом, пояснивши завдання, яке поставили собі лікарі, мистецтвознавці, художники. Деякі воїни погодилися малювати за умов, що поруч буде помічник, тобто професійний митець. Інші, навпаки, захотіли малювати самостійно. До третіх художники підходили лише кілька разів за чотири години малювання. Олександра Кирилова — професійний педагог. Вона працює в Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Певно, вона єдина з митців мала досвід виховної роботи. Вміння працювати з учнем далося взнаки, і вона швидко знайшла спільну мову з воїном. Їхня перша спільна робота випромінювала радість. Воїн Віктор намалював сонячний ранок на морі. Він скучив за такими ранками і волів зобразити його як солодкий спомин мирного життя і мрію майбутнього. Ганна Криволап малювала з воїном, якому подобався нефігуративний абстрактний живопис. У чомусь його бажання збіглося з творчою манерою самої мисткині. Ганна малювала з кількома воїнами, допомагаючи професійними порадами. Роботи її підопічних були радісні і не нагадували агресію пережитого на фронті. Ганна розмовляла з кожним і лише допомагала правильному komponуванню майбутнього твору. Усе інше воїни робили самі. Кольорову гаму вони також обирали самостійно.

Певне, найскладнішим виявився живописний твір воїна «Кокоса», створений у парі з художником Віктором Барібою. Віктор — художник театру. Він очолює секцію театральних митців у Київській організації Національної спілки художників України. Він служив

у війську, щоправда, радянському. Але воїнів вчорашніх не буває. Ті, хто пройшов армійський вишкіл, залишаються солдатами на решту життя. Солдати порозумілися. «Кокос» воював з 2014 року. Він мав декілька контузій. Віктор запропонував воїну намалювати свій страх і викинути його геть. Живописний твір вийшов приголомшливим. Домінантний червоний колір символізував стан воїна. Пройшовши горнила страшної війни, певно, він подумки повертався на поле бою. Воїн і митець намалювали мрію мільйонів. Палає мавзолей на червоній площі. На мавзолеї напис — вова. Між стіною кремля і мавзолеєм у вогняному полум'ї можна побачити образ демона. Твір несподівано зі звичайної картини перетворився на знаковий образ. Його експонували на масштабній виставці у залах Національної спілки художників України, яку відвідали тисячі киян і гостей міста. На відкритті були присутні очільники держави. Живопис «Кокоса» нікого не залишив байдужим попри те, що у виставкових залах були представлені сотні творів професійних митців з усієї України. На наступну художню виставку у залах Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України «Кокос» прийшов у статусі цивільного гостя. Лікарі констатували, що стан його здоров'я покращився.

Мистецтвознавці, крім живопису, у контексті проекту «Арттерапія» запропонували гончарні практики, ліплення з глини, різьблення по дереву,

створення ковальського твору спочатку на стадії ескизу на папері, а пізніше безпосередньо у кузні коло горну. Такі пропозиції ускладнювали процес, але відкривали ширші можливості індивідуального характеру. Адже люди, які жили у сільській місцевості, майже завжди могли спілкуватися з гончарями та бачили їхні вироби на ярмарках, базарах. Ті воїни, які у мирному житті працювали на виробництвах, мали справу з токарними, слюсарними чи зварювальними роботами, їм легше могли сприйняти процес творення ковальського витвору.

Висновки. Наразі проєкт «Арттерапія» є потужним заходом, до якого доєднується чимало навчальних, наукових закладів, галерей, музеїв, митців. Ця практика набуває поширення також в інших містах України завдяки осередкам Національної спілки художників України та поширенню інформації у соціальних мережах.

Загалом, відбір художніх практик у процес арттерапії проводиться з урахуванням як оцінки психоемоційного стану пацієнта, так і загальних підходів щодо використання художніх творів у арттерапії. Комбінованість артпрактик, поєднання різних видів мистецтва (малювання, музика, ліпнина, гончарство, спів) на прикладі практичних занять, доповнених корелятивними психотехніками, дають більш прогнозований позитивний результат у здоланні стресорів війни.

Література

1. Витак Г. Й. Особливості становлення арт-терапії в Україні // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. 2014. Вип. 56. С. 43–51. URL: <http://vestnikzgia.com.ua/article/view/22704> (дата звернення: 03.04.2024).
2. Витак Г. Філософські основи арт-терапії // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер.: Філософія. 2013. Вип. 12. С. 288–299. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoafs_2013_12_30. (дата звернення: 03.04.2024).
3. Вознесенська О. А., Мова Л. В. Арт-терапія в роботі практичного психолога: використання арт-технологій в освіті. Київ: Шкільний світ, 2007. 120 с.
4. Волкова Л. Арт-терапія в житті та інтеграції людей з особливими потребами // Простір арт-терапії: творча інтеграція та трансформація в епоху плінного модерну: матеріали XV Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (м. Львів, 16–18 лютого 2018 р.) / [за наук. ред. А. П. Чуприкова, Л. А. Найдюнової, О. Л. Вознесенської, О. М. Скар]. Київ: Золоті ворота, 2018. С. 9–10.
5. Волкова Л. М. Досвід використання засобів і технік арт-терапії у роботі з дітьми і дорослими в рамках соціального проєкту університету імені Бориса Грінченка // Простір арт-терапії: досвід становлення. Матеріали X Ювілейної міжнародної конференції [За наук. ред. А. П. Чуприкова, Л. А. Найденової та ін. Київ: Золоті ворота, 2013. С. 18–19.
6. Енциклопедичний словник з арт-терапії / О. Л. Вознесенська, О. О. Деркач, О. М. Скар, Ю. Д. Гундертайло та ін.; [за заг. ред. О. Л. Вознесенської, О. М. Скар]. Київ: Золоті ворота, 2017. 312 с.
7. Колпачки О. С. Арт-терапія: курс лекцій: навчальний посібник. Бердянськ: БДПУ, 2017. 367 с.
8. Найдюнова Л. А. Арт-терапія в інформаційну епоху: від віртуальності до справжності / Простір арт-терапії: можливості та перспективи: Матеріали II міждисциплінар. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, м. Київ, МАУП, 24–25 лют. 2005 р. / За наук. ред. О. Л. Вознесенської. Київ: Міленіум, 2007. С. 42–44.
9. Найдюнова Л. А. Арт-терапія віртуальністю та віртуалізована арт-терапія // Простір арт-терапії: хаос, структура, стихія. Матеріали VI міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції. Тези доповідей. Київ: Міленіум, 2009. С. 36–37.
10. Черних В. П. Арт-терапія / Енциклопедичний тлумачний словник фармацевтичних термінів: українсько-латинсько-російсько-англійський: Навч. посіб. Вінниця: Нова Книга, 2014. 824 с.
11. Chernenko I. [«Коли говорять музи — замовкають гармати»]. Дата оновлення: 10.03.2024. URL: https://www.facebook.com/100082181613124/videos/2187921701575818?locale=uk_UA (дата звернення: 04.04.2024).
12. Chernenko I. [Ще тиждень в Інституті проблем сучасного мистецтва НАМУ триватиме виставка картин] Дата оновлення: 01.03.2024. URL: <https://www.facebook.com/100082181613124/videos/1824451968073091> (дата звернення: 04.04.2024).

13. Chernenko I. [Ось і звершилася виставка картин наших воїнів] Дата оновлення: 13.03.2024. URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=727874075838704> (дата звернення: 04.04.2024).

14. Gussak D. E., Rosal M. L. *The Wiley Handbook of Art Therapy*. Oxford: John Wiley & Sons, 2016. 873 p.

References

- Chernenko, I. (2024, March 1). [*Shche tyzhden v Instytuti problem suchasnoho mystetstva NAMU tryvatyme vystavka kartyn*] [Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine hosts the soldiers' paintings exhibition for one more week]. [Status update]. Facebook. Retrieved from <https://www.facebook.com/100082181613124/videos/1824451968073091> [in Ukrainian].
- Chernenko, I. (2024, March 10). ["Koly hovoriat muzy—zamovkaiut harmaty"]. ["When the muses are heard, the canons go silent"]. [Status update]. Facebook. Retrieved from https://www.facebook.com/100082181613124/videos/2187921701575818?locale=uk_UA [in Ukrainian].
- Chernenko, I. (2024, March 13). [*Os i zvershylasia vystavka kartyn nashykh voiniiv*] [*The exhibition of the soldiers' works ends*]. [Status update]. Facebook. Retrieved from <https://www.facebook.com/watch/?v=727874075838704> [in Ukrainian].
- Chernykh, V. (2014). Art-terapiia [Art therapy]. In *Entsyklopedychnyi tlumachnyi slovnyk farmatsevtichnykh terminiv: ukrainsko-latyns'ko-rosiisko-anhliiskyi*: Navch. posib. Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian].
- Gussak, D. E. & Rosal, M. L. (2016). *The Wiley Handbook of Art Therapy*. Oxford: John Wiley & Sons.
- Kolpakchy, O. (2017). *Art-terapiia: kurs leksii: navchalnyi posibnyk* [Art therapy: A lecture course]. Berdiansk: BDPU [in Ukrainian].
- Naidonova L. (2007). Art-terapiia v informatsiinu epokhu: vid virtualnosti do spravzhnosti [Art therapy in the information era: From virtual to true reality]. In *Prostir art-terapii: mozhlyvosti ta perspektyvy: Materialy II mizhdystyplinar. nauk.-prakt. konf. z mizhnar. uchastiu, m. Kyiv, MAUP, 24–25 liut. 2005 r.* (pp. 42–44). Kyiv: Milenium [in Ukrainian].
- Naidonova L. (2009). Art-terapiia virtualnistiu ta virtualizovana art-terapii [Art therapy in virtual reality and virtualization of art therapy]. In *Prostir art-terapii: khaos, struktura, stykhiia. Materialy VI mizhnarodnoi mizhdystyplinarnoi nauko-vo-praktychnoi konferentsii. Tezy dopovidei* (pp. 36–37). Kyiv: Milenium [in Ukrainian].
- Volkova, L. (2013). Dosvid vykorystannia zasobiv i tekhnik art-terapii u roboti z ditmy i doroslymy v ramkakh sotsialnoho proektu universytetu imeni Borysa Hrinchenka [The use of the means and techniques of art therapy in the work with children and adults in the framework of the social project of the Borys Grinchenko University of Kyiv]. In *Prostir art-terapii: dosvid stanovlennia. Materialy X Yuvileinoi mizhnarodnoi konferentsii* (pp. 18–19). Kyiv: Zoloti vorota [in Ukrainian].
- Volkova, L. (2018). Art-terapiia v zhytti ta intehratsii liudei z osoblyvymy potrebamy [Art therapy in life and in integration of individuals with special needs]. In *Prostir art-terapii: tvorcha intehratsiia ta transformatsiia v epokhu plynnoho modernu: materialy XV Mizhnarodnoi mizhdystyplinarnoi nauko-vo-praktychnoi konferentsii* (m. Lviv, 16–18 liutoho 2018 r.) (pp. 9–10). Kyiv: Zoloti vorota [in Ukrainian].
- Voznesenska, O. & Mova, L. (2007). *Art-terapiia v roboti praktychnoho psykholoha: vykorystannia art-tekhnologii v osviti* [Art therapy in psychological work: The use of art therapy techniques in education]. Kyiv: Shkilnyi svit [in Ukrainian].
- Voznesenska, O. & Sknar O. (Eds.). (2017). *Entsyklopedychnyi slovnyk z art-terapii* [Encyclopedic dictionary on art therapy]. Kyiv: Zoloti vorota, [in Ukrainian].
- Vytak, H. (2013). Filosofske osnovy art-terapii [Philosophical foundations of art therapy]. *Naukovi zapysky [Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia"]*. Ser.: *Filosofia*, 12, 288–299. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoafs_2013_12_30 [in Ukrainian].
- Vytak, H. (2014). Osoblyvosti stanovlennia art-terapii v Ukraini [Development of art therapy in Ukraine]. *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii*, 56, 43–51. Retrieved from <http://vestnikzgia.com.ua/article/view/22704> [in Ukrainian].

Rohotchenko S.

Art Therapy of the Ukrainian War. History. Beginning

Abstract. Since February 24, 2022 Ukraine experiences the hardships of war and martial law due to the Russian aggression. Taking into account the complicated situation of the last two years, the need in art therapy measure for the majority of Ukrainians is on the rise: equally to those in the war zone, living in the occupied territories, displaced or those who lost their home and livelihood. According to the psychotherapists, all those living in the situation of war for more than six months becomes traumatized. In this sense, art therapy becomes a powerful tool that provides psychological and spiritual help and may lead to recovery. Two previous years proved the need of collaboration between the artists, cultural historians, and psychologists in order to correct with the means of art practices the consequences of the trauma experienced by the Ukrainian population. At present, creative events for the soldiers, as well for the families of the fallen heroes are a powerful and effective instrument of therapy.

Keywords: war, art, art therapy, mental health, artist.

Стаття надійшла до редакції 05.03.2024

Володимир Герасимчук

аспірант,
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної
академії мистецтв України

e-mail: v.gerasymchuk@gmail.com | orcid.org/0009-0008-7677-7664

Volodymyr Herasymchuk

postgraduate student,
Modern Art Research Institute of the National Academy
of Arts of Ukraine

Комеморативні практики у час війни: на прикладі проекту Богдана Мазура «Пам'яті цивільних жертв»

Commemorative Practices During the War: Bohdan Mazur's project *Memory of Civilian Victims*

Анотація. Досліджено актуальні питання, пов'язані з меморіальним аспектом вшанування пам'яті загиблих цивільних громадян України внаслідок російської агресії. Акцентується увага на художніх аспектах вияву комеморативного питання у просторі міської архітектури та формах соціальної комунікації, що спрямовані на утворення таких меморіальних зон як частини колективної пам'яті та комеморативної політики держави загалом. Мета статті — дослідити художні практики та соціокультурні (інституційні) взаємодії, спрямовані на реалізацію меморіальної культурної політики у час війни. Предметним полем статті є практична реалізація задуму меморіального архітектурного проекту «Пам'яті цивільних жертв» Богдана Мазура, відомого українського скульптора. Саме на прикладі втілення меморіального проекту Б. Мазура автор висвітлює суперечливі підходи та погляди, проблемні зони реалізації цього проекту — від форм меморіалізації трагічних подій до способів комунікації з органами влади, лідерами думок та експертами-професіоналами у цьому питанні в контексті воєнного часу.

Ключові слова: вшанування пам'яті, меморіальна культурна політика, історична пам'ять, меморіальна скульптура, Богдан Мазур, соціокультурні комунікації, комеморативна політика, інституційна взаємодія, органи влади, лідери думок.

Постановка проблеми. Меморіальна композиція (скульптура, пам'ятка) є однією з матеріалізованих знаків комеморативної пам'яті, спрямованої на вшанування, збереження та усвідомлення історичної спадщини та пережитого травматичного досвіду із чи не найболючіших для суспільства маркерів: численні жертви війни та зруйновані вектори розвитку цілих поколінь. Такі меморіальні місця, окрім того, що мають «терапевтичну» дію, сприяють соціальному діалогу та осмисленню відповідних подій, допомагають сформувати спільне сприйняття минулого, соціальне примирення та консолідувати суспільство. Ці комеморативні практики є не просто способами вшанування, а спільною платформою для історичних рефлексій, сприяючи пошуку нових форм взаємодії соціальних груп у формуванні післявоєнної культурної доктрини України.

Поряд із загиблими на полі бою, Україна втрачає також життя своїх цивільних мешканців. У цьому контексті втрати серед цивільного населення суспільство відчуває гостро і трагічно, бо серед цивільних — найбільш незахищені громадяни країни. Саме через це збереження пам'яті про мирні жертви є одним із пріоритетів державної комеморативної політики. Встановлення меморіальних скульптур у пам'ять про цивільні жертви російсько-української війни є особливо актуальним і сприятиме формуванню дискурсу цінності кожного

людського життя, яке обірвалося у жерлі війни, та допоможе формуванню колективної пам'яті як частини меморіальної політики держави воєнного часу та повоєнного майбутнього.

В українському суспільстві точаться дискусії щодо того, коли доцільно реалізовувати такі проекти. Прихильники повоєнного вшанування пам'яті наголошують на необхідності тривалого «опрацювання» травматичного досвіду суспільством, щоб підготувати «правильний» акт пам'яті. З іншого боку, ми є свідками того, як громади потребують меморіального відображення свого пережитого болю і страждання. Свідченням цього є поява меморіальних місць загиблим українцям в Ірпені, Вишгороді, Бучі та інших українських містах.

Ще одним дискусійним полем є публічна риторика навколо того чи іншого меморіального художнього задуму, яка часто заходить у глухий кут через неоднозначні реакції лідерів культурних спільнот. Прикладом є вшанування пам'яті Героя України Олександра Мацієвського, коли встановлений монумент воїнові викликав у суспільстві суперечливі оцінки. По суті, під час воєнного стану питання створення меморіальних художніх споруд вимагає нових компетентностей, як від відповідних державних органів у питанні реалізації таких проектів, так і від спільноти, що їх втілює, а також

нових форм роботи з лідерами суспільної думки. У цьому контексті реалізація меморіального проєкту Богдана Мазура «Пам'яті цивільних жертв війни» (на прикладі м. Київ) дасть змогу підсумувати досвід за кількома зрізами: художній проєкт і його роль у формуванні колективної пам'яті; задум та його експертні оцінки професійними спільнотами; комунікація з органами влади та її проблемні місця; взаємодія з лідерами думок, що часто формують суперечливі реакції у пересічних мешканців. Цей комплексний підхід у вивченні емпіричного досвіду та його узагальнення складає актуальність цієї статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українських комеморативних дослідженнях можна виокремити кілька трансформаційних етапів: 1) дослідження радянської меморіальної спадщини як частини колоніальної історії України; 2) праці про меморіальну спадщину початку доби Незалежності, пов'язану зі змінами у світоглядних наративах та етап активних напрацювань, пов'язаних з інституалізацією меморіального дискурсу. Питання колективної пам'яті, теоретичні аспекти цієї проблематики представлено у дослідженнях В. Бабки [1; 2], А. Киридон [7; 8; 9; 10], А. Коника [11] та ін. Питання меморіальної політики довоєнної України розглянуто у працях К. Баханова [3], О. Маклюка [16]. Європейський досвід меморіальної політики проаналізовано у дослідженні А. Киридон [10]. Питання захисту культурної спадщини та її примноження — у праці В. Потапенка [14]. Європейський досвід комеморальної політики — у студіях G. Baranowska, L. Castellanos-Jankiewicz [21], G. Dalbo [22], J. Duyster Borredà [21], U. Pfeil [22], J. M. Sharrock [25], D. Viejo-Rose [26].

Мета статті полягає у дослідженні художніх практик та соціокультурних (інституційних) взаємодій, спрямованих на реалізацію меморіальної культурної політики у час війни.

Методологія дослідження базується на системному підході, який уможливає аналіз соціокультурних та мистецьких аспектів предмета вивчення. Особливу увагу приділено розгляду структурних, функціональних та нормативних вимірів комеморативної політики у час війни. Аналіз структурних компонентів дозволяє ретельно висвітлити ключові аспекти та складові цієї політики, зокрема її характер, форми вираження, функції, суб'єктів та об'єкти реалізації, завдання та способи впровадження. Результати такого аналізу допомагають зрозуміти внутрішній механізм функціонування комеморативної політики, розкрити її сутність та визначити можливі напрями оптимізації в межах культурної політики держави. Враховуючи взаємозв'язки між структурними елементами порушеного питання, дослідження сприятиме глибокому та всебічному розумінню явища комеморації в політичному та культурному контексті та формуванню ефективних стратегій його втілення.

Основними завданнями дослідження є:

- відображення мети й завдань комеморативної політики в аспекті вшанування пам'яті сучасного культурно-історичного періоду української держави;
- відстеження ролі меморіальних арт-об'єктів в культурній політиці та її комеморативній складовій, аналіз їхнього впливу на формування колективної пам'яті;
- висвітлення художніх та емоційно-рефлексивних компонентів меморіального проєкту Богдана Мазура «Пам'яті цивільних жертв»;
- виокремлення основних проблемних зон, пов'язаних з реалізацією проєкту Б. Мазура у Києві.

Виклад основного матеріалу. В умовах російсько-української війни питання відповідної комеморативної політики набуває надзвичайної ваги, і відповідь на нього необхідно знайти якомога раніше з огляду на те, що комеморація формує ціннісні орієнтири, визначає вектори та перспективи національного розвитку. Нині одним із головних завдань, поряд зі збереженням пам'яті, постає завдання лікування травматичного досвіду, пошуку порозуміння, формування спільної історичної пам'яті. Як зазначають розробники «Концепції комплексної меморіалізації Бабиного Яру...», «... перед процесами увічнення пам'яті стоять різнопланові завдання. Меморіали мають як приватні / рефлексивні, так і публічні / освітні функції. Вони відсилають не тільки до минулого (спогади про події, визнання й ушанування жертв), але також до сучасності (процеси усунення травм, розбіжностей, відновлення довіри між громадами) й до майбутнього (просвітництво задля недопущення подальшого насильства)» [12, с. 50]. Такий підхід передбачає використання нових, сучасних та інтегративних форм меморіалізації, коли художній компонент задуму сприяє емоційно-ціннісному сприйняттю меморіальної композиції реципієнтом. При цьому саме особисте враження, рефлексія формують колективну пам'ять, яка, на відміну від історичної, за своєю природою є інтерактивною та залежною від контексту.

Колективна пам'ять і меморіальна політика офіційного рівня перебувають у двосторонньому зв'язку і детермінують одна одну, адже держава визначає доцільність тих чи інших меморіальних композицій. Поява таких меморіальних скульптур у локаціях міст створює передумови для формування колективної пам'яті, нагадуючи про трагічні події та необхідність запобігти такому ходу історії у майбутньому. Встановлюючи меморіальну скульптуру, громади можуть віддати належне втраченим життям і гарантувати, що їхні історії не будуть забуті.

Проте важливим є сам процес реалізації меморіальної скульптури, що базується на етапності звершень: народження задуму, розробка концепції меморіалізації, діалог з громадою та спільнотами, конкурсний відбір та затвердження ідеї, проєктування та планування,

встановлення, а також обслуговування та збереження. Водночас склалася ситуація, коли механізми реалізації таких художніх програм є досить тривалими у часі, складними за процедурними механізмами у комунікаціях з органами влади (саме у час війни). Також потрібно додати, що донедавна українська комеморативна практика перебувала у полоні посттоталітарних художніх монументальних форм вираження, домінували масивні монументи та пам'ятники, які вичерпали себе у сучасних європейських гуманістичних підходах вшанування жертв [1; 3].

Політика пам'яті є складовою частиною комеморації та необхідною умовою для формування історичної пам'яті, має вирішальне значення для формування суспільної свідомості про трагічні та доленосні події, якими є війна. Досвід європейських країн та США показує, що комеморативна політика під час війни є потужним та дієвим інструментом, адже формує колективну пам'ять та узгоджує політичний клімат у комунікації спільнот, сприяє встановленню соціального діалогу та порозуміння, створює основу для національного консенсусу і розвитку державницької свідомості [26; 24; 22].

Для організації сучасного суспільного буття України, формування його посттоталітарної парадигми, переходу на європейські стандарти важливим є вивчення та залучення принципів європейської моделі пам'яті та меморіальної політики. На думку В. Бабки: «... політика пам'яті повинна відповідати таким принципам: відповідності завданням суспільного розвитку; узгодженості стратегій реалізації різними суб'єктами політичного процесу; врахування станів колективної свідомості, неофіційного рівня пам'яті; несуперечності реаліям історичного розвитку здобуткам історичної науки; відсутності імперативності та фізичного насилья; використання когнітивних особливостей та процесів пам'яті» [1, с. 210].

Одним із важливих компонентів європейського досвіду є модель меморіальної політики у вшануванні пам'яті цивільних жертв, що сфокусована і на цивільних, і на військових втратах, а також на повсякденному досвіді пересічних мешканців у час трагічних подій [20]. Такий комплексний погляд на жертвовність спільноти і серед військових, і серед цивільних сприяв формуванню соціально-ціннісного дискурсу: усі постраждали в конфлікті своєю жертвовністю докладаються до перемоги. Так, коли війська фашистської Німеччини нещадно бомбардували британські міста під час Другої світової війни, суперечка щодо увіковічення пам'яті загиблих цивільних привела до появи різноманітних художньо-матеріальних форм пам'яті. Перші меморіальні об'єкти було споруджено у час конфлікту як пам'ятні знаки та прості композиції, що згодом трансформувалися у більш масштабні художньо-естетичні споруди [20].

Покажемо роль Кенотафу у Лондоні, який із меморіалу, присвяченого загиблим у Першій світовій війні, перетворився на національний меморіал загиблим у Другій світовій війні, а згодом став символічним загальнонаціональним місцем пам'яті, який щорічно вшановує монарх Великої Британії [6; 15; 25].

Цей художньо-естетичний компонент в акумулюванні трагічного соціального досвіду відображає важливість формування колективної меморіальної пам'яті засобами художньо-образного втілення. Символічна мова меморіальних арт-об'єктів цивільним жертвам озвучує важливі наративи: найбільша кількість жертв була серед цивільного населення, яке опинилося в місцях бойових дій та постраждало від свавілля ворога. J. Duyster Borredà наголошує на важливості меморіальної взаємодії з місцями терористичних атак, оскільки це «... дає змогу розвивати контрнарративи, які руйнують появу аморальних контекстів, що підтримують тероризм, і запобігають формуванню деструктивних мілітарних ідей» [20].

Цей європейський досвід свідчить, що процеси, спрямовані на формування колективної пам'яті про цивільних жертв війни та тероризму, зосереджені на збереженні та вшануванні їхньої пам'яті, визнанні жертвовності, запобігатимуть появі криз соціально-історичного розвитку у майбутньому.

Розглянемо важливе та чутливе з багатьох позицій питання стосовно вшанування пам'яті загиблих у час війни: чи варто одразу формувати меморіальні зони, предметно рефлексувати з приводу трагічної події (подій), чи потрібно чекати на формування більш виваженої оцінки, затягнутої у часі? З цього приводу О. Довгополова, співзасновниця та кураторка Платформи культури пам'яті «Минуле / Майбутнє / Мистецтво» зазначає, що попри те, що доцільніше створювати меморіальні зони згодом, після війни, потрібно одразу формувати / підтримувати меморіальні проекти, ініційовані громадами, професійними спільнотами та безпосередньо громадянами, що потребують художньо-символічного відображення свого болю, пам'ятного місця. Тому «... ми опиняємося в розтяжці між баченням нормального меморіалу, який пройде довгий шлях до реалізації, і абсолютно природним бажанням людей якимось зафіксувати, пропрацювати свій біль тут та зараз» [13].

У цьому річищі розробники вже згаданої «Концепції комплексної меморіалізації Бабиного Яру...» зазначають, що на сучасному етапі «... спостерігається збільшення ініціаторів створення меморіалів і скорочення часової дистанції між травматичною подією та її меморіалізацією» [12, с. 51]. Вважаємо, що правильною відповіддю держави або місцевої влади стане підтримка комеморативних проєктів і з мінімальною бюрократизацією процесу погодження та створення пам'ятних місць. У кризовий,

переломний час, який переживає Україна, «... меморіали стають точками об'єднання <...> залишається побачити, як відбуватимуться меморіальні процеси та їхні наміри в коротко- та середньостроковій перспективі <...> меморіали, особливо "домінуючі", можуть, своєю чергою, стати місцями конфліктів і суперечок. Моменти політичного переходу рясніють спробами приректи незручне минуле та часто приречені на забуття» [25].

Меморіальні споруди у час війни є важливим інструментом згуртування та об'єднання спільнот, мобілізації суспільства, підтримки патріотичних настроїв та легітимації дій влади. Водночас у мирний час ці пам'ятки можуть стати предметом політичних маніпуляцій та використовуватися для нав'язування певної ідеологізованої інтерпретації історії. Таким чином, комеморативна політика в переломні часи історії та у час війни є складним та багатогранним явищем, яке потребує виваженого та неупередженого підходу для забезпечення єдності суспільства та збереження національної пам'яті.

Іншим важливим питанням є розмежування понять колективної та історичної пам'яті. Першу, як багатогранний соціально-психологічний феномен, формують та репрезентують соціальні групи, вона багато в чому є протилежною до поняття «історична пам'ять». Як зазначає С. Васько, «... серед всіх відмінностей найважливішим є те, що колективна пам'ять нездатна існувати без особистісного враження й емоційно-ціннісний складник тут є максимально вагомим. У колективній пам'яті закарбована групова ідентичність, а від обраної ідентичності залежать колективні спогади» [4, с. 84]. Колективна пам'ять формується завдяки спільному досвіду та різним видам комунікації у спільноті між членами групи. Соціальні межі визначають конкретні події та їхню інтерпретацію як віддзеркалення колективної свідомості, що може відрізнятись від індивідуальних спогадів. Наприклад, політичні чи культурні еліти можуть впливати на формування певних наративів про історичні події, підкреслюючи їхні ідеологічні або політичні цінності. Проте колективна пам'ять формується спорадично і є результатом взаємодії між індивідами в процесі спільної комунікації та взаємодії.

Інформація та інтерпретації передаються через різні соціальні канали, що сприяє формуванню спільних переконань та значень. Такий процес конструює колективну пам'ять як інтерактивний та контекстуальний феномен, який постійно змінюється та адаптується під впливом соціальних та культурних змін. С. Васько наголошує, що «... колективна пам'ять обмежена соціальними рамками пам'яті, що вибірково визначають, які саме спогади зберігатимуться. Водночас колективні спогади конструюються в процесі комунікації, а природа колективної пам'яті є інтерактивна та залежна від контексту» [4, с. 84]. Серед компонентів, які

посилають колективні спогади, ретранслюють трагічні наративи від покоління до покоління є художній дискурс — скульптури, пам'ятні дошки, меморіали у локаціях, важливих з погляду комунікаційних вузлів інфраструктури.

Художнє опредмечування колективної пам'яті є важливою частиною культурної політики держави як складова загальнодержавного курсу, що реалізується за допомогою ЗМІ, меморіальних практик, творів мистецтва тощо. Скажімо, художній задум меморіальної композиції, впливаючи на внутрішній світ реципієнта, передовсім викликає емпатію та поза тим здатен формувати історичні наративи про колективний досвід війни, спрямовані у майбутнє. В контексті об'єктивації досвіду спільноти художній задум постає «... особливим типом тексту <...> механізм його функціонування, відповідно, представляє собою складну систему взаємодії форми та змісту, тобто взаємозалежних між собою плану вираження й плану змісту (смислу)» [17, с. 184]. Спрямований на формування насамперед колективної пам'яті про війну, спорудження меморіальних скульптур, які нагадуватимуть та вшануватимуть жертви російсько-української війни, він є важливим з позиції фіксації та етичного осмислення травматичного досвіду спільноти.

Передовсім, на нашу думку, меморіальний арт-об'єкт як сакральне місце для місцевої спільноти, де фіналізовано трагічний аспект буття співмешканців, «... виступає в ролі фундаментальної категорії в системі локальної (місцевої) історії, причому перевага віддається позначенню ним не території, а укоріненого на ній місцевого співтовариства» [16, с. 55].

У цьому питанні потрібно враховувати наративний компонент як сукупність трагічних індивідуальних історій, що формують колективну пам'ять як сукупність пов'язаних між собою реальних чи вигаданих подій, фактів або вражень, що спрямовані на цілісність тексту (художнього задуму). Як комплексний соціально-психологічний феномен, носієм якого є соціальні групи, колективна пам'ять «... нездатна існувати без особистісного враження й емоційно-ціннісний складник тут є максимально вагомим. У колективній пам'яті закарбована групова ідентичність, а від обраної ідентичності залежать колективні спогади» [4, с. 84].

Сукупність арт-об'єктів у локації великого міста впливає на формування спільної меморіальної історії, акумулювання колективного досвіду війни як великої трагічної історії держави «... у трьох темпоральних векторах: минулому (збереження, відтворення, вшанування пам'яті), сучасному (оцінка суспільного становища, орієнтування, демонстрація зразків поведінки та стимулювання діяльності в конкретній ситуації), майбутньому (окреслення можливих і бажаних програм розвитку держави, мобілізація суспільства для їхнього втілення)» [2, с. 9].

Таблиця 1. Порівняння регламентуючої (адміністративна) та відкритої (європейські стандарти) моделей державної підтримки меморіальних практик

Етап	Характер політики	
	Регламентуюча	Відкрита
Розробка концепції	Вузьке коло однодумців. Одноосібне прийняття рішення	Залучення широкого кола митців та діячів
Погодження остаточної форми проєкту	Волонтаристське рішення, нав'язування свого бачення проєкту. Одноосібне прийняття рішення	Проведення відкритого конкурсу, обговорення переваг і недоліків пропозицій, публічний вибір найкращої пропозиції
Узгодження реалізації проєкту з органами влади (вибір місця розташування, погоджувальна документація тощо)	Кулуарні домовленості з владою, мінімальна інформація для суспільства	Проведення широкої дискусії із залученням представників громадянського суспільства, зацікавлених осіб територіальної громади. Прийняття рішення за згодою із громадою
Схема фінансування	Фінансується проєкт, підтриманий виключно владою або меценатами	Фінансується проєкт, відібраний на підставі відкритого конкурсу
Взаємодія з громадськістю та зацікавленими сторонами	Відсутність комунікації та взаємодії	Транспарентна взаємодія та узгодження питань, що становлять зацікавленість для громади

Джерело: узагальнено автором у процесі роботи над проєктом

При цьому варто також зауважити, що з огляду на європейську та американську комеморативну практику, меморіальні споруди за своїм художнім задумом є полістилістичними за способом втілення. Символізм задуму акумулює колективні архетипи у прочитанні комеморативної ідеї та міфологічний образний компонент, що формує інтертекстуальну місткість у декодуванні авторського витвору та його сприйняття. Авторські візії у площині такого задуму часто є еkleктичними у реалізації: базуються на комбінуванні фігуративності, використанні почасти релігійних та міфологічних тем, втілених як традиційними, так і модерними засобами вираження. Водночас ідея комеморативного задуму повинна бути зрозумілою, не обтяженою для сприйняття різними прошарками спільноти — від професіоналів до пересічних мешканців. Цей інтерпретаційний компонент виключає герметичність сприйняття та дає змогу створити справжній соціально відкритий, відвідуваний проєкт-локацію на художній та меморіальній карті міста.

На підтвердження наших конотацій представимо проєкт меморіальної композиції Богдана Мазура «Пам'яті цивільних жертв». Це перша спроба у міському просторі Києва створити таке сакральне місце. Схожі пам'ятні скульптури вже є у багатьох містах, проте у столиці таке меморіальне місце відсутнє. Концепт задуму спрямований на те, щоб уникнути усталених способів художнього втілення жертвовності. Тому для постаменту використано плити-перекриття із понівеченого російською ракетою житлового будинку. В центрі розташовано мідну панель, на зворотному боці якої викарбувано зображення людських постатей. Їхні контури — неначе лики ангелів, позбавлені статі та віку. Постаючі неначе лики вічної людської

душі, вони символізують ідею пекельного горна війни, яка страчує усіх — дітей і дорослих, чоловіків та жінок, молодих та літніх.

Цей символічний задум втілено за допомогою використання рельєфного моделювання — принципу конформи Олександра Архипенка. Рух сонця небосхилом має впливати на ефект сприйняття скульптурної композиції. У кожен час доби, відповідно до освітлення, має відбуватись своєрідний рух контурів людських постатей на монументі. Використовуючи скульптуру-конформу, митець кидає виклик традиційним рішенням і прагне якомога чуттєвіше взаємодіяти з реципієнтом, створюючи своєрідний монолог живих перед невинно вбитими. Як художньо-символічний та соціальний простір для роздумів, оповідей та взаємодії з трагічними історіями, задум, на нашу думку, дозволяє кожному долучитися з особистою травматичною історією до формування спільної колективної пам'яті. Тут немає ані своїх, ані чужих, біль буття та жорстокість війни усіх об'єднують у спільному покаянні.

При цьому, окрім художньої складової скульптурної композиції Б. Мазура, важливими виявилися злагоджені соціальні комунікації, пов'язані з її безпосередньою реалізацією у міському архітектурному просторі. Не меншого значення у процесі реалізації проєкту Б. Мазура набуло дотримання своєрідного балансу між відповідністю задуму до державних нормативних документів та його підтримки фаховою спільнотою, а також лідерами соціальних груп. На жаль, у реаліях війни навіть найбільш довершений із художньої точки зору проєкт може не реалізуватись, коли з деталями його втілення всебічно не поінформовані усі зацікавлені сторони. У таблиці 1 здійснено порівняльну характеристику регламентуючої та відкритої моделей

Таблиця 2. Узагальнена інформація щодо реалізації меморіального проєкту (на прикладі м. Києва)

Вид об'єкта	Законодавчі акти	Підстави	Місце розташування	Конкурс
Пам'ятник, монумент, меморіал державного значення	Постанова Кабінету Міністрів України від 08.09.2004 № 1181 «Деякі питання спорудження (створення) пам'ятників і монументів» Порядок затверджений Наказом Державного комітету України з будівництва та архітектури, Міністерства культури і мистецтв України від 30.11.04 № 231/806 Рішення Київської міської ради від 21 березня 2024 року № 22/7988 Про затвердження Порядку встановлення меморіальних дощок у місті Києві	Указ Президента України, Рішення Кабінету міністрів України	Визначається виконавчим органом місцевої влади, чи в програмі конкурсу	Обов'язковий замовник конкурсу: Мінкульт
Пам'ятник, монумент, меморіал місцевого значення, пам'ятний знак	Рішення КМУ, Рішення КМДА, Розпорядження КМДА	Рішення КМУ, Рішення КМДА, Розпорядження КМДА	Визначається виконавчим органом місцевої влади, чи в програмі конкурсу	Обов'язковий замовник конкурсу: Мінкульт, або Департамент містобудування та архітектури (ВОКМДА)
Інші витвори монументального мистецтва	ДБН, Закон про благоустрій	Завдання на проєктування	Визначається проєктною документацією — проєкт благоустрою парку, проєкт реконструкції скверу, проєкт капітального ремонту площі і т. п.	Не обов'язково

Джерело: узагальнено автором у процесі роботи над проєктом

взаємодії у підтримці меморіальних практик як державною (регіональною) владою, так і соціальними групами. На підставі цього компаративного аналізу можемо говорити про основні дискурсивні питання, які поставали перед робочою групою проєкту навіть при тому, що опрацювання емпіричного досвіду у процесі узгодження художнього задуму та його реалізації визначило превалювання відкритої моделі над регламентуючою.

Для розуміння процесуального та нормативного поля, яке обумовлює діяльність у сфері розробки та встановлення меморіальних проєктів, логіки основних елементів базової комунікації, представимо також узагальнену інформацію щодо їх реалізації залежно від виду об'єкта у таблиці 2.

Відповідно, можемо зазначити, що роль державних інституцій у предметному полі дослідження має вирішальне значення для формування множинних спогадів про цивільні жертви, створення трибун для відкритого обговорення [23]. Саме держава разом із громадськими інституціями спільно створюють «політику пам'яті», роль якої полягає у «формуванні історичної пам'яті етнічної та національної спільноти» [5].

Їхня роль не обмежується лише створенням художніх пам'ятних місць, а потребує комплексного

розв'язання питання: чітке, логічне та систематизоване нормативно-правове забезпечення вшанування пам'яті цивільних жертв і загалом культурна політика держави, а також науково-дослідних інституцій з порушеної проблематики, наукової та просвітницької літератури, музеїв, меморіалів тощо. Ці ініціативи спрямовані на формування мультиперспективного підходу в інтерпретації історії та забезпечення стимулювання громадянської активності, критичного мислення та дискусій стосовно репрезентації минулого та сучасних викликів, зумовлених війнами, тероризмом та насильством [21].

Водночас громадські організації відіграють надважливу роль у формуванні суспільної думки, оскільки вони є істотними учасниками громадського життя, які сприяють залученню громадян до участі у прийнятті рішень, обговоренні суспільно значущих питань політики і законодавства. Їхній вплив на формування суспільної думки можна розглядати через кілька аспектів. Так, реалізація меморіального проєкту, особливо в контексті взаємодії з органами влади у час війни, вимагає ретельного планування, координації та врахування різноманітних аспектів — від концептуального задуму до фінансування та логістики. Це зумовлює суттєву зміну підходу держави до реалізації меморіальних проєктів.

Зокрема, треба змінити підходи, які залишилися з радянських часів, з регламентації та бюрократизації цієї діяльності, коли держава виконує роль гегемона. Варто перейти на відкриту модель з використанням європейських стандартів й цінностей, коли держава реагує на запити суспільства і громадян. У цьому контексті важливим є узгодження думок усіх учасників соціальної взаємодії: автор — робоча група проєкту — державні та муніципальні органи влади, професійні спільноти та соціальні векторні групи. У час війни роль останніх помітно зростає. Саме соціальні групи та лідери їхніх думок відчутно впливають на формування т. зв. іміджу просування проєкту, затребуваність втілення комеморативного задуму саме у час воєнного лихоліття.

На основі представленого проєкту можемо зазначити, що хоч у процесі реалізації влада й висуває певні вимоги до самого задуму меморіальної композиції (табл. 2), проте зацікавлені сторони — серед яких блогери, громадські діячі та професіонали — мають свої думки та погляди, що потребують формування обоюдної доктрини взаємозумовлених дій. Сучасний ландшафт комунікації змінюється з появою блогерів та соціальних медіа, які можуть швидко поширювати думки, спричиняти активні громадські дискусії, порушувати питання художньої відповідності задуму, його інклюзивності тощо. Проте часто їхні думки безапеляційні і не налаштовують на продуктивну дискусію.

Залучення широкого кола представників художньо-професійних та соціальних спільнот спрямоване на те, щоб уникнути єдиного, «офіційного» нарративу. Популяризувати меморіальний мистецький проєкт можна за допомогою різних засобів: місцеві газети, соціальні медіа, творчі мережі та електронні портали. Крім того, меморіал можна рекламувати за допомогою освітніх ресурсів і публічних і освітніх програм, а також через партнерство з місцевими громадськими організаціями. Як зазначає G. Dalbo, «... меморіали вже давно є місцями, де не лише публічно згадують і оплакують своїх загиблих, а також виражають і передають свої колективні цінності, зобов'язання та побажання» [22, с. 1].

Відповідно, серед основних кроків для забезпечення формування збалансованої моделі взаємодії та інформаційно-комунікативної узгодженості серед стейкхолдерів важливим є залучення широкого кола митців та діячів для професійних експертних оцінок задуму, обговорення його переваг і недоліків, а також проведення широкої дискусії із залученням представників громадянського суспільства, представників територіальної громади для узгодження питань, важливих для місцевої громади, в ареалі якої буде реалізовано проєкт.

Висновки. На підставі отриманого досвіду у просуванні меморіального проєкту Б. Мазура «Пам'яті цивільних жертв» та аналізу усталених форм комеморативної політики хочемо зазначити, що роль держави

є вирішальною для збереження історичних нарративів пам'яті у формуванні національної ідентичності. У цьому контексті запровадження в Україні відкритої моделі державної підтримки меморіальних практик на противагу регламентуючій дасть змогу комплексно, спільно з громадськістю реалізовувати такі проєкти, не чекаючи закінчення війни. Врахування широкого кола думок зацікавлених сторін сформує необхідну прозору взаємодію, спрямовану на реалізацію не просто офіційного символу пам'яті, а меморіальної зони справжнього об'єднання спільноти.

Навіть якщо фінансування проєкту відбувається коштом меценатів, його реалізація має бути прозорою, в тісній взаємодії з громадськістю та представниками векторних соціальних груп. Такий підхід дозволяє нівелювати протиріччя, які можуть виникати у частині обґрунтування основних позицій стосовно доцільності чи недоцільності реалізації проєкту в той чи інший час суспільно-історичного поступу.

Пропонований до аналізу меморіальний проєкт Б. Мазура є глибоким за художнім втіленням комеморативної ідеї у час війни. Цьому сприяє використання принципу рельєфного моделювання, започаткованого О. Архипенком. Художньо-символічний простір задуму, його образно-значеннєва відкритість до прочитання дозволяють кожному долучитися до формування спільної колективної пам'яті зі своєю особистою травматичною історією. У процесі просування проєкту важливими виявилися соціальні взаємодії, базовані на балансі між відповідністю задуму до державних нормативних документів та його підтримкою фаховою спільнотою, а також лідерами соціальних груп.

Стосовно форм меморіалізації зазначимо, що проєкт Б. Мазура позбавлений радянських та імперських форм втілення. Важливою для авторського задуму є ідея особистої скорботи у спільності символічного прочитання. Завдяки таким символічним концептам, багатofункціональним з точки зору соціальних ролей і місій, формується просопографічний простір сучасної комеморації, де досить зворушливі та художньо вдало скомпоновані, глибоко особисті історії закарбовані у лаконізм художньої форми, замінюють ідеологічно вмотивовані усталені монументальні арт-об'єкти. Цей підхід уможливить продуктивне втілення інформаційно-культурних та просвітницьких аспектів сучасної культурної політики України у фіксації та політиці.

Відповідно й участь держави в політиці пам'яті, централізованій чи децентралізованій, є важливою для сприяння продуктивній множинній пам'яті, яка поважає принцип субсидіарності та заохочує відкрите обговорення. Ініціативи держави щодо меморіалізації, такі як створення законів та узгодження нормативно-правового забезпечення про пам'ять, архівів, дослідницьких інститутів, підручників, музеїв і меморіалів, а також судових процесів, комісій правди та інших пам'ятних

символів, спрямовані на сприяння мультиперспективному підходу вивченні історії та у формуванні нового типу меморіальних практик в Україні. Ці комеморативні

ініціативи стимулюватимуть громадянську активність, критичне мислення та дискусію стосовно репрезентації минулого та сучасних геополітичних викликів.

Література

1. Бабка В. Політика пам'яті: спроба теоретичного синтезу, моделі впровадження та роль у перехідному суспільстві // Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України. 2014. № 6 (74). С. 201–215. URL: https://iapiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/babka_polityka.pdf (дата звернення: 10.02.2024).
2. Бабка В. Історична пам'ять як фактор політичного впливу в незалежній Україні: дис. ... канд. політ. наук: 23.00.03; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 20 с. URL: https://npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/D_26.053.12/dis_Babka.pdf (дата звернення: 10.02.2024).
3. Баханов К. Меморативна політика незалежної України // Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії. Наукові записки Рівненський державний гуманітарний університет ЗДГУ. 2009. Вип. 17. С. 45–47.
4. Васько С. Формування та трансформація феномену колективної пам'яті у меморіальну політику: дипломна робота бакалавра з політології; Львівський національний університет імені Івана Франка, філософський факультет, кафедра теорії та історії політичної науки. Львів, 2022. 95 арк. URL: https://filos.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2023/01/Vasko-Sofia_Dyplom.pdf (дата звернення: 27.03.2024).
5. Євсєєв К. Історична та колективна пам'ять як феномен // Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України. 2013. 2 (64). С. 157–167. URL: https://iapiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/evseev_istorychna.pdf (дата звернення: 20.02.2024).
6. Зернецька О. Концепція історичної пам'яті у Великій Британії // Проблеми всесвітньої історії. 2018. № 1. С. 122–133. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/prwh_2018_1_8 (дата звернення 20.03.2024).
7. Киридон А. Історична пам'ять і історична травма: понятійний дискурс // Слов'янський вісник: збірник наукових праць. Серія «Історичні та політичні науки» Рівненського державного гуманітарного університету та Рівненського інституту. 2009. Вип. 8. С. 3–8.
8. Киридон А. Колективна пам'ять в темпоральному модусі репрезентації // Київська старовина. 2010. № 4. С. 96–105.
9. Киридон А. Конструкт «колективна пам'ять» у фокусі часу: теоретичний дискурс // Слов'янський вісник: Збірник наукових праць. Серія «Історичні та політичні науки» Рівненського державного гуманітарного університету та Рівненського інституту слов'янознавства Київського славістичного університету. 2010. Вип. 10. С. 65–71.
10. Киридон А. Політика пам'яті в Україні (1991–2015 рр.) // Україна-Європа-Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини. 2015. Вип. 15. С. 244–250. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/25124/1/Kurydon.pdf> (дата звернення: 10.02.2024).
11. Коник А. «Історична пам'ять» та «політика пам'яті» в епоху медіакультури // Вісник Львівського університету. 2009. Вип. 32. С. 153–163. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vjo.2009.32.4047> (дата звернення: 30.04.2024)
12. Концепція комплексного розвитку (меморіалізації) Бабиного Яру з розширенням меж Національного історико-меморіального заповідника «Бабин Яр» / Геннадій Боряк (голова), Олександр Лисенко, Віталій Нахманович, Анатолій Подольський (заступники голови), Тетяна Пастушенко (секретар) [та ін.]; Інститут історії України НАН України. Ред. 2-га, випр. та допов. Київ: Інститут історії України НАН України, 2021. 200 с. URL: <http://resource.history.org.ua/item/0014254> (дата звернення: 25.04.2024).
13. Котубей-Геруцька О. Вшанування героїв — про національні військові меморіальні кладовища у світі, проблеми пам'яті й залучення громади. Суспільне культура. URL: <https://suspinne.media/culture/485755-vsanuvanna-geroiv-pro-nacionalni-vijskovi-memorialni-kladovisa-v-sviti-problemi-pamati-j-zalucenna-gromadi/> (дата звернення 20.02.2024)
14. Культурна спадщина та національна безпека: аналіт. доп. / В. Потапенко та ін. Київ: НІСД, 2023. 58 с. URL: https://niss.gov.ua/sites/default/files/2023-09/ad_kult_spad_nac_bezp_06092023.pdf (дата звернення: 11.01.2024).
15. Литвак О. Меморіальний простір Великої Британії щодо Першої світової війни // Травневі студії: історія, політологія, міжнародні відносини: Збірник матеріалів III Міжнародної наукової конференції студентів та молодих вчених, м. Вінниця. 23 квітня 2021 р. Вінниця: Донецький національний університет імені Василя Стуса, 2021. С. 353–355.
16. Маклюк О. Історична пам'ять та політика пам'яті в умовах трансформації центральносхідної Європи // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. 2011. Вип. XXX. С. 223–232.
17. Мішалова О. Історичний нарратив як форма організації та репрезентації історичного знання // Актуальні проблеми духовності зб. наук. праць. 2011. С. 184–213.
18. Нагорна Л. Поняття «місце пам'яті» в системі memory studies // Регіональна історія України. 2014. Вип. 8. С. 55–74. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/reisuk_2014_8_5 (дата звернення: 07.04.2024).
19. Політика історичної пам'яті в контексті національної безпеки України: аналіт. доповідь / Яблонський В. М., Лозовий В. С., Валєвський О. А., Здіорук С. І., Зубченко С. О. та ін. Київ: НІСД, 2019. 144 с. URL: https://niss.gov.ua/sites/default/files/2019-09/dopovid_polityka_druk_03.pdf (дата звернення: 10.02.2024).
20. Симоненко І. Перспективи створення музею політичних репресій в Україні у контексті формування історичної пам'яті // Стратегічні пріоритети. 2007. № 3(4). С. 41–47.
21. Baranowska G., Castellanos-Jankiewicz L. Historical Memory in Post-communist Europe and the Rule of Law: An Introduction // European Papers. 2020. Vol. 5. No. 1. P. 95–106. URL: https://www.europeanpapers.eu/en/system/files/pdf_version/EP_eJ_2020_1_5_SS1_Articles_Intro_Grazyna_Baranowska_

Leon_Castellanos_Jankiewicz_00386.pdf ISSN 2499-8249 DOI: 10.15166/2499-8249/386

22. Dalbo G. Memorializing the Holocaust: Public Art, Collective Memory, and Upstander Education // *The Holocaust: Remembrance, Respect, And Resilience*. URL: <https://psu.pb.unizin.org/holocaust3rs/chapter/why-is-there-a-holocaust-memorial-here/> (access date: 20.01.2024).

23. Duyster Borredà, J. Europäische Erinnerungskulturen 2014: Konferenzreport, Berlin, 16.–17. Dezember 2014. Stuttgart: IFA (Institut für Auslandsbeziehungen E.V.). URL: <https://opus.bsz-bw.de/ifa/frontdoor/deliver/index/docId/454/file/ifa> DOI: <https://doi.org/10.17901/akbp1.04.2015> (access date: 24.03.2024).

24. Pfeil, U. The role of the State in remembrance policy. *Chemins de memoire*. URL: <https://www.cheminsdememoire.gouv.fr/en/role-state-remembrance-policy> (access date: 24.03.2024).

25. Sharrock, J. M. The bombing of British cities and the contesting of remembrance: WWII civilian experience and its commemoration since 1945. Doctoral thesis (Ph.D), UCL (University College London). 2022. URL: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10152511/> (access date: 24.03.2024).

26. Viejo-Rose, D. (2011). Memorial functions: Intent, impact and the right to remember. *Memory Studies*, 4(4), 465–480. DOI: <https://doi.org/10.1177/1750698011411367>

References

Babka, V. (2014). Polityka pamiaty: sproba teoretychnoho syntezu, modeli vprovadzhennia ta rol u perekhidnomu suspilstvi [The politics of memory: the attempt of theoretical synthesis, models and the role in transitional society]. *Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzen im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy*, 6(74), 201–215. Retrieved from https://ipend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/babka_polityka.pdf [in Ukrainian].

Babka, V. (2017). *Istorychna pamiat yak factor politychnoho vplyvu v nezalezhnii Ukraini* [Historical Memory as a Factor of Political Influence in Independent Ukraine] [Candidate's thesis abstract, National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, Ukraine]. Retrieved from: https://npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/D_26.053.12/dis_Babka.pdf [in Ukrainian].

Bakhanov, K. (2009). Memoratyvna polityka nezalezhnoi Ukrainy [The memorial policy of independent Ukraine]. *Aktualni problemy vitchyzniano ta vsesvitnoi istorii. Naukovi zapysky Rivnenskyi derzhavnyi humanitarnyi universytet ZDHU*, 17, 45–47. [in Ukrainian].

Baranowska, G. & Castellanos-Jankiewicz, L. (2020). Historical Memory in Post-communist Europe and the Rule of Law: An Introduction. *European Papers*, 5(1), 95–106. Retrieved from https://www.europeanpapers.eu/en/system/files/pdf_version/EP_eJ_2020_1_5_SS1_Articles_Intro_Grazyna_Baranowska_Leon_Castellanos_Jankiewicz_00386.pdf DOI: 10.15166/2499-8249/386.

Boryak, H., Grynevich, V., Gutor, M., Kashevarova, N., Kot, S., Krupina, V., Levitas, F. et al. (2021). *Kontseptsiiia kompleksnoho rozvytku (memorializatsii) Babynoho Yaru z rozshyrenniem mezh*

Natsionalnoho istoryko-memorialnoho zapovidnyka "Babyn Yar" [The concept of comprehensive development (memorialization) of Babyn Yar with the expansion of the boundaries of the National Historical and Memorial Reserve "Babyn Yar"]. Ministry of Culture of Ukraine; NAS of Ukraine. Institute of History of Ukraine; National historical and memorial reserve "Babyn Yar," Kyiv. Retrieved from: <http://resource.history.org.ua/item/0014254> [in Ukrainian].

Dalbo, G. (n. d.). Memorializing the Holocaust: Public Art, Collective Memory, and Upstander Education. *The Holocaust: Remembrance, Respect, and Resilience*. Retrieved from <https://psu.pb.unizin.org/holocaust3rs/chapter/why-is-there-a-holocaust-memorial-here/>

Duyster Borredà, J. (2014). Europäische Erinnerungskulturen 2014. *Konferenzreport, Berlin*, 16.–17. Dezember. Stuttgart: IFA (Institut für Auslandsbeziehungen E.V.). Retrieved from: https://opus.bsz-bw.de/ifa/frontdoor/deliver/index/docId/454/file/ifa_Edition_Euro_Erinnerungskulturen.pdf DOI: <https://doi.org/10.17901/akbp1.04.2015>.

Konyk, A. (2009) "Istorychna pamiat" ta "polityka pamiaty" v epokhu mediakultury [Historical memory and the politics of memory in a media-cultural era]. *Visnyk Lviv University*, 32, 153–163. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vjo.2009.32.4047> [in Ukrainian].

Kotubei-Herutska, O. (2023, May 30). *Vshanuvannia heroiv—pro natsionalni viiskovi memorialni kladovyshcha u sviti, problemy pamiaty y zaluchennia hromady* [Commemorating heroes: On the national military memorial cemeteries around the world, the problems of memory and community involvement]. Retrieved

- from: <https://suspilne.media/culture/485755-vsanuvanna-geroiv-pro-nacionalni-vijskovi-memorialni-kladovisa-v-sviti-problemi-pamati-j-zalucenna-gromadi/> [in Ukrainian].
- Kyrydon, A. (2009). Istorychna pamiat i istorychna travma: poniatiinyi diskurs [Historical memory and historical trauma: a conceptual discourse]. *Slovianskyi visnyk: zbirnyk naukovykh prats. Serii "Istorychni ta politychni nauky" Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu ta Rivnenskoho instytutu*, 8, 3–8. [in Ukrainian].
- Kyrydon, A. (2010). Konstrukt "kolektyvna pamiat" u fokusi chasu: teoretychnyi diskurs [The construct of "collective memory" in the focus of time: a theoretical discourse]. *Slovianskyi visnyk: Zbirnyk naukovykh prats. Serii "Istorychni ta politychni nauky" Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu ta Rivnenskoho instytutu slovianoznavstva Kyivskoho slavistychnoho universytetu*, 10, 65–71 [in Ukrainian].
- Kyrydon, A. (2010). Kolektyvna pamiat v temporalnomu moduli reprezentatsii [Collective memory in the temporal mode of representation]. *Kyivska starovyna*, 4, 96–105 [in Ukrainian].
- Kyrydon, A. (2015). Polityka pamiaty v Ukraini (1991–2015 rr.) [Politics of memory in Ukraine (1991–2015)]. *Ukraina-Yevropa-Svit. Mizhnarodnyi zbirnyk naukovykh prats. Serii: Istoriia, mizhnarodni vidnosyny*, 15, 244–250. Retrieved from: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/25124/1/Kyrydon.pdf> [in Ukrainian].
- Lytvak, O. (2021). Memorialnyi prostir Velykoi Brytanii shchodo Pershoi svitovoi viiny [The British Commemoration of the First World War]. *Travnevi studii: istoriia, politolohiia, mizhnarodni vidnosyny: Zbirnyk materialiv III Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii studentiv ta molodykh vchenykh, m. Vinnytsia. 23 kvitnia 2021 r.*, (pp. 353–355). Retrieved from <https://jts.donnu.edu.ua/article/view/10981> [in Ukrainian].
- Makluk, O. (2011). Istorychna pamiat ta polityka pamiaty v umovakh transformatsii tsentralnoskhidnoi Yevropy [Historical Memory and the Politics of Memory in the Transformation of Central and Eastern Europe]. *Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnogo universytetu*, XXX, 223–232.
- Mishalova, O. (2011). Istorychnyi naratyv yak forma orhanizatsii ta reprezentatsii istorychnoho znannia [Historical narrative as a form of organisation and representation of historical knowledge]. *Aktualni problemy dukhovnosti: zb. nauk. prats.* 184–213. [in Ukrainian].
- Nagorna, L. (2014). Poniattia "mistse pamiaty" v systemi memory studies [The concept of "memory site" in the system of memory studies]. *The regional history of Ukraine*, 8, 55–74. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/reisuk_2014_8_5 [in Ukrainian].
- Pfeil, U. (n. d.). The role of the State in remembrance policy. *Chemins de memoire* Retrieved from <https://www.cheminsdememoire.gouv.fr/en/role-state-remembrance-policy>
- Potapenko, V. et al. (2023). *Kulturna spadshchyna ta natsionalna bezpeka: analit. dop.* [Cultural heritage and national security: analytical report]. Kyiv: National Institute for Strategic Studies. Retrieved from: https://niss.gov.ua/sites/default/files/2023-09/ad_kult_spad_nac_bezp_06092023.pdf [in Ukrainian].
- Sharrock, J.M. (2022). *The bombing of British cities and the contesting of remembrance: WWII civilian experience and its commemoration since 1945*. [Doctoral thesis, UCL (University College London)]. Retrieved from <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10152511/>.
- Symonenko, I. (2007). Perspektyvy stvorennia muzeiu politychnykh represii v Ukraini u konteksti formuvannia istorychnoi pamiaty [Perspectives on the Creation of a Museum of Political Repression in Ukraine in the Context of Forming Historical Memory]. *Strategic priorities*, 3(4), 41–47. [in Ukrainian].
- Vasko, S. (2022). *Formuvannia ta transformatsiia fenomenu kolektyvnoi pamiaty u memorialnu polityku: diplomna robota bakalavra z politolohii* [Formation and transformation of the phenomenon of collective memory into memorial policy: a bachelor's thesis in political science]. [Bachelor's thesis, Ivan Franko National University of Lviv, Faculty of Philosophy, Department of Theory and History of Political Science, Lviv, Ukraine]. Retrieved from https://filos.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2023/01/Vasko-Sofia_Dyplom.pdf [in Ukrainian].
- Viejo-Rose, D. (2011). Memorial functions: Intent, impact and the right to remember. *Memory Studies*, 4(4), 465–480. DOI: <https://doi.org/10.1177/1750698011411367>.

- Yablonskyi, V., Lozovyi, V., Valevskyi, O., Zdioruk, S., Zubchenko, S. et al. (2019). *Polityka istorychnoi pamiaty v konteksti natsionalnoi bezpeky Ukrainy: analit. dopovid* [The Policy of Historical Memory in the Context of Ukraine's National Security: Analytical Report]. Kyiv, National Institute for Strategic Studies. Retrieved from: <https://niss.gov.ua/sites/default/files/2019-09/dopovid> [in Ukrainian].
- Yevseyev, K. (2013). Istorychna ta kolektyvna piamat yak fenomen [History and collective memory as a phenomenon]. *Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhenim. I. F. Kurasa NAN Ukrainy*, 2(64), 157–167. Retrieved from: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/evseev_istorychna.pdf [in Ukrainian].
- Zernetska, O. (2018). Kontsepsiia istorychnoi pamiaty u Velykii Brytanii [The Concept of Historical Memory in the United Kingdom]. *Problemy vsesvitnoi istorii. 1*, 122–133. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/prwh_2018_1_8 [in Ukrainian].

Herasymchuk V.

Commemorative Practices During the War: Bohdan Mazur's project *Memory of Civilian Victims*

Abstract. The article explores actual issues related to the memorial aspect of commemorating the fallen civilians of Ukraine as a result of Russian aggression, focusing on the creative aspects of the commemorative issue in the space of urban architecture and forms of social communication aimed at creating such memorial zones as a part of the collective memory and commemorative policy of the state as a whole. The aim of the paper is to analyze creative practices and socio-cultural (institutional) interactions that strive to implement memorial cultural policy during the war. The subject field of the article is the practical implementation of the idea of the memorial architectural project *In Memory of Civilian Victims* by Bohdan Mazur, a famous Ukrainian sculptor. It is on the example of the implementation of B. Mazur's memorial project that the author highlights contradictory approaches and views, problem areas of this project's implementation: from the forms of memorialization of tragic events to the ways of communicating with authorities, opinion leaders, and professional experts on this issue in the context of wartime.

Keywords: commemoration, memorial cultural policy, historical memory, memorial sculpture, Bohdan Mazur, socio-cultural communications, commemorative policy, institutional interaction, authorities, opinion leaders.

Стаття надійшла до редакції 14.02.2024

Contemporary Art:
Теорія та практика

Contemporary art:
Theory and practice

Марина Протас

доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: protas.art@gmail.com |

Maryna Protas

Doctor in Art Studies, Senior Research Fellow, Chief Research Fellow, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0001-8137-0342

Місячна одиссея Джеффа Кунса: повернення скульптури постмінімалізму

Jeff Koons' Moon Odyssey: The Return of Post-Minimal Sculpture

Анотація. Дворічна епопея з відправлення на Місяць скульптури Джеффа Кунса в експедицію на борту космічного корабля «Odysseus» майже завершилась: модуль із першою у світі авторизованою public sculpture на поверхні іншого позаземного тіла Сонячної системи здійснив посадку, але спіткнувся і перекинувся, увійшовши у фазу сну. Поки невідомо, чи вдасться і якщо так, то коли безпосередньо десантувати скульптуру на поверхню супутника Землі, проте, попри всі перешкоди його негостинних польових умов, проєкт має, крім орбітальної конкістадор-місії, дві інші цілком дієві функціональні частини: наземні колекційні апроксимовані елементи об'єкта, які рекламують ЗМІ, та цифрову NFT site-specific sculpture. Фаховий аналіз доступної інформації дозволів констатувати черговий ресайклінг гештальту скульптурних ідей 1960–1970-х років, відомих у мистецтвознавстві під дефініцією «постмінімалізм», або «системне мистецтво», які були пов'язані з програмами «Art in Public Place» Національної ради з питань мистецтв (National Council on the Arts), та спільної з NASA програми «Space City. USA». А отже прориву у нові обрії квазімодерного пластичного мистецтва на тлі гучної події в дослідженні Космосу не відбулося.

Ключові слова: site-specific, public sculpture, постмінімалізм, системне мистецтво, «Фази Місяця».

Постановка проблеми. Наприкінці лютого 2024 року міжнародна арт-спільнота активно обговорювала черговий паломницький проєкт відомого американського митця Джеффа Кунса «The Moon Phases Project», про який було вперше оголошено 2022 року. Вже тоді було заявлено про створення, окрім місячного об'єкта-pellegrino, ще і роздрібної версії скульптур для колекціонерів та поціновувачів творчості Джеффа Кунса, а також заявлено NFT-версію колекції, яку планували реалізовувати через платформу «Pace Gallery». Якщо коротко описати цю зірково-зоряну скульптуру, за збереження якої Україна також тепер відповідальна, адже наша країна — серед підписантів «Artemis Accords», то це прозорий пластиковий блок зі 125 сталевих кульок-моделей із написом на кожному артефакті імені відомої людини: від Платона, Леонардо да Вінчі, Моцарта, Галілея й Ганді до Моххамеда Алі та Енді Воргола. І от тепер наприкінці зими поточного року відбулося неочікуване навіть для Джеффа Кунса (після низки розчарувань від затримок злету корабля), — зазначав кореспондент «New York Times» Захарій Малій, — скульптуру митця «Фази Місяця», буквально космічним автостопом було виведено не лише на навколосемну орбіту із місією зорельота «Odysseus», але й спущено

на поверхню Місяця [1] (іл. 1, 2). Таке «космічне» розширення поля скульптури, про яке навіть не мріяли ані Розалінда Краусс, ані Роберт Пінкус-Віттен, який волів наприкінці ХХ століття міркувати про максималізм американського арту, надає цьому проєкту статусу першого авторизованого арт-виставу, точніше public sculpture, на нашому природному супутнику, який «після численних затримок <...> нарешті відправили на Місяць рано вранці з мису Канаверал у Космічному центрі Кеннеді NASA у Флориді», — як зазначала Карен К. Хо у виданні «ARTnews» [2]. Звісно, Кунс був у захваті, споглядаючи вдалий злет корабля, швидко забувши про всі неуспішні старту «Falcon 9», на якому спочатку планували відправити саме цю скульптуру, і поділився своїми схвильованими думками: «Я виріс, слухаючи, як президент Кеннеді говорив про політ на Місяць. Це дало нашому суспільству бачення та мотивацію, щоб ми могли вірити в себе та чогось досягти» [1]. Тому цілком очікувано, що Кунс абсолютно впевнений у підкоренні чергової висоти творчої самореалізації. Крім того, тепер його космічна site-specific sculpture назавжди залишатиметься об'єктом спадщини відповідно до «Artemis Accords», укладених NASA у координації з Державним департаментом США у 2020 році разом з іншими країнами-партнерами, які



Іл. 1. Три версії «Moon Phases Project» Джеффа Кунса: для Місяця, для земних колекціонерів та NFT

вивчають Deep Space та захищають історично важливі місця й артефакти в космосі [1; 3]. Але чи насправді цей проєкт Кунса є новим проривом у сучасному мистецтві? З таким твердженням мусимо не поспішати, аналізуючи арт-об'єкт у межах стилістико-типологічної діагностики.

Мета статті полягає в стилістико-парадигмальному аналізі скульптури Джеффа Кунса «Фази Місяця», із залученням компаративного співставлення подій і творчих інтенцій шістдесятилітньої давнини, щоб визнати чи спростувати роль проєкту як нового втілення «бачення та мотивації» *site-specific sculpture*.

Аналіз останніх досліджень й публікацій. Від початку проєкт підтримала платформа «Pace Gallery» разом із компаніями «NFMoon» з цифрового мистецтва і технологій в особі Патріка Коланджело, та «4Space» з вивчення космічного простору в особі Шантель Байер, яка спроектувала, дослухаючись до порад Кунса, та відтворила кубічний контейнер скульптур. Відповідно, проєкт «Фази Місяця» (на кшталт того, як ще 1966 року концепт «Мистецтво як ідея як ідея» ввів в арт-практику Джозеф Кошут, мав тавтологічне потроєння реді-мейд фотографічними та текстовими дубляжами об'єкта), згідно з концептом Джеффа Кунса, на Землі теж матиме аватарів у вигляді відокремлених, а точніше «персоніфікованих» фаз Місяця, як масштабовано-збільшених сталевих кульок, кожна з яких розміщена в окремому скляному контейнері з присвятою тому чи іншому геніальному представнику людства, щоб колекціонери мали можливість «у роздріб» придбати різні фази Місяця. Таких фаз для спостерігачів планети — 62, і для позаземних спостерігачів — також 62, ще додатково до них є модель місячного затемнення, при тому, що за офіційним повідомленням сайту «Pace Gallery», всі земні «скульптури, <...> будуть інкрустовані дорожнім камінням: білим діамантом, жовтим діамантом, блакитним сапфіром, зеленим смарагдом або червоним рубіном. Положення каменю на скульптурах вказуватиме місце посадки на Місяці...» [4]. І вже наступним аватаром зіркового public art стане NFT-зображення

посадки модуля на Місяць, хоча з останнім виникла прикра затримка: модуль 22 лютого перекинувся на бік при посадці та увійшов у фазу сну на кілька тижнів місячної ночі. Проте усі медіа й офіційний сайт галереї митця запевняють, що «кожен унікальний NFT поєднується зі скульптурою, яка перебуватиме на Місяці всередині куба, і скульптурою, яка перебуватиме на Землі, розвиваючи зв'язки між цифровим і фізичним світами. Сам NFT включатиме зображення скульптур, встановлених на поверхні Місяця, а також інші зображення. Разом з другими двома компонентами Moon Phases (на Місяці і на Землі), NFT матиме культовий підпис Джеффа Кунса» [4]. Отже піар-кампанія, проведена з не менш космічним масштабом, та власне, сам бізнес-проєкт обіцяє активізувати потужні фінансові потоки від охочих долучитися до місячної одісеї зіркового і найдорожчого в арт-бізнесі митця, інтереси якого успішно реалізує корпорація «Jeff Koons LLC». При уважному аналізі самої скульптури складно позбутися підозр у черговій ремісії перелицьованого позичання не настільки вже й призабутого досвіду мінімалізму, щоправда, тепер інкрустованого не лише коштовним камінням, але й постмінімальними концептами системних варіацій «System / Systematic art», як його тлумачив 1966 року британський мистецтвознавець і автор цієї дефініції Лоуренс Аллоуей (Lawrence Alloway), зокрема в аспекті public sculpture, де цей термін визначав механічний повтор-реплікацію простих геометричних форм, сфери в тому числі [5]. Щоправда, редактор «Artforum» арт-критик Роберт Пінкус-Віттен оприлюднив монографію «Postminimalism into maximalism: American art, 1966–1986», де присвятив розділ обґрунтуванню постмінімалізму як максималізму сучасного американського мистецтва, коли анонімність авторського вислову була переведена в зону зацікавленості сучасними матеріалами і техніками, коли об'єкти відреклися від репрезентативної функції традиційної скульптури, що в 1969 році маніфестувала виставка «Антилюзія: процедури / матеріали» Музею американського мистецтва Вітні, ідеї якої поширили європейські постмінімалісти, визначаючи пріоритет не форми, а процесу і ставлення [6, с. 253]. Проте такий досі поширений у сучасному просторі сталий пастиш реплікацій «the public art bubble» (до категорії яких буквально й концептуально підпадають сферичні апропріації Кунса), жорстко розвінчувала 2015 року доктор мистецтвознавства, викладачка Королівського арт-коледжу Лондонського університету Джозефін-Беррі Слейтер [7, с. 47]. Її аргументи, як і критичні позиції інших аналітиків, дають переконливі підстави для того, щоб із великою долею скепсису сприймати пафосні заяви кураторів «Pace Gallery», коли вони на своєму профільному сайті стверджують: «Насолоджуючись минулими та майбутніми людськими досягненнями, Джефф Кунс черпав натхнення з Місяця як символу допитливості та рішучості. Його новий проєкт, повний надії та трансцендентності, пропонує глядачам



Іл. 2. Джефф Кунс зі скульптурою «Moon Phases» перед місячним посадковим модулем (це фото Кунс оприлюднив 13 лютого на платформі соціальної мережі X, раніше відомої як Twitter)

відчуття перспективи щодо їхнього місця у величезному всесвіті, спонукаючи до глибоких роздумів і споглядання» [4]. Натомість гучні (і фактично порожні в контекстуальному сенсі, із зайвим декором таких термінів, як «трансцендентність») заяви митця, широко цитовані ЗМІ, лише доводять правоту Джозефін Слейтер, позяк проект Кунса насправді впроваджує той самий, констатований нею, маніпулятивний ізоморфізм між естетикою та викривленим баченням колективною інтерпретаційною спільнотою арт-зразків консюмеризму, що репресивним чином впливає на рецепцію та самоактуалізацію окремих суб'єктів, інсценуючи біополітичний інфокапіталізм в дії, якщо перефразувати думку Мішеля Фуко [7, с. 78]. Саме тому Слейтер іронізує, пригадуючи відому сентенцію Йозефа Бойса, що митцем в contemporary добу може бути кожен, позяк «смерть автора» призвела до народження заангажованого біополітикою мистецтва *сірої зони*. Це специфічне мистецтво темного боку Місяця, де сутнісна якість не важлива, адже арт-товар створюють для продажу за логікою капіталу (і Кунс як колишній брокер Wall Street, це добре розуміє), але при цьому, як наполягає німецький вчений Вольфганг Шивельбуш, речі і людина «зношують і виснажують один одного» [8], тим паче, що комодифіковане мистецтво, як банальний товар, зовсім не надихає, не спричиняє сутнісного екстазису, бо його виробництво розраховане на тривіальне споживання, а це не лише в естетичному, а й в економічному сенсі означає «від'ємну вартість». Із цим погоджується і британський мистецтвознавець Осіан Ворд, критикуючи кітчеву розкіш «Young British Artists» (їхній проект стартував 1988-го, з Лондонської

виставки 16 випускників Голдсмітського коледжу), твори яких, як діамантовий череп «Заради Бога» (2007) Деміана Гьорста, «суть мистецтва доби розкоші, символ жадібності набитих грошима колекціонерів, які сприяють наповненню ринку творами все більш високої грошової вартості», але сам факт існування такого твору доводить, що світ «одержимий безглуздими дрібничками, ілюзією або хворою фантазією ювеліра» [9].

Виклад основного матеріалу дослідження. Критика культуріндустрії в контексті місячного проекту Кунса цілком доречна, адже зміна митцем традиційного ампула, а саме кітч поп-арту, на приправлений концептом мінімалізм відповідає константі професора Оксфорду, академіка Британської академії Тімоті Вільямсона, викладену у книзі «Філософія філософії». Перед тим, як резюмувати, що страх набриднути собі або своїм поціновувачам є великим ворогом правди, філософ пояснює: «Неякісна робота іноді маскується претензійністю, натяками, гномічною стислістю чи виграшною неформальністю. Але часто особливого маскуванню немає: виробники та споживачі просто не спромоглися перевірити деталі. А нам потрібна неприваблива чеснота терпіння, <... > і строгість, щоб бути незадоволеними привабливим нарративом, що не відповідає цим стандартам» [10, с. 288]. Тому Кунс, щоб втримати мить виграшу (повз аскезу алетей), впровадив стратегію бенчмаркінгу, а не просто зробив поворот в постмінімалізм, адже суспільство, принаймні українське, ще пам'ятає події 2019 року, коли його «Срібного кролика» (1986) у вигляді імітованої повітряної кульки продали на аукціоні Christie's за понад 91 мільйон доларів; а перед тим, 2017 року, ім'я митця обговорювали у вітчизняних ЗМІ через звинувачення пересувної 14-метрової public sculpture в «Рокфеллер-центрі» у плагіаті фарфорової статуетки української майстрині Оксани Жникруп «Балерина Оленка» (1974). Плагіат тоді визнали легітимною апропріацією, не дивлячись на продаж 2015 року Джеффом двох дерев'яних копій фарфорових скульптур тієї ж Оксани Жникруп на аукціонах за понад 90 і 50 тисяч фунтів стерлінгів. Цікаво, що ексдиректор з медіа-технологій «Tate Galleries» Вілл Гомперц зауважує, що Джефф Кунс з його алюмінієвими повітряними кульками та іншим поп-артом став неймовірно багатим, зокрема, від 2010 року, коли кожний його черговий кіч продавали за мільйони доларів, і тоді його ім'я стало відомим брендом. При всьому тому, додає Вілл, це безглуздя підтримує глянцева індустрія, саме вона і нескінченні кольорові додатки до газет створили модну космополітичну аудиторію споживачів космополітичного артизму, байдужого до, здавалось би, «потьмянілого» мистецтва минулого, адже тепер усі бажають скандалу, розваг, дивацтв, через те навіть фахівці і інтелектуали розводять руками, що не розуміють в тому хаосі нічого, як і того, чому те, що зробить дитина, визнають шедевром [11]. Поза тим, Вілл Гомперц надає цілком достовірне пояснення: за останні 30 років ситуація змінилася, бо гроші

змінили настрої суспільства, тому спільнота вже не опиралася закупівлі «Tate Modern» постоб'єктного арту у вигляді папірця з проектом словацького митця Романа Ондака, де, — за прикладом антимистецької «Декларації про наміри» (1968) Лоуренса Вайнера, — лише було описано концепт-перформанс на кшталт розіграшу, коли на вулиці підставні актори стоять і нетерпляче дивляться на зачинені двері, а розрахунок йшов на появу зацікавлених перехожих, що мали б встати в ту псевдочергу. Вілл Гомперц з сарказмом запитує, а що ж трапалося, що суспільство, яке так голосно опиралось в 1972 році закупівлі 120 цеглин «Еквіваленту 8» Карла Андре за 2 тис. фунтів, тепер промовчало? І відповідає: за цей час у мистецтво був вкладений колосальний капітал, зокрема Радою директорів музеїв, які користувались приватним вливанням грошей у модернізацію і побудову нових просторів для сучасного мистецтва. Це є результатом глобалізації капіталу, й капіталізації культури з мистецтвом, що призвело до появи великої кількості мультимільйонерів, які впливають на розвиток сучасного мистецтва, купуючи те, що приносить ще більше грошей, навіть в умовах фінансової кризи і падіння банків. Тим часом ідоли не лише поп-арту, а й інших візуальних практик адаптували бачення Енді Ворголом «особи художника як механістичної та порожньої постаті, мистецтво якого можна було легко привласнити» [12]. Через те безглузді арт-проекти отримують пріоритет, і якщо раніше, скажімо, «Sotheby's» мав лише три головних країни-колекціонера, то зараз їх понад 20. Тому Вілл Гомперц назвав новий креативний арт-етап 1980–1990-х років «підприємницьким», або бенчмаркінгом (хоча історичні асоціації надають приклад іншої зміни дефініції як політизації конструктивізму в продуктивізм, і це питання широко дискутувалось у червні 1922 року у Веймарі на Міжнародному конструктивістському інтернаціоналі митців-авангардистів, який був перед тим анонсованим у Дюссельдорфі на Міжнародному конгресі прогресивних митців, де види мистецтва, як скульптура і живопис зокрема, підлягали анафемі, позаяк віталась виключно промислово-практично-корисна функція).

Відповідно, тоді ж прискорився перехід арт-практик постмодернізму на позиції «site-specific», що остаточно знецінює естетику автономного мистецтва доби модерну, обстоювану Климентом Грінбергом як «medium specific». Хоч він теж пояснював: об'єктивність матерії стає важливішою за чуттєвий ідеалізм духу, позаяк митці досягли небаченої радикальної чистоти сугестивних форм, і тепер «чистота в мистецтві полягає в прийнятті, добровільному прийнятті обмежень the medium of the specific art» [13]. Але цей процес трансформації епістем викликає сьогодні у все більшого числа науковців, зокрема західних, прискіпливого критичного розгляду. Наприклад, Tom Palin, захищаючи у 2018 році в Королівському Арт-коледжі Лондона дисертацію «The Condition of Painting: Reconsidering Medium Specificity», прагне

повернути сучасному мистецтву постмедіумної доби функцію медіуму завдяки ресайклінгу чуттєвого образного сприйняття алетей, переосмислюючи ідеї Гайдеггера та Гельдерліна.

Та проблема полягає в тому, що саме поняття «specificity» в мистецтві тлумачили ефектом чи предметним способом виразу ідеї в процесі творчої праці з матеріалом. Тому поступово medium-specific трансформується в арт-вираз site-specific, де якість ефекту залежить від маніпуляцій з технікою, матеріалом, а твір, поступово концентруючись на пост-об'єктному аспекті концепт-виразу, стає безособистісним зв'язком між світом концепцій та матеріальним планом, як це доводив колишній мінімаліст Роберт Смітсон у статтях в «Artforum» та в есе «Випадіння розуму в осад: Земляні проекти» (1968), порушуючи питання кореляції site- і non-site у межах ідеї ентропології. Причому акцент очікувано робиться не на образному вислові трансцендентної алетей, а на реїфікованому повідомленні певної інформації, де сама форма вислову починає викликати багато критики, як в засновника фірми «SITE» («Sculpture in the Environment») Джеймса Вайнса, автора відомої дефініції сумнівних public sculpture, як «turd in the plaza» [14, с. 574]. Це загострило диз'юнкцію між концептом і естетичним формотворенням, про що розмірковував Вілем Флюссер у посмертно виданій праці «Форма речей. Філософія дизайну», порівнюючи значення термінів «дизайн» і «мистецтво», як латинське *ars* (у сенсі артилерії, фортелю, трюку), з *art*, звідси в англійській *митець* — артист, буквально ловкач-ілюзіоніст, що дотичне мистецтву метання, а це вже *ars*, артилерія. Тож з часом відбулась диз'юнкція артизму і технодизайну, який почав витискати артизм. Утім, історичні традиції реді-мейд вже на початку ХХ століття відчули метаморфозу від дадаколяжів з різних речей, об'єднаних єдиним задумом у цілісній площині рельєфу, у промисловій об'єкті, що набули статусу мистецтва в контексті простору арт-галереї, як це відбувалось із творами Марселя Дюшана чи баронеси Ельзи фон Лорінгховен. Але з чистого аркуша ніхто не починав експериментувати, тому Томас Еліот в есеї 1922 року «Tradition and the Individual Talent» доводить, що навіть той митець, який хоче протистояти попереднім митцям, спирається на внутрішні властивості мистецтва, на конвенціональну естетичну цінність. Отже, доба модернізму спиралась на поняття medium-specific, і Климент Грінберг, вважаючи абстракцію ідеальним мистецтвом, пояснював авангардні реформи саме в контексті змін внутрішньої естетичної цінності нової лексики medium-specific на прикладі творів Джексона Поллока як зразка чистоти сенсу, незабрудненого мас-інформацією [13]. Проте contemporary mainstream змінює арт-епістему на користь етосу site-specific абстрактного виразу, що обстоювала учениця К. Грінберга Розалінда Краусс, яка пішла проти теорії свого вчителя, написавши відому статтю «Скульптура в розширеному полі», вплинувши на розвиток

і мінімалізму, й концептуалізму [15]. На зламі 1960–1970-х років вона міркувала про постмедіумний арт-специфік, сенс якого вже містився зовсім не в матеріалах і засобах, як агентах концептуального вислову, а в самому просторі, в якому митці фіксували ідеї, на кшталт підземного лабіринту «Периметри, павільйони, пастки» Мері Місс, чи розміщених у публічних місцях світлових шоу як в Роберта Ірвіна, зокрема його люмінесцентної присвяти майстру Баугауза і Блек-Маунтін коледж Йозефу Альберсу. В 1967 році Сол Левітт у статті в «Artforum» виголосить, що метою концептуального митця є створення інтелектуальної роботи, що зацікавить глядача, але душа якого при цьому не зачіпається. Власне, тепер public art так і працює. Рубіконом наступу біополітики в мистецтві, за Фредриком Джеймісоном, не випадково в 1960-х став мінімалізм, концептуальні трансформації якого були підтримані світовим капіталом на протиставлення автономії абстрактного експресіонізму. Через те 1978 року Краусс була права, констатуючи, що «за останні десять років скульптурою стали називати досить дивовижні речі <...> оскільки вважається, що вона поступово еволюціонувала від форм минулого»; але, згадуючи досвід історичного авангарду, Татліна і Ель Лисицького зокрема, Краусс підкреслила, що «немає значення, що конструктивістські форми були задумані як візуальний доказ незмінної логіки та узгодженості універсальних геометрій, тому що їхні абстраговані копії в мінімалізмі цілком умовно позначали всесвіт, що утримується не Розумом, а дротами, клеєм, чи гравітаційною випадковістю», і в такий спосіб створюються умови, коли «проблематизацією породжується розширене поле» [15, с. 30, 32, 39]. Тож ідея Краусс розглядати артизм у міждисциплінарній оптиці набула поширеності, і те, що вона називає історизмом рухомої інтерпретації колишнього терміна «скульптура», стало просто візуальним досвідом, бо «усвідомивши себе негативним буттям монумента, модерністська скульптура відкрила для себе умоглядну зону, що існує поза просторово-часовою репрезентацією, — зону, що стала новим джерелом дослідження». Але ця стратагема від початку вела до кризи і колапсу, визнаному на зламі міленіумів фахівцями «смертю мистецтва», щоправда, скульптуру так само продовжували сприймати крізь категорією відсутності, антимистецтвом у розширеному полі. Поза тим, скажімо, Барнетт Ньюман, свідомо поділяв позицію Теодора Адорно, вважаючи красу неможливою після Аушвіцу, тому віддавав перевагу геометрії та монохромності, принизливо визначаючи традиційну скульптуру *чимось*, через що перечіпляється, коли роздивляється живопис. Він бунтував також проти капіталу, тоталітаризму, ядерної загрози, а врешті став іконою арт-ринку. Проте цікаво, що естетика постмінімалізму не одразу була адаптована американським суспільством, цьому сприяли соціополітичні умови.

Американська науковиця Аманда Дауберлі в статті 2020 року [16] згадує, як на заміну знятим 2016 року

скульптурам расового змісту часів громадянської війни пропонували мінімалістську скульптуру Барнетта Ньюмана «Broken Obelisk» (1967). «Зламаний обеліск» — піраміда, на верхівку якої падає шматок обеліска верхівкою вниз. Скульптуру експонували на Нью-йоркській виставці «Sculpture in Environment», коли її запропонували встановити у Х'юстоні. Проте там скульптура ніяк не знаходила собі місце постійного експонування: ані в парках, ані перед ратушею. Влада і суспільство відторгали цю геометрію, кажучи: краще фонтанчик для пиття встановити, ані ж *оце*. Проте в період перегонів між США і СРСР за освоєння Місяця, коли протягом 1960-х в дію вступала програма «Space City. USA», пов'язана з NASA, Х'юстон отримав відповідний грант на contemporary public art від Національної ради з мистецтв (National Council on the Arts) за програмою «Sculpture Project», пізніше перейменовану на програму «Мистецтво в громадських місцях» («Art in Public Places»), де грант цілеспрямовано заборонявся для скульптур як традиційних пам'ятників, і дозволявся лише для contemporary public sculpture. Тож твір врешті купило подружжя — Джон та Домінік де Мініл. Саме вони замовляли останні картини Марку Ротко для їхньої каплиці в Х'юстоні, і 1971 перед цією каплицею посеред дзеркала басейну був встановлений «Зламаний обеліск», але де Мініл присвятили його — а це для мінімалізму нонсенс — загибелі у 1968 році Мартіна Лютера Кінга, та водночас скульптура вшанувала і пам'ять загиблого в 1970 Марка Ротко. І хоча ані мінімалісти, ані постмінімалісти ніяких меморіальних присвят категорично не сприймали, Барнетт Ньюман відправив де Мініл листа, подякувавши за клопіт, і додав: «Коли ви вшанували придбану вами скульптуру, присвятивши її пам'яті Мартіна Лютера Кінга, ви також відзначили мою роботу, врятувавши її від філістимлян, які знищили б її як твір мистецтва, зробивши її політичною "річчю". Я сподіваюся, що моя скульптура виходить за межі лише меморіального значення. Вона стосується життя, і я зберігаю надію, що перетворив трагічний зміст на пробіск піднесеного» [16]. Контекст цих слів містить посилання на функціональну комплексність тлумачення розширеного поля постмодерністського мистецтва, яку мала на увазі Розалінда Краусс, залучаючи до аргументації теорію когнітивного розвитку і соціалізації Групи Піаже, ідеї структуралістів, математичні ідеї групи Клейна: «Скульптура насправді єдине поняття на периферії поля, всередині якого можливі інші, по-різному структуровані можливості» [15]. І таку позицію адаптувала безліч митців — серед них Роберт Смітсон, Річард Серра, Сол Левітт, інші, хто відкинув автономне мистецтво модерністів, оскільки тепер «логіка постмодерністської арт-практики визначається не засобами виразу та матеріалом <...> а навпаки, логіка сформована ставленням до ідей, смислова полярність яких задає культурну ситуацію» [15].

Але разом із поширенням ідей Краусс виникають гострі критичні питання, зокрема: наскільки

продуктивними опинились ті структурні трансформації у сфері культури? В опозицію стають незалежні митці, налаштовані проти культуріндустріального бенчмаркінгу, як-от канадець Брюс Барбер з Галіфакса Нової Шотландії, який намалював 2008, у рік світової економічної кризи, «трансавангардну» Піраміду Понці в мистецтві, інтерпретовану іншим канадським критиком Марком Леже «порочним ядром» авангардизму [17]. А вже постмодерністська неоліберальна парадигма витискає з мистецького mainstream незалежних митців, поширюючи дескілінг, коли керовані арт-бізнесом еліти перетворюються на сервільний прекаріат, залюбки «накопичуючи друзів у Facebook і впливаючи на Zeitgeist» [17]. Марк Леже доводить: contemporary art, та всі ті версії public art насправді є додатком капіталу з фіктивною культурною вартістю, причому цікаво, що розуміння сучасного мистецтва досі користується моделлю XIX століття, тому анти-арт комодифікованої еліти, яку підтримують банки і аукціонні будинки, отримує роль товарного фетишу, а дійсно талановиті фахові митці залишаються осторонь культури. Тому Леже, радикально виголошуючи власну критичну позицію, приєднується до позиції критика Брайана Холмса, жорстко називаючи поточні арт-практики «покером брехунів». При цьому він наголошує на необхідності повернення до автономного мистецького твору, вільного від репресивного тиску маркетингових технологій public relations; а отже й — до відновлення критичного дискурсу на основі трансцендентальної естетики. Тим паче, як обережно висловив свої прогностичні передчуття Артур Данто, і до них варто дослухатися, таке повернення до справжнього незалежного мистецького розвитку буде мати революційний ефект: «... якби митці почали створювати мистецтво, суттю та метою якого було б естетичне переживання, це стало б найбільшим перетворенням у художній практиці. По суті, це була б революція» [18]. Sic!

Кожна країна сьогодні мусить переглянути власне ставлення до історії та незалежної інтерпретації її культурного досвіду, щоб виправити помилки, які привели цивілізацію до тотальної кризи, тому «Фази Місяця» дають стимул поміркувати також над словами Майкла Бейкера, який на зламі 2022–2023 років обстоював

«космотехнічний плюралізм», що опирається репресивному монотехнологізму і має на меті майбутнє розмаїття множинних космо-онтологічних (світотворчих) уявлень як когерентність естетико-філософських, моральних і технологічних сфер знання: «Сьогодні майбутнє людини поставлене під сумнів через наші технологічні можливості», «ми почали досягати безпрецедентних можливостей в маніпулюванні не лише своїм зовнішнім середовищем, але й внутрішнім середовищем нашого тіла»; «Тому в наш час необхідно терміново, щоб Захід — або те, що від нього залишилося — проаналізував своє власне становлення, повернувся назад, щоб дослідити своє походження та його траєкторію, і поставив під сумнів процес декомпозиції сенсу, який він породив» [19, с. 244].

Висновки. Отже, детально опрацьований кількома провідними компаніями бенчмаркінговий проєкт Джеффа Кунса не став справжнім інноваційним відкриттям ані у сфері public art, нехай навіть закинутий аж на навколоремну орбіту природнього супутника Землі, ані в царині site-specific sculpture. Проєкт «Фази Місяця» виявився лише ремінісценцією історичної миті розвитку американського contemporary art як переходу від естетики medium-specific автономного мистецтва в розширене поле постмодерного артизму, але повністю керованого (і тому обмеженого) інтересами глобалізованої культуріндустрії. Миті, відомої в критичному мистецтвознавстві як трансформація останнього відблиску модерністської епістемі мінімалізму в концептуалізовану версію постмінімального мистецтва постмодернізму. Тим не менш, погляд у минуле, чітко сфокусований із дистанції Місяця на ретро-каузальне коло проблем сучасного культуротворення Землі, довів необхідність сутнісного перегляду цивілізаційної епістемі, зокрема в аспекті когніції досвіду історичного авангарду та його апропріації сучасними арт-практиками. Це зможе відкрити шлях реалізації справжніх духотворчих можливостей трансцендентної алетей, активуючи неймовірні творчі потенції, що стане істинним розширенням поля мистецтва, зокрема скульптури, позаяк ідеї не будуть ніким і нічим обмежені, а тотальна криза візуальних практик і теорій залишиться лише повчальним спомином.

Література

1. Small Z. Jeff Koons Sculptures Hitch Ride on SpaceX Rocket to the Moon // The New York Times. 2024. Feb. 15. URL: <https://www.nytimes.com/2024/02/15/arts/design/jeff-koons-spacex-moon-rocket.html> (access date: 04.03.2024).
2. Ho K. K. SpaceX Rocket Carrying Jeff Koons's 125 Moon Sculptures Finally Takes Off. ARTnews. URL: <https://www.artnews.com/art-news/news/spacex-rocket-jeff-koons-125-moon-sculptures-1234696402/> (access date: 05.03.2024).
3. NASA Artemis Accords. URL: <https://www3.nasa.gov/specials/artemis-accords/> (access date: 05.03.2024).
4. Jeff Koons. Moon Phases. A New Multifaceted Project from Jeff Koons. Presented by Pace Verso. Pace Gallery. URL: <https://www.pacegallery.com/journal/jeff-koons-moon-phases/> (access date: 05.03.2024).
5. Chilvers I. Systemic art // The Oxford Dictionary of Art and Artists. 4 ed. Oxford University Press, 2009. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199532940.001.0001/acref-9780199532940-e-2410?rskey=8D3UY0&result=2341> (access date: 05.03.2024).
6. Pincus-Witten R. Postminimalism into maximalism: American art, 1966–1986. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1987. 429 p.

7. Slater J. B. Neutralizing Engaged Subjects in the Creative City // Nikolić G. & Tatlić Š. (eds.) *The Gray Zones of Creativity and Capital*. 2015. No. 17. URL: <https://networkcultures.org/navigating-tod/tod17.html> (access date: 05.03.2024).
8. Шивельбуш В. Речі і люди. Есей про споживання / пер. з нім. О. Юдін. Київ; Львів: Ніка-Центр; Вид-во Анетти Антоненко, 2018. 192 с.
9. Ward O. *Ways of Looking: How to Experience Contemporary Art*. London: Laurence King Publishing LTD, 2018. 176 p.
10. Williamson T. *The Philosophy of Philosophy*. Blackwell Publishing Ltd, Brown University, 2007. 332 p.
11. Gompertz W. What are you looking at? 150 Years of modern art in the blink of an eye. Penguin Books LTD, 2012. 464 p.
12. Lyons S. The Afterlives of Modernism // *Philosophy Now*. 2015. Issue 108. P. 36–37.
13. Greenberg C. Towards a New Laocoon // *Partisan Review*. 1940. July-August. Vol. VII. No. 4. P. 296–310.
14. Протас М. Public art в культурних парадигмах постмодернізму // *Scientific vector of various sphere development: reality and future trends*. International scientific journal “Grail of Science”. Vinnytsia-Vienna. 2023. No. 26 P. 571–575. DOI 10.36074/grail-of-science.14.04.2023.103
15. Krauss R. Sculpture in the Expanded Field. October. 1979. Vol. 8. Spring. P. 30–44.
16. Douberley A. Broken Obelisk and Racial Justice in Houston. Rice Design Alliance. 2020. September. Vol. 9. URL: <https://www.ricedesignalliance.org/broken-obelisk-and-racial-justice-houston> (access date: 06.03.2024).
17. Léger M. J. Retroactivating the Idea of the Avant Garde. *Journal of Avant Garde Studies*. 2020. No. 1(1). P. 1–18.
18. Danto A. C. *What Art Is*. New Haven, CT: Yale University Press, 2013. 174 p.
19. Baker M. The Western Mathematic and the Ontological Turn: Ethnomathematics and Cosmotechnics for the Pluriverse // *Indigenous Knowledge and Ethnomathematics*. Cham: Springer, 2022. P. 243–276. DOI:10.1007/978-3-030-97482-4_9

References

- Baker, M. (2022). The Western Mathematic and the Ontological Turn: Ethnomathematics and Cosmotechnics for the Pluriverse. In: *Indigenous Knowledge and Ethnomathematics* (pp. 243–276). Cham: Springer. DOI:10.1007/978-3-030-97482-4_9
- Chilvers, I. (2009). Systemic art. In *The Oxford Dictionary of Art and Artists*. (4 ed.). Oxford University Press. Retrieved from <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199532940.001.0001/acref-9780199532940-e-2410?rskey=8D3UY0&result=2341>
- Danto, A. C. (2013). *What Art Is*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Douberley, A. (2020). Broken Obelisk and Racial Justice in Houston. *Rice Design Alliance*, 9. Retrieved from <https://www.ricedesignalliance.org/broken-obelisk-and-racial-justice-houston>
- Gompertz, W. (2012) *What are you looking at? 150 Years of modern art in the blink of an eye*. Penguin Books LTD.
- Greenberg, C. (1940). Towards a New Laocoon. *Partisan Review*, VII(4), 296–310.
- Ho, K. K. (2024). SpaceX Rocket Carrying Jeff Koons's 125 Moon Sculptures Finally Takes Off. *ARTnews*. Retrieved from <https://www.artnews.com/art-news/news/spacex-rocket-jeff-koons-125-moon-sculptures-1234696402/>
- Jeff Koons. Moon Phases. A New Multifaceted Project from Jeff Koons. Presented by Pace Verso. *Pace Gallery*. Retrieved from <https://www.pacegallery.com/journal/jeff-koons-moon-phases/>
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30–44.
- Léger, M. J. (2020). Retroactivating the Idea of the Avant Garde. *Journal of Avant Garde Studies*, 1, 1–18.
- Lyons, S. (2015) The Afterlives of Modernism. Macquarie University, Sydney. *Philosophy Now*, 108, 36–37.
- NASA Artemis Accords (n. d.). Retrieved from <https://www3.nasa.gov/specials/artemis-accords/>
- Pincus-Witten, R. (1987). *Postminimalism into maximalism: American art, 1966–1986*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Protas, M. (2023). Public art v kulturnykh paradyhmakh postmodernizmu [Public art in the cultural paradigms of postmodernism]. *Scientific vector of various sphere development: reality and future trends. International scientific journal “Grail of Science*, 26, 571–575. DOI 10.36074/grail-of-science.14.04.2023.103 [in Ukrainian].
- Schivelbusch, W. (2018). *Rechi i liudy. Esei pro spozhyvannia* [The consuming life of things]. Kyiv; Lviv: Nika-Tsentr; Vyd-vo Anetty Antonenko [in Ukrainian].

- Slater, J. B. (2015). Neutralizing Engaged Subjects in the Creative City. *The Gray Zones of Creativity and Capital*, 17. Retrieved from <https://networkcultures.org/navigating-tod/tod17.html>
- Small, Z. (2024, February 15). Jeff Koons Sculptures Hitch Ride on SpaceX Rocket to the Moon. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2024/02/15/arts/design/jeff-koons-spacex-moon-rocket.html>
- Ward, O. (2018). *Ways of Looking: How to Experience Contemporary Art*. London: Laurence King Publishing LTD.
- Williamson, T. (2007). *The Philosophy of Philosophy*. Blackwell Publishing Ltd, Brown University.

Protas M.

Jeff Koons' Moon Odyssey: The Return of Post-Minimal Sculpture

Abstract. The two-year epic of sending a sculpture by Jeff Koons to the Moon on an expedition aboard the *Odysseus* spaceship is almost over: the module with the world's first authorized public sculpture on the surface of another extraterrestrial body of the Solar System made a landing but overturned, entering the phase of hibernation. It is not yet clear whether and when it will be possible to directly land the sculpture on the surface of the Earth's satellite. However, despite the obstacles of its inhospitable field conditions, the project has, in addition to the orbital conquistador mission, two other functional parts that are quite effective: ground collection consisting of approximated elements of the object, which are advertised in media, and digital NFT site-specific sculpture. Expert analysis of the available information allowed us to state another recycling of the sculptural ideas of the 1960s–1970s, known in art history under the definition of “postminimalism” or “systemic art,” which were associated with the “Art in Public Place” programs of the National Council on Arts and the NASA-compatible program “Space City. USA.” Therefore, a much talked-about breakthrough into new horizons of quasi-modern plastic art has not taken place.

Keywords: site-specific, public sculpture, postminimalism, system art, Moon Phases.

Стаття надійшла до редакції 05.03.2024

Олена Ковальчук

кандидат мистецтвознавства,
доцент, провідний науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної
академії мистецтв України

e-mail: nataliia.brei@gmail.com | orcid.org/0000-0002-0170-0821

Olena Kovalchuk

Ph.D. in Art Studies,
Associate Professor, Leading Research Fellow,
Modern Art Research Institute of the National Academy
of Arts of Ukraine

Українська сценографія початку ХХІ століття. алгоритми буття сутнісних сенсів

Ukrainian Scenography at the Beginning of the 21st Century. Algorithms of Existence—Essential Meanings

Анотація. Визначено основні тенденції розвитку української сценографії початку ХХІ століття, які художники національного театру реалізують у складних контекстах історичних реалій. Авторка аналізує аспекти психологічного переформатування сценографічної еліти країни, переоцінку творчих орієнтирів митців під впливом війни, вміння повноцінно реалізувати власні ідеї у форматах театральних вистав, у просторі виставкових проєктів, форматах інсталяційно-перформативних практик, у станкових роботах, педагогічно-викладацькій діяльності. Проаналізовано цільові та концептуальні характеристики проєктів Марії Левицької, Андрія Александровича-Дочевського, Людмили Нагорної, Сергія та Наталі Ридванецьких, Богдана Поліщука, Інесси Кульчицької, Олега Татарінова, Юлії Заулічної, Олеси Головач, Олени Поліщук та інших. Визначено авторські позиції митців театру у критично важливі моменти української історії; означено образні характеристики інсталяцій учасників проєкту як прояву авторського стилю і феномену мистецької відповіді на російсько-українську війну; проаналізовано особливості творчого розвитку головних учасників мистецьких процесів, їхню роль в еволюції сценографічної культури України. Визначено непересічну роль художників театру початку ХХІ століття як продовжувачів провідних концептів розвитку національної сценографічної школи, у творчих проєктах яких проявляється чітко визначена національна свідомість, що завжди тяжіла до європейських цінностей.

Ключові слова: українська сценографія початку ХХІ століття, мистецтво України та війна, сценографія Марія Левитська, сценографія Людмила Нагорна, сценограф Олег Татарінов.

Постановка проблеми. Мета роботи полягає у необхідності розглянути особливості форматів побутування українських сценографічних практик в умовах воєнних реалій сучасної України. Авторка ставила собі за мету дослідити феномени консолідації мистецьких кіл навколо ідей переосмислення долі країни та визначення її існування у майбутньому; оцінити образні характеристики авторських проєктів як акт відповіді на головні виклики сучасності; проаналізувати факти участі українських художників театру у міжнародних проєктах; ввести у науковий обіг матеріали сучасних вистав та виставкових проєктів, які, останнім часом, значно активізувались.

Аналіз останніх досліджень. При написанні статті авторка спиралась як на дослідження широкого кола науковців з історії українського театру / сценографії, так і на власний науковий доробок. У науковий обіг введено результати особистого спілкування з художниками, теми та сюжети інтерв'ю, власні спостереження авторки, яка є активною учасницею процесів, що відбуваються в сучасному українському сценографічному просторі.

Виклад основного матеріалу. Початок ХХІ століття в українській сценографії — закономірний етап еволюційного розвитку тих експериментів, пошуків та рішень, який лишили у спадок митці українського простору ХХ століття. Видовищний бік національних театральних проєктів історично визначали В. Кричевський, А. Петрицький, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов, Ф. Нірод, М. Уманський, Д. Боровський — сценографи, які вміли закладати у контексти сценічного простору режисерські розробки авторських рішень. Розвиваючи ці тенденції, сучасний український театр детермінований філософсько-глибинними змістами Данила Лідера, космічними екзистенціями Є. Лисика, емоційним культуротворенням Марії Левитської, естетською вишуканістю Александровича-Дочевського тощо. Результати їхніх досліджень — художньо-образні програми з режисерським хистом, здатні доносити глядачам глибокі, видовищно-емоційні, імпульси та ідеї.

Реалії проявів представників сучасної української школи сценографії — доволі різноманітні. Незважаючи на війну та повітряні тривоги, українські театри і далі



Іл 1. Любов Душина. «Що лишає по собі вогонь». Костюм-інсталяція. 2022

працюють у повноцінному форматі, презентуючи нові прем'єрні вистави. У різних містах країни розгорнувся активний процес виставкової діяльності. Серед численних проєктів виставки національних сценографів / костюмографів завжди викликають непідробне захоплення глядачів. Спрацьовувала не лише віковична магія театру, вміння творчо театралізувати простір, а й нова актуалізація глибинно-історичної тематики, звертання до знакових акцентів культурного розвитку країни.

Було переосмислено Україну, її історію, її розташування у параметрах вертикалі «небо — земля», у мимовільному розп'ятті на хрестовині культурного розвитку цивілізацій. З глибин підсвідомості піднімуться і метафорично зазвучать мистецькі образах, що несуть у своїх основах метаісторичні архетипи, активно заявить про себе магічна символіка дохристиянських цивілізацій України.

Магічна жіноча енергія, замішана на язичницьких культах, проявиться у костюмах-інсталяціях Марії Погребняк («Фурія. Енергія відновлення»). Авторський коментар у пресрелізі виставки: «Через загрозу нападу ззовні в українській жінці пробуджується сила відьми, вона перетворюється на Фурію. Міфічну істоту з надприродними здібностями, силами, що здатні захистити свій дім, зберегти надію на відродження. <...> В єдності з природою, гармонії з собою зміцнюється її дух і відновлюється життєва енергія» [2].

У костюмованій інсталяції Людмили Нагорної «Повстанський стяг нам лопотить, червоно-чорний в бій скликує, в крові купається земля, то Україна



Іл 2. Тетяна Чухрій. «Нитки життя у переплетених долях». Костюм-інсталяція. 2022

воскресає» презентована глибинна символіка українського народного костюма, його споконвічні формати ще від дідів-прадідів... І вишивка, немов давні письмена, і червоний колір традиційно-білої жіночої намітки. В роботі по-новому звучать підтексти червоного / чорного у параметрах традиційного одягу українців, де кожна деталь немов викарбовує трагедію української історії. Костюмовані образи Любові Душиної — напівпрозорий одяг, що позначений орнаментами, малюнками, ієрогліфами. Все увінчано червоними терновими вінками («Що лишає по собі вогонь»). Запропонований художницею образний алгоритм — наче дим над кострищем, що піднімається над згорілими уламками будівель. Сценографія презентує парний — чоловічий / жіночий варіант. Її глибоко турбує тема відродження життя у постраждалих містах, тема продовження сім'ї, роду. Проєкт Тетяни Чухрій названо «Нитки життя у переплетених долях». Авторка втілює образ України у вигляді ляльки-мотанки — віковичне втіленням народу, його традицій. На думку авторки, люди як квіти, що врастають у свою землю, переплітаючись між собою нитками долі (іл. 1, 2).

Створені для презентації на «Tbilisi Biennale of Stage Design» (2022), костюми-інсталяції художниць вперше експонувалися в Україні у виставковому залі ІПСМ НАМУ на «UAScenography — 2022. Форум сценографії під час війни. Театр в укритті. Больові дотики», що стало продовженням тривалої традиції сценографічних виставок цього науково-мистецького закладу.



Іл 3. Марія Левитська. «П'єта» з циклу
«Маріуполь. Бестіарій війни». Полотно, олія. 2022



Іл 4. Марія Левитська. «Небесне воїнство» з циклу
«Маріуполь. Бестіарій війни». Полотно, олія. 2022

У просторі цієї експозиції представлено роботу Марії Левитської «Діти і Маріуполь» як гостру, емоційну відповідь на факти жорстокого бомбардування міста, мученицьку загибель його мешканців. Під стелею здійснюється чорне полотнище, вкрите живописно-фрагментарними ескізами. Вони — практично розкадровки, нашвидкуруч змальовані ескізи, викид емоційної енергії на полотно. Обличчя жінок, дітей, обличчя поранених військових зі зброєю в руках, птахи... Відчай, лють, шалений супротив... А біля підніжжя, на підлозі розкидані ляльки, що стирчать із чорних целофанових пакетів.

Учениця Данила Лідера, головна художниця київської опери (з 1989), авторка сценографії та костюмів до більш ніж п'ятдесяти вистав, Марія Левитська відома не лише на батьківщині, а й за кордоном. Сценографія співпрацювала із театрами Німеччини, Швейцарії, Данії, Франції тощо. Саме про неї Анатолій Солов'яненко, головний режисер Національної опери України, напише: «Кожна її робота цікава і неповторна. Її сценографічні рішення завжди гармонійно поєднують історичну достовірність і власне авторське бачення, а костюми вражають винахідливістю, достовірністю ті красою» [1, с. 5]. Сценографічно-просторова драматургія мисткині завжди виростала з глибинного осмислення мистецьких проявів минулих епох. Її простори до виставав «Джоконда» А. Понкінеллі (2004), «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта (2006), «Макбет» Дж. Верді (2007), «Дон Карлос» Дж. Верді (2012), «Дафніс і Хлоя» М. Равеля (2015), «Набукко» Дж. Верді (2016) та ін. стануть зразками живописно-монументального мислення М. Левитської з їх унікальними темами та музичним матеріалом.

Працюючи на сценографічних рішеннях вистав, Марія Левитська завжди поринала у шари духовно-матеріальних аспектів історичних культур: цікавилась особливостями архітектури, скульптури, занурювалась у відтінки вітражів кафедральних соборів, гортала мініатюри старовинних книжок, захоплювалась кольоровою ритмікою грецького вазопису, поринала у барокову перспективність просторових канонів. Вона завжди вміла вбирати в себе реалії і нюанси того чи іншого культурного феномену, фіксувати сутнісне, те, що здатне переплавитися у внутрішньому просторі, наповнювати душу й розум тим відчуттям, яке завжди відповідає ідеальному втіленню задуму і дозволяє органічно поєднати внутрішнє та зовнішнє.

Осмислення трагедій війни — новий рівень у творчій біографії мисткині. В циклі станкових творів 2022–2023 років «Маріуполь. Бестіарій війни» вона піднімає звучання образної сили майже до біблійного рівня. Добро і зло, вічне і земне, людське і тваринне, до Бога — у пекло... Описуючи трагедію українського народу, художниця обирає середньовічні вівтарно-іконописні форми — диптихи. В її роботах: «Діти-птахи», «П'єта», «Мадонна Азовсталі», «Небесне воїнство», «День української вишиванки» та інших великою емоційною силою проявляють себе градації найвищих порівнянь, запалюються кольори кольорів українського бароко, яскравого прояву національної сили й наснаги (іл. 3, 4).

Творчий досвід Людмили Нагорної — заслуженої художниці України, лауреата мистецької премії ім. Д. Лідера і педагога — доволі значний. Її творчий шлях позначений довгою співпрацею із Київським театром опери і балету для дітей та юнацтва («Київська опера»), проєктами на сценах Одеси, Львова. Художниця, дослідниця і знавець звичаїв українського народу, традицій рідної культури і мистецтва, вона завжди органічна у національному драматургічному матеріалі. Сценографка вміло

вплітає у сюжету вистави історичну достовірність національного побуту, обіграє специфіку і красу національних цінностей. Її розробки сценографії, костюми — завжди активні компоненти образно-пластичних та зорових контекстів вистави.

Завіяне хуртовиною українське село, церкви й хати під численними зірками — простір її «Ночі перед Різдвом» М. Римського-Корсакова. Колоритно-характерні герої гоголівського сюжету колядують, залицяються, знаються з чортом, використовують його для нетрадиційного пересування на далекі відстані. Тепла фактурність українських інтер'єрів — контраст сірій імлістості барокового Санкт-Петербурга. Яскраво-червоні жупани українських козаків у цьому просторі — виклик, протиставлення, конфлікт (2015).

Сценічні рішення Людмили Нагорної щодо вистав для дітей — колоритно-емоційні. У мюзиклі «Жив-був пес» Е. Назарова, за мотивами української народної казки «Сірко», на сцені — чарівне українське село з його неповторним колоритом. Квінтесенція образу — вічно-зелене «всесвітнє дерево» місцевого формату. У його коріннях — собача будка, у верхів'ях — українська хата під стріхою, по боках — вишиті рушники. Обрана атрибутика включена у коловорот природних ритмів українського села, які художниця визначає кольоровими й світловими форматами. Синьо-чорні відтінки довгих зимових ночей, золотаві тональності збору врожаю, рушникова теплота українських інтер'єрів, речова характерність українських свят. Легка комедійна форма, добрий гумор, яскраві персонажі. На майданчику — барвиста палітра народних костюмів, кумедна фактурність хвостатих персонажів. Виконані із притаманним мисткині витонченим смаком, вони живописно-органічні у захопливій ритміці сценічної дії (2017) (іл. 5).

Театральні костюми Людмили Нагорної — виразний елемент образного розвитку вистави, образно-психологічний аспект буття її героїв. Творчі розробки сценографки у «Наталці Полтавці» (2005) та «Кайдашеві сім'ї» (2007) для Київського театру ім. І. Франка — органічні у просторових рішеннях сценографа А. Александровича-Дочевського. Наскрізню ідею твору І. Котляревського сценограф побачив у порцеляновій чашечці кузнецовського фарфору. Живописні краєвиди українського народного простору він вписує в округлі вигини рами, тоді як у виставі І. Нечуя-Левицького на сцені три рухомі двох'ярусні конструкції, «схожі на традиційні вертепні скрині. Оздоблення "інтер'єрів" необхідним скарбом дозволяло акторам обігравати життєві реалії, а переведення дії на другий поверх розкривало вічне протиставлення-об'єднання земного та небесного» [3, с. 193].

Сценічні костюми, запропоновані Л. Нагорною, немов взяті зі старих скринь де вони зберігались для наступних поколінь. Критики відзначали професійну майстерність художниці, її вміння органічно працювати з національним матеріалом. «Звичайно, етнографічна



Іл 5. Людмила Нагорна. Сценографія та костюми до вистави «Жив був пес» В. Назарова. Сцена з вистави. 2017

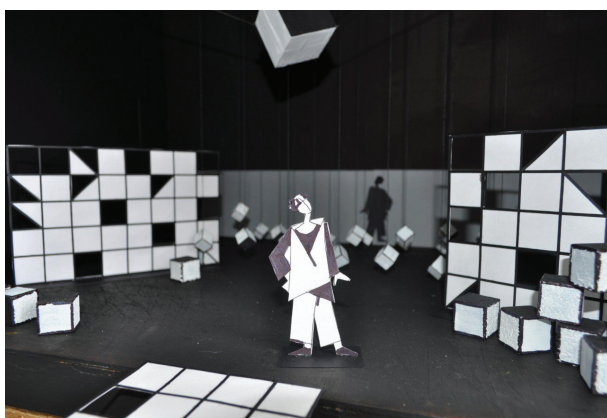


Іл 6. Людмила Нагорна. Ескіз костюму Андрія. «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. 2023

версії «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. На сцену поверталась історична правда, нова інтерпретація класичної опери була позбавлена радянських купюр. Костюми Людмили Нагорної сповнені психологізму, її герої — гострі, характерні. Лаконічна, практично графічна манера виконання. Серед фактур тканини — вишивка, хутро, що стирчить, немов гілки («Андрій», «Козак»). Яскраві відтінки жупанів («Іван Карась»), м'які контури жіночого силуету («Оксана») представляються славетне минуле України та її сучасну непримиренність (іл. 6).



Іл 7. Сергій та Наталя Ридванецькі. Сценографія та костюми до вистави «Маруся Чурай» за Л. Костенко. 2018



Іл 8. Сергій Ридванецький. Макет сценографії до вистави «Носороги» Е. Йонеско. 2022

Унікальну обізнаність у царині української культури Людмила Нагорна, завідувачка кафедри сценографії та екранних мистецтв НАОМА, передає студентам — майбутнім художникам національного театру. Вона знайомить їх із глибинами народного мистецтва, вчить моделювання костюмів у просторі та основ сценографії. Основа проєктів молодих сценографів — лідерівська теорія створення психологічного простору вистави і проєкти молодих художників, представлені на виставці «Простір у часі» (виставковий зал НАОМА, березень-квітень 2024) свідчать про те, що сучасні студенти здатні повноцінно осягнути глибини класичної драматургії, створюючи у просторі навчальних підмакетників власну пластику майбутніх режисерських рішень.

Головна сцена художників театру Сергія та Наталі Ридванецьких — Черкаський музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка» (іл. 7)а. Їхні проєкти надзвичайно успішно йдуть на сценах Києва, Херсона, Миколаєва. Дует художників є практично самодостатнім: він — сценограф, вона — костюмограф. Він — творець образної основи задуму, в якій усі елементи — декорація, варіативність мізансцен, костюми, світло, звук — злиті у живий сценічний організм. Вона — візуально-костюмована розробка персонажів, вишукана гра силуетів, кольорів

у сценічному просторі. Разом вони — перетинання творчих позицій, взаємозбагачення, інтелігентність підходів, високий професіоналізм.

Сценографічний контент Ридванецьких — зорово-пластична формула вистави, що завжди відкрита для режисерських інтерпретацій і акторської гри. Сутність їхньої пластики — обраність фактурності. Зчитуючи глибинні підтексти драматургії, вони працюють із символами, що вкорінені у культурні коди нації і людства. Їхні простори зіткані з предметів / фактур, що присутні у побуті українців віддавна: дерево, полотно, кераміка, земля.

Акценти ігрового модуля Сергія Ридванецького у виставі «Маруся Чурай» (2018) за Л. Костенко — метафорична гра речового світу. Віз, довкола якого художник закрутить сценографічні перипетії сюжету, стане символом ув'язнення героїні. Емоційні сплески вистави, визначення реалій сюжету сценограф відпрацьовує зоровою образністю дерев'яних паль, композиційною грою тканин, дерев. Костюми Наталі Ридванецької привносять у дію конкретику козацького буття XVII століття. У пастельних ескізах художниці — практично монохромні силуети персонажів: жіноча група, дівоча група, козаки, козацька старшина... Колір спалахне лише у святкових або сюжетно-трагічних костюмах героїні, зазвучить у світловій партитурі, що розвивається разом із образною лінією сюжету, дихає її ритмами.

У сценічному варіанті сюжету «Носорогів» Е. Йонеско Ридванецькі створюють свій варіант простору «театру абсурду» (2022). У просторі — композиційна гра чорно-білих кубів — умовність ігрової сценографії, наскрізна ідея драматургії, композиційна варіативність режисерських програм і акторських мізансцен. Вона населиць цей світ геометрією клаптиково ферментованих костюмів, де форма одягу — міра поглинання чорним білого — ознаки толерантності персонажа до влади. У розмові Н. Ридванецька зазначить: «Наша вистава — без кольору, є білий і чорний. Всі костюми — біло-чорні. Саме поєднання контрастів надає глядачеві простір для уяви, асоціацій, фантазії» (іл. 8).

Місце творчої локації сценографіки театру ляльок Інесси Кульчицької не обмежується лише Львівським обласним театром. Дивовижні скульптурно-ігрові світи оформлених нею вистав запалювали уяву глядачів в Івано-Франківську, Рівному, Ужгороді, Хмельницькому, Чернігові — в Україні й за її межами. «У своїх виставах я використовую символи, метафори, знаки. Користуюсь кодом нації і переносу його кризь час», — зазначить у розмові Інесса Кульчицька. Символи проростають з матеріального середовища, костюму, реквізиту, світла, кінетики, пластики, звукового акомпанементу. Її ляльково-казковий світ — безкінечно різноманітний, він живе і перетвілюється руками акторів, ігровою взаємодією з ляльками. Об'ємно-скульптурні формати її ігрових композицій, образно-перебільшені або площинно-умовні — дієві учасники вистав, органічно вписані в ігрову канву режисерських рішень.

У своїх проєктах художниця звертається до старовинного театру, стилістики українського фольклору, вертепної дії, занурюється у поетику народного мистецтва. Орнамент гуцульського килима — код для майбутніх поколінь — наскрізний образ вистави «Золотий олень» (2017). Елементи орнаменту оживають у просторі: дерева, гори, вода, сонце, хмари, тварини трансформуються, набувають нових ознак. Масковикостюмна сценографія тут складається з костюмів акторів, які уособлюють природні стихії, духів, мольфарів. У дійстві оживають сакральні-етнічні знаки, творяться магічні ритуали.

Сценографка здатна до перевтілень, до варіативності просторової гри, може вільно грати у поетичний театр, звучати півтонами архаїчних глибин. Наскрізна ідея старої казки про «Івасика-Телесика» — скульптурні руки матері — метафора, що вмикає поліфонічне звучання глибинної партитури вистави (2023). Вони — позачасовий оберіг, посвята, захист. Чітко визначені деталі ігрового простору нерідко презентують ціле. Художниця працює із предметним світом, розуміючи його вміння набувати нових характеристик в умовах сценічної дії. Усе підпорядковане художньому образу — ляльки, що розмовляють руками, костюми акторів, фактура, реквізит, звукове оформлення суголоссям обрядово-колицьких пісень. Завдання сценічної пластики — просторова активація образно-енергетичних вимірів, в яких діти і дорослі можуть відкрити свої сенси (2023) (іл. 9).

Театр Інесси Кульчицької — витончена гра з простором, фактурами, предметністю, асоціативністю. У художньому рішенні закладається мова символів — основа розповіді акторів про Тараса Шевченка («Думи мої, думи», 2020). Розділяючи реальний (заслання) і увяний (мрії поета) світи, художниця вводить у дію піскову анімацію, «оживляє» декорації за допомогою світла. Вона поєднує деталі / фактури, формує образно-пластичну цілісність і передбачає атмосферу спектаклю. Архітектоніка сценографії — зламаний човен і силуети прашурів, що повстали з пісків казахської пустелі. На початку вистави він — символ останнього шляху людини. У фіналі дійства постає цілим, перетворюючись на символ пізнання та сили. Ароматичний за своїм рішенням простір у спогадах поета спалахує кольорами. Вітражні композиції з відтінками зеленого, червоного і блакитного стають образом «вишневого саду» поета: кольорами зелені, квітів, неба, сонця, води — неповторністю краси України та її Людей. У фіналі перед глядачем постає «монументальна стіна-барельєф з елементів декорацій, костюмів та ляльок. Ця композиція стане образом незламності Українського Народу та сили його духу», — підсумовує художниця.

Олег Татаринів — сценограф, художник-постановник Київського театру юного глядача на Липках, майстер театральних костюмів. Географія його театральних-сценічних проєктів — сцени Івано-Франківська, Дніпра, Миколаєва, Черкас. Активна творчою людиною,



Іл. 9. Інесса Кульчицька. Сценографія, ляльки, костюми до вистави «Івасик-Телесик». Сцена з вистави. 2023

він — багаторічний куратор творчих проєктів «Трієнале сценографії ім. Д. Лідера», учасник знакових для України сценографічних форумів. Займається живописом, малюнком, ленд-артом.

Олег Татаринів — митець широкого діапазону і виразної думки, художник, який вміє занурюватися у підтексти гри, запропонованої драматургом. Образна складова його проєктів відпрацьована до деталей. Сценограф керує розвитком пластично-ігрової формули від моменту зародження початкових імпульсів до впровадження пластичної ідеї в ігрову стихію вистави. За визначенням українських критиків: «Для творчості Олега Татаринова характерний експериментальний підхід до створення образів. Йому притаманний індивідуальний пошук, спонтанність, навіть непередбачуваність і водночас повага для театральних традицій, яку він успадкував у свого вчителя, знаменитого театального художника і педагога Данила Лідера. Його творчий доробок сценографії для понад 35 спектаклів, багато з них дитячі. Яскраві, завжди неочікувані рішення з прискіпливою увагою до персонажів, специфіки їхніх характерів, тонким відчуттям історичного моменту перетворюються на цілісний яскравий образ. <...> Не оминаючи гострих кутів і конфліктних тем, створені ним постановки занурюють у себе, розгортаючи перед глядачем цілий чарівний світ» [3, с. 298].

Татаринів мислить динамічно, його твори — змістовно-емоційні. У виставі «Усі миші люблять сир» (2016) митець розгортає ланцюжки образних перетворень. Ігровим об'єктом стає великий кусень сиру, що розбирається на шматочки, які актори зворушливо-кумедно-вигадливо обіграють у виставі. Пластична концепція спектаклю «Над прірвою» (2013) за Дж. Селінджером — сублімація сюрреалістичного сприйняття головного героя. У витках зародження образу — творчість Сальвадора Далі. У просторі марень актори обіграють пластику великого стільця, а збільшені очі та вуха слугують за портал контактності героя із довколишнім світом.

Татаринів тяжіє до філософських роздумів і зіставлень. Форма його пластичних рішень — субстанція, яка відображається у кожній миті сценічного буття. Художник не оминає гострих кутів і конфліктних тем, вміє посилювати драматичні дисонанси пластики образу, загострює конфлікт, стає провісником трагедії майже в унісон головній героїні («Касандра», 2023). Створені ним роботи занурюють у себе, розгортаючи перед глядачем відкритий художником світ. Сценограф любить працювати з ескізами — втіленням його пошукової думки, промальовує деталі, відпрацьовує кольорові акценти. На виставках поряд із його роботами присутні розкадровки мізансцен, зроблені олівцем.

Марія Погребняк — сценографка, художниця театру ляльок, головна художниця Київського театру на Подолі. У проекти драматичного театру вона вдало вводить природу лялькового елемента. І навпаки, працюючи в театрі ляльок, створює драматично-ігрові підтексти життя людини / ляльки у просторі. Творчу роботу мисткині вдало поєднує із педагогічною (викладачка сценографії при КНУТКТ ім. І. Карпенка-Карого).

Проекти Марії Погребняк — видовищні, декоративні, театральні. Художниця професійно заходить у простори східних культур, беручи у розробку матеріал, рідкісний для української сцени. Зокрема, в індійській містерії «Щякунтала» перед глядачем постає видовищно-інтелектуальна гра. Мистецька критика захоплено писала про яскравість сценічної дії, інтенсивні кольори костюмів, виразність гриму, здатного посилювати образне звучання персонажа на сцені. Пісочно-бежева гама задника із малюнками нагадує давні артефакти на стінах печер. «На тлі цієї спокійно-філософської правдивості у виставі раз-по-раз спалахували яскраві фігурки риб та звірів — із макетами у танці кружляли актори. Ефектна картинка перед глядачами нагадувала <...> мотиви українських примитивістів, казкових істот Марії Приймаченко. «Наша <Щякунтала> — із снів, наївних картинок, мелосу індійського, який є подібним до мелосу Карпат»», — констатував режисер вистави Андрій Приходько [3, с. 281]. Обізнана у деталях історичного контексту, художниця допомагає акторам органічно вживатися у простір, вписатися в ігрове різноманіття сценічних ефектів. Її ескізи костюмів до вистави — витвори живописної культури, тонке перевтілення у образну стилістику персонажа (2005).

За визначенням Марії Погребняк: «Сучасною виставу роблять ідеї, які в неї закладені сценографом і творчим колективом». Її ціль — не самодостатній пошук нової мови, а творчий підхід до відпрацювання стилістики саме цієї постановки, підбір інструментів (предметів, фактур, технічних засобів) за ознаками виразності у форматах образного простору. Художниця визначає закони образного рішення, залучаючи у дію театральний живопис, колажі, відеоряд, графіку, дизайн-технології. Вона занурює глядачів у підтексти гри, запропонованої драматургом. Її проектам притаманна непередбачуваність,

вигадливість, образна виразність. Простір її «Легенди про Фауста» (2008) наповнено великими, гіпертрофованими колбами, пляшками та іншими знаряддями для заняття алхімією. У виставі «Грек Зорба» (2010) художниця занурюється у речову матеріальність, створюючи характерно-знакові локації, що супроводжують динамічний сюжет вистави. Запрограмовані на сценічну гру і контексти образно-сюжетних ліній, її роботи завжди органічно вписані у систему режисерського рішення.

Юлія Заулічна — сценографка, дизайнерка театральних костюмів, нещодавно — головна художниця Одеського українського музично-драматичного театру ім. В. Василька, сьогодні вона працює у Львівському національному театрі ім. М. Заньковецької. Активно співпрацювала з «Молодим театром», незалежним «Диким театром», здійснювала театральні проекти у Івано-Франківську, Миколаєві, Рівному, Львові, на сценах Угорщини й Молдови. Для мисткині важлива єдність колективу, однакості у розумінні образно-ігрових можливостей вистави, що не обмежує проявів індивідуальності, адже кожен має виконувати свою частину роботи яскраво, максимально точно і виразно.

Сценічні виміри Юлії Заулічної визначають масштабність зорового конфлікту, унаочнюють діагнози процесів, що відбуваються у суспільстві. Режисер простору, вона мислить масштабно, впроваджуючи у виставу логіку визначених нею алгоритмів. Сценографічний модуль спектаклю на сцені «Бери, люби, тікай» (2013) — гірка для катання на скейті. У контекстах образної варіативності — поділ «верх — низ», азартна гра з життям. Образну пропозицію підхопив режисер: актори скочуються, збігають, дряпаються нагору. На чорному пандусі малюють крейдою машину і їдуть нею, немов у справжньому авто. Сценічні локації позначені мінімумом предметів, приміром розкидані у просторі шкарпетки символізують сімейний затишок героїв. Фінальний напис «The end» — порада глядачам не падати зі скейт-гірки.

Розробки Юлії Заулічної — вагомий учасник сценічної дії, органічно-ігрова частина її цілісності. У детективі / комедії «Карпатський вестерн» замість ковбоїв — гірські легені. Сценографка органічно працює з ігровою дієвістю дошкових конструкцій, випускає у дію канати. Під запальну музику простір живе трансформаціями: актори обігрують хиткість містків, крутизну підйомів, демонструючи фізичну вправність, влаштовують необхідні для сюжету бійки. За задумом художниці у костюмах — дієвому компоненті синтетичного образу вистави — гра в осучаснену автентіку. Заулічна експериментує, органічно вписується в гру, залучаючи до своїх вистав відеотехнології, впізнавані аспекти історичного дизайну (2023).

«Дуже вболіваю за український театр, — зазначає художниця, — і щаслива, що маю нагоду співпрацювати з потужними режисерами і високопрофесійними українськими акторами, які не мають меж своїх умінь. Щаслива бути з ними в команді, і бути корисною для них».

Незважаючи на молодий вік, Олеся Головач — сценографка, дизайнерка театрального костюма, живописець-монументаліст — доволі стрімко увійшла у сценографічний світ України. За її плечима значний професійний досвід, головними віхами якого є посада головної художниці Івано-Франківського драматичного театру, художниці-постановниці Київського театру «Золоті ворота», Харківського театру «Ампука», співпраця із режисерами Німеччини, Литви, Польщі. Сьогодні її постановки можна побачити на сценах ГанOVERу, Магдебургу, Штуттгарту. Мисткиня відверта у своїх роботах, її запитання до світу багато в чому — безкомпромісні. Театр Олеси Головач — конфліктний, сповнений суперечностей, з елементами трешу.

Вона розвиває театральну філософію Д. Лідера, створюючи сценічні проекти, що ґрунтуються на конфлікті. Працює із драмами, мюзиклами, операми, оформлює традиційні й нетрадиційні простори. Декораційно-малювальний цех театру у виставі «Модільяні» стає простором людини, для якої творчість — хвороба, божевілля. У виставі працювали формати сучасного перформансу: актори пірнали у відра з фарбою і тілами «малювали» картини на стіні кольорові панно — невідомі частина просторового рішення. У костюмах героїв — подовжені шлейфи, рукава, піжами. І глядачі — на ліжках, немов пацієнти, свідки і співучасники трагедії творчої людини. Твір С. Андруховича «Felix Austria» (2018) інсценізовано у холі театру. Відстань до глядачів — мінімальна. Художниця вводить у простір зони спогадів головної героїні: актриса монотонно повторює процес нарізання газет, в іншому кутку — емоційний діалог. Вони — болісні моменти життя персонажа, які підводять глядача до усвідомлення, чому склалося так, як виглядає. Мисткиня використовує живі фактури: сухе листя, валізи, пісок — пісочниця, гіпс — майстерня скульптора, кахлі — кухня. Різні на відчуття та сприйняття вони — сублімація спогадів. У костюмах — чорно-біла історія, художниця спростила фактури, лишивши історичний силует.

«Енеїда ХХІ» (2019) — епічна траверсія, пошук батьківщини. Суттєва відмінність: в українському сюжеті Еней — з Донбасу. На сцені — оголена машинерія, софіти. Вистава починається падінням зі штанкетів чорних поховальних мішків із тілами жертв авіакатастрофи МН-17. Переступаючи через них, актори заходять у простір. Художниця любить працювати з металом, його жорсткими форматами. Зорову варіативність пластичного образу визначено згорілим каркасом розбитого літака на поворотному колі. Режисер розгортає на сцені відверті провокації: війна, трагедія, треш. Які боги керують світом у ХХІ столітті, які герої у пошані, який дивний світ вони шукають?

Мультимедійний перформанс «Вишиваний. Король України» (2021) — масштабний продюсерський проект, над яким працювала велика команда, серед яких і сценографка Олеся Головач. У лібрето С. Жадана порушені

питання української ідентичності, до виконання взята надсучасна електроакустична музика, в оперу введено складний вокал і видовищне хореографічно-пластичне вирішення сюжету. На сцені — триповерхова металева конструкція, що зв'язує усі точки сюжету в часі та просторі. Вона є візуальним хребтом постановки, видимим розвитком сюжетної лінії героя. На її поверхнях представлено військову академію — місце навчання ерцгерцога Вільгельма Франциска Габсбург-Лотаринзького; фактурою й світлом означені Карпати — зустріч героя з українцями, зріз окопів Другої світової війни, камера-катівня Вишиваного у Лук'янівській в'язниці. Простір пронизаний символізмом. Сценографія нашаровує сенси, алюзії, метаморфози як реальної сюжетики, так і пропущені через свідомість головного героя. Схожість конструкції із вертепом дозволяє художниці розгорнути широкий спектр образного звучання. Україна — хресна дорога героя, а символічний тризуб — його трон і хрест. На тлі чорного хреста відбувається оплакування зруйнованої мрії героя. Сценографка ретельно працювала над костюмами для кожного персонажа, змішуючи український колорит із європейським контекстом. У результаті вийшов поліфонічний твір, що здатен резонувати з найпотаємнішими струнами у душах глядачів.

У портфоліо Олени Поліщук — співпраця із Київським театром на Подолі, Київським драматичним театром ім. І. Франка. Вона — дизайнерка арткниги, учасниця й організаторка сценографічних і книжкових виставок.

Вловивши настрій майбутньої театральної форми, художниця вибудовує на сценічному майданчику ігрову образну історію, задіюючи як давні символи-архетипи, так і образні локації ХХ століття. Її розробки — тонка психологія впливу на естетичне сприйняття людини в залі.

В інсталяції Олени Поліщук (2022) до театральномюзичного перформансу «Вертеп. Необарокова містерія» (за партитурою Галаганівського вертепу ХVІІІ століття) художниця мислить епічно, створює атмосферу, яка дозволить режисерові наситити реальний простір містеріальним життям. Театр світлової витинанки, кольоровомюзична партитура підживляють фантазію глядачів. У костюмах художниця узагальнює форму, надає їй ознак урочистості. Їхня колористична вишуканість — виразна частина просторового рішення вистави. Проект може бути адаптованим до історичного / сучасного простору, враховувати його пропорційні закономірності, світлові й кольорові можливості.

Сценограф і костюмограф Богдан Поліщук — людина, безкінечно закохана в історію і культуру рідної країни, він знає її до найменших дрібниць. Б. Поліщук — один з найактивніших представників молоді сценографічної групи України. Він — куратор мистецьких проектів (Lviv Quadriennale of Scenography), упорядник популярного видання «Український театральний костюм ХХ–ХХІ століть. Ескізи», автор проектів театральних вистав, в яких

він проявляє не лише сценографічні, а й режисерські амбіції. Творчість молодого художника — зразок нової сценографічної оптики у фольклорно-етнографічному матеріалі, що сповнений мітологічних підтекстів.

В основі його авторського павільйону «Сад живих речей» для Празьких сценографічних квадрієннале-2023 — образ перемоги життя, відновлення, невпинний рух до майбутнього. За задумом сценографа: сад — глибинно-сакральне поняття, закарбоване у свідомості українців. Своєю родючістю, щедрістю, кольоровою наснагою Матінка-Земля являє світові красу й велич — сутність естетичної програми українців, просторовим розмахом та різноманіттям власних проявів плекає свободу й волю народу. В образних глибинах креслень Саду — сила незламності нації, вміння боронити власну землю, відроджуватись попри всі обставини. В образному середовищі «Саду» — арт-об'єкти знакових представників українського сценографічного простору: «Намитка» Л. Нагорної, «Човен» Н. та С. Ридванецьких, «Читання

ландшафту» І. Кульчицької, «Терези війни» О. Татарина, «Mariya's "Mriya"» М. Погребняк, «Коріння. Мережа зв'язків» Ю. Заулічної, «Пий. Автор не несе відповідальності. Як і росія» О. Головач, «Театр спогадів» О. Поліщук. Дев'ять авторських ідей, пульсації образних змістів, що виникатимуть на перетинах і взаємодіях авторського і глядацького елементів.

Висновки. У підсумку можемо констатувати, що українська сценографія початку XXI століття не втрачає ціннісні орієнтири, презентуючи високий рівень виконавських практик. Незважаючи на війну, вистави національних театрів наповнені якісним контентом. Виставки сучасних художників театру презентують як класичний (макетно-ескізний) формат, так і новітні практики інсталяцій / перформансів. Якісні орієнтири, закладені митцями театрального простору у XX столітті, існуючи у реальному просторі й часі, продовжують своє буття у образних експериментах нового сценографічного покоління України.

Література

1. Левитська М. С. Музи і музика мого театру / передм. А. Солов'яненка, М. Резніковича. Київ: Либідь, 2016. 240 с.
2. Виставка UAScenography 2022. URL: <https://www.uascenography.com/novyny/vystavka-uascenography-2022.html>
3. Сценографія. Пошуки власної естетики. 1920–2020 / упоряд.: А. І. Александрович-Дочевський; текст О. В. Ковальчук. Київ: Антиквар, 2019. 304 с.

References

- Aleksandrovich-Dochevskiy, A. (Comp.) (2019). *Stsenohrafiia. Poshuku vlasnoi estetyky. 1920–2020* [Scenography. In Search of Particular Aesthetics. 1920–2020]. Text by O. Kovalchuk. Kyiv. Antiquar [in Ukrainian].
- Levytska M. (2016). *Muzy i muzyka moho teatru* [My Theatre Muses and Music]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Vystavka UAScenography 2022* (n. d.). [Exhibition Press Release]. Retrieved from <https://www.uascenography.com/novyny/vystavka-uascenography-2022.html> [in Ukrainian].

Kovalchuk O.

Ukrainian Scenography at the Beginning of the 21st Century: Algorithms of Existence—Essential Meanings

Abstract. The article identifies the main trends in the development of Ukrainian scenography of the beginning of the 21st century, which are implemented by the artists of the national theatre in the complex reality and historical contexts. The author analyses aspects of psychological reformatting of Ukrainian scenography, the artists' creative guidelines reevaluation under the influence of war and their ability to fully implement their ideas in the formats of theatrical performances, in the space of exhibition projects, installation performance practices formats, in easel works and teaching. The paper studies the projects' conceptual characteristics and targets of Mariya Levytska, Andrii Aleksandrovych-Dochevskiy, Lyudmila Nagorna, Sergiy and Natalya Rydvanetskiy, Bogdan Polishchuk, Inessa Kulchytska, Oleg Tatarynov, Yulia Zaulichana, Olesya Holovach, Olena Polishchuk, and other artists. The author defines the theatre artists' positions in critical moments of Ukrainian history, identifies the figurative characteristics of the participants' project installations as manifestations of the artists' style and the phenomenon of artistic response to the Russian-Ukrainian war and analyses the main participants' features of the creative development in artistic processes and their role in the evolution of scenography culture in Ukraine. Highlighted is the extraordinary role of theatre artists of the early 21st century as the successors of the national scenography school leading development concepts, in whose creative projects national consciousness is manifested and clearly defined constantly gravitating towards European values.

Keywords: Ukrainian scenography of the beginning of the 21st century, Ukrainian art and war, scenography, scenic design of the theatre artists Mariya Levytska, Lyudmila Nagorna and Oleg Tatarinov.

Стаття надійшла до редакції 05.03.2024

Сяо Сяо Xiao Xiao

аспірантка,
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковськогоpostgraduate student,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

e-mail: artsiao.siao@gmail.com | orcid.org/0009-0004-0354-7068

Жанрово-стильові вектори розвитку української фортепіанної музики XX — початку XXI століття

Genre and Style Dimensions of Ukrainian Piano Music of the 20th — Early 21st Century

Анотація. Досліджено еволюцію української фортепіанної музики з XX до початку XXI століття, яка є важливою складовою культурно-мистецької спадщини України. Проаналізовано процес змін у жанрово-стильових параметрах фортепіанної музики та їхній вплив на процес формування національної ідентичності, що охоплює як відродження фольклорних традицій, так і впровадження авангардних технік. Особливу увагу приділено взаємодії українських композиторів із глобальними музичними процесами, що сприяло збагаченню музичної мови завдяки інтеграції нових композиторських технік. Також розглядаються культурні та історичні контексти, що впливали на формування стилів та жанрів у періоди авангарду, модернізму та постмодернізму. Дослідження спрямоване на підкреслення важливості постійного оновлення музикознавчих методів для розуміння інноваційних явищ у фортепіанній музиці та їхнього впливу на розвиток музичної культури.

Визначено, що фортепіанна музика XX — початку XXI століття стала значущим індикатором жанрових та стильових трансформацій у музичному мистецтві, ставши основою для новаторських ідей, що пізніше знайшли відображення у камерній та симфонічній музиці. Українська фортепіанна музика відіграла ключову роль у збереженні національних традицій, поєднуючи їх із європейськими впливами. Особливо важливим є прагнення українських композиторів поєднати фольклор та національний мелос із класико-романтичними традиціями, а також їхня здатність адаптуватися до соціальних викликів, відображаючи соціальні зміни та впливаючи на формування нової культурної ідентичності.

Ключові слова: фортепіанна музика, жанр, форма, стиль, тембр, електронна музика, виражальні засоби, композитор, виконавець.

Українська фортепіанна музика XX — початку XXI століття — важливий пласт культурно-мистецької спадщини, що відображає широкий спектр жанрово-стильових трансформацій. Цей період характеризується інтенсивним пошуком національної ідентичності, відродженням і реінтерпретацією фольклорних елементів, а також активним впровадженням авангардних тенденцій, які відкривають нові горизонти у фортепіанній музиці. У зазначений період українські композитори часто зверталися до національних коренів, водночас взаємодіючи з глобальними музичними процесами, що зумовило збагачення музичного мовлення новими звуковими знахідками та композиційними техніками.

Аналіз жанрово-стильових векторів розвитку української фортепіанної музики цього періоду дозволяє не лише глибше зрозуміти еволюцію музичних форм і стилів, але й визначити внесок українських композиторів у світову культуру. У статті будуть розглянуті фортепіанні твори українських авторів, які відіграли важливу роль

у формуванні унікальної стилістики української фортепіанної музики, а також технічні та експресивні засоби, які вони використовували для вираження індивідуальних художніх концепцій. Зважаючи на перманентний процес композиторських пошуків та експериментів, пов'язаних зі спробами поєднати фольклорні традиції з новаціями, дослідження питань жанрового та стильового розвитку не втрачає своєї актуальності. Проте для повноцінного аналізу необхідно враховувати соціокультурний контекст художніх явищ та процесів.

Для вивчення жанрово-стильових новацій у творчості сучасних українських композиторів XX — початку XXI століття використано такі методи. Компаративний аналіз дозволяє з'ясувати, як західноєвропейська композиторська традиція вплинула на українських композиторів. Цей метод у комбінації з історичним аналізом сприяє виявленню еволюції композиторських технік та інновацій. Історико-культурний аналіз застосовано для врахування соціокультурного контексту досліджуваного

періоду. Музикознавчий аналіз — для детального дослідження окремих елементів твору, таких як гармонія, ритм і форма. Використання цих методів дозволяє глибоко зануритися у вивчення жанрових і стилістичних інновацій української фортепіанної музики і визначити їхнє місце у міжнародному культурному просторі. Крім того, змішування культурних традицій та історичних прошарків вимагають від музикознавців постійного оновлення теоретичних підходів та методів дослідження. Ці обставини потребують глибокого розуміння історичних контекстів та сучасних інновацій, а також адаптивності аналітичного інструментарію, що дозволяє дослідникам комплексно підходити до аналізу музичних творів. Вивчення жанрових та стилістичних новацій у фортепіанній музиці є ключовим для збагачення музичної теорії та практики, а також для розуміння ширших культурних процесів.

Серед джерел, що були використані для дослідження теми жанрово-стильових векторів розвитку української фортепіанної музики, — праці, що охоплюють аналіз феномену українського романтизму в контексті європейських тенденцій, розгляд модернізму та збереження національних традицій, а також постмодерні акценти в творчості композиторів кінця XX століття. Огляд літератури свідчить про неперервний та динамічний розвиток української музики, певні аспекти якої ще потребують подальшого вивчення. Проте слід зазначити, що українська музика періоду тоталітаризму не знайшла належного відображення у музикознавчих дослідженнях.

Так, О. Лігус [8] трактує феномен українського романтизму як національний варіант європейського романтичного руху. Дослідження зосереджене на проявах цього стилю в українській фортепіанній музиці XIX — початку XX століття на прикладі популярних фортепіанних жанрів того часу, таких як мазурка, вальс, ноктюрн, елегія, пісня без слів та рапсодія. В роботі порівнюються твори українських композиторів із зразками аналогічних жанрів, створеними європейськими романтиками, відображаючи їхню унікальність та еволюцію.

Лія Батстоун, розглядаючи український музичний модернізм у контексті світових тенденцій, зазначає, що українські композитори в період між 1917 і 1937 роками не лише засвоювали світові музичні тенденції, але й зберігали та розвивали національні традиції, створюючи унікальну музичну ідентичність [2].

У статті «Постмодерні акценти у творчості українських композиторів кінця XX століття» Габрієлли Асталош та Юрія Соколовського [1] досліджено еволюцію української музики в контексті постмодернізму. Ключовими рисами української постмодерної музики автори визначають полістилістику, стилістичні алюзії, фрагментарність та спонтанність. Вони стверджують, що композитори під впливом європейського модернізму синтезували ці елементи з українським культурним та історичним контекстом.

Н. Ревенко розглядає фортепіанні твори 1980–1990 років у контексті розвитку української музичної культури України з урахуванням регіональної специфіки. Дослідниця стверджує, що історико-культурний шлях української фортепіанної музики зазначеного періоду характеризується поєднанням авангардних тенденцій із традиційними системами, що пояснюється, на її думку, «відновленням цілісності історико-стильової еволюції мистецтва, порушеної у часи тоталітаризму» [9, с. 173].

Таким чином, огляд літератури засвідчує динамічний характер розвитку української музики періоду від романтизму до постмодернізму, а також підкреслює багатогранність її ідентичності, що реалізована через різні методи поєднання експериментальних пошуків та відродження фольклорних матеріалів українськими композиторами. Дослідження жанру і стилю в контексті фортепіанної музики супроводжується значними викликами, особливо в умовах постійного розвитку та еволюції. Сучасна фортепіанна музика є надзвичайно різновекторною, оскільки композитори постійно експериментують не лише із жанровими та стильовими інваріантами, а й з значно змінюють звичні структурні моделі творів, здійснюють пошук нових звукових можливостей інструмента, часто інтегруючи новітні технології для розширення тембрової палітри.

Виклад основного матеріалу дослідження. Необхідно зазначити, що всі кардинальні стильові повороти насамперед реалізовувались у фортепіанній музиці, а згодом розвивалися в камерних та симфонічних жанрах. Так, початок XX століття означився динамічними зрушеннями. Паралельно з функціонуванням пізнього романтизму, у творчості французьких композиторів Клода Дебюссі та Моріса Равеля набув розвитку та широкого поширення імпресіонізм. Знаковим виявився вплив творчості Арнольда Шенберга на музику XX століття. Композитор після відмови від тональної системи власну систему дванадцятитонової, додекафонної музики. Система, розроблена Шенбергом, надалі була модифікована та розширена композиторами Нової віденської школи, у творах яких принцип серії був застосований до інших елементів музичної мови — тривалостей звуків, штрихів, динаміки тощо.

Інший напрям розвитку камерної і загалом фортепіанної музики — це поєднання фольклорного матеріалу з новаторськими засобами — нерегулярним ритмом, ускладненою, часто дисонантною гармонією, пошуком нових тембрових ефектів. Творчість Бели Бартока є втіленням гармонійного сполучення з авангардними техніками. Так, у «Мікрокосмосі» він поєднує національне та універсальне, відкривши нові горизонти розвитку музики.

Розвиток української камерної й зокрема фортепіанної музики ґрунтується на глибоких фольклорних коренях, до яких протягом XIX–XX століття додалися європейські професійні традиції, що сприяло неймовірному

розквіту та самобутності української музики XX століття. Серед жанрів європейського музичного романтизму, які були активно інтерпретовані українськими композиторами, — мазурка, вальс, ноктюрн, елегія, пісня без слів тощо. Творчість Миколи Лисенка, основоположника національної композиторської школи, а також віртуозного піанізму в українській музиці, відкрила новий етап розвитку української фортепіанної музики. В його творчості органічно поєдналися західноєвропейські традиції та український фольклор. Розширивши жанрову палітру української фортепіанної музики, шляхом введення жанрів сюїти, сонати, рапсодії, форми рондо й варіацій Микола Лисенко зміг зберегти та розкрити в них ладово-інтонаційні особливості української народної музичної творчості. «Композитор зумів гнучко об'єднати українську мистецьку традицію з досягненнями доби романтизму, що панував впродовж другої половини XIX ст. у численних європейських композиторських школах» [12, с. 5].

Авторське переосмислення фольклору в період початку XX століття притаманно творам Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Станіслава Людкевича, Миколи Колесса. Паралельно формується хвиля модернових тенденцій в українській фортепіанній музиці — зокрема у творчості Віталія Кириєнка, Бориса Лятошинського, Віктора Косенка, Левка Ревуцького. Творчість останніх свідчить про розширення жанрового діапазону такими жанровими інваріантами як прелюдія, концертний етюд, поема, поема-легенда тощо. Подальший розвиток та авторські трактування отримує жанр сонати.

Важливе місце в українській музичній культурі займає фортепіанна творчість Віктора Косенка — в якій композитора відчутно ускладнив гармонію, завдяки використанню старовинних ладів, нових поєднань акордів, пошукам шляхів збагачення розширення тональної системи. Знаковими у цьому контексті є його цикли «Одиннадцять етюдів у формі старовинних танців для фортепіано» та «Двадцять чотири дитячих п'єси». В останньому Віктор Косенко вперше в історії української фортепіанної музики використав всі двадцять чотири мажоро-мінорні тональності, втілюючи у кожній п'єсі відповідний до певної тональності образно-тематичний колорит. Крім того, в дитячих п'єсах композитор зумів поєднати прийоми народної поліфонії та пісенності.

У період після 1930-х років українське мистецтво розвивалось в умовах тоталітарного режиму з вимогами втілювати у творах образи, дозволені партійною пропагандою соціалістичного реалізму. Композитори були вимушені писати твори на замовлення держави з відповідним тематичним спрямуванням. Переважно це були масштабні симфонічні полотна або урочисті пісні, присвячені партії і лідерам комунізму.

У повоєнні роки в умовах тоталітаризму, що набирав обертів, з'являлись твори високого професійного рівня, проте жанрово однотипні. «В цей період в українській музиці домінували «сюїтність» і «програмність», які

набували різноманітних змістовних відтінків у творчості таких композиторів: Миколи Дремлюги, Ігоря Шамо, Миколи Сильванського, Анатолія Коломийця» [6, с. 170]. Підсумовуючи, зазначимо активне звертання українськими композиторами першої половини XX століття до різноманітних фортепіанних жанрів — від мініатюри до великих масштабних форм, різноманітних циклів фортепіанних мініатюр.

Українська фортепіанна музика другої половини XX століття характеризується розширенням жанрової палітри. Композитори модифікують вже існуючі жанри та, відповідно до нових соціокультурних та естетичних орієнтирів, шукають нові. У 1960–1970-х роках простежуємо значні зміни разом із зародження нових напрямів, які свідчать про нове прочитання стилів минулих епох, зокрема таких, як неокласицизм та неоромантизм. Завдяки новому погляду на фольклор та європейські традиції у творчості Лесі Дичко, Леоніда Грабовського, Євгена Станковича, Ігоря Шамо, Мирослава Скорика сформувався «неофольклоризм». Крім того, лише з 1960-х років, завдяки можливості досліджувати нові тенденції західноєвропейської музики, розпочався кардинально новий вектор розвитку української музики, який дослідники називають певним проривом. Зазначене було пов'язано з можливістю композиторів дізнаватись більше про актуальні у світі композиторські техніки та експериментувати. Знаковою для зазначеного періоду була діяльність групи «Київський авангард», в яку увійшли Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Володимир Загорцев, Віталій Годзяцький та інші. Метою цього об'єднання було дослідження нових тенденцій та їхнє впровадження у власній творчості. Це дозволило урізноманітнити композиторський інструментарій та сформувати новий формат національного стилю, вибудованого на національній самобутності з використанням нових підходів — введення алеаторики, пуантилістики, сонористи та інших актуальних технік європейської музики XX століття.

Авангардні тенденції та різні стильові дискурси XX століття мали яскраве відображення у фортепіанних творах Івана Карабиця 1960–1970-х, зокрема у циклі «24 прелюдій для фортепіано» (1976). Показово, що дослідник Олег Копелюк позиціонує цей твір як «енциклопедію до українського відродження», маючи на увазі 1970-ті роки. На думку О. Копелюка, І. Карабиць продовжив традицію тональної драматургії, започаткованої Й. С. Бахом та розвинену представниками романтизму. Композитор, не вказуючи ключових знаків, вибудовує тонально-ладову структуру циклу за принципом руху по квінтовому колу. «Ускладненість тонально-гармонічного мислення, фактурне розшарування, поліпластовість, поліфонічні прийоми в прелюдіях унаочнюють розширену тональність, в межах якої тональні устої очевидні або приховуються» [4, с. 68]. Іван Карабиць успішно реалізував цілісну концепцію, що відображає драматизм еволюції образу героя, його саморефлексію та стосунки

озитор майстерно інтегрував елементи, включно з пасажними елементами, хоральною формою. У стилістичному аспекті, музика минулих епох, а Прераціоналізм завдяки використан-

90-х років констатуємо тенденції в минулих епох, взаємодію між елементами фольклорних пластів, який виходить програмність, зміна форми та структури творчості соціально-історичних періодів у СРСР, крах комуністичної державної незалежності, зміна духовних засад його існування, свідомість митців та позначення української творчості» [9, с. 170]. Тенденції в українській музиці відображають прагнення комбінування стилів попередніх епох до взаємодії; синтез фольклорних елементів з сучасними музичними шарами як минулого, сучасності та майбутнього. Лібералізація прадавніх народних музичних символічної основи; прагнення до нових форм і форментів зокрема в плані жанрів» [9, с. 171].

до переосмислення усталених форм та також активні експерименти гри на інструментах мовою Володимира Рунчака. Андрій Бортнік змінив стиль композитора, вклав у музику синтезує сучасні технології композиторські надбання музичної культури таким чином традиційні академічні форми експериментального пошуку нових форм і думок з максимальним використанням інструменту» [10, с. 105]. Тенденції українських композиторів на межі XX і XXI століть: Олександр Козаренко, Володимир Рунчак, Алла Загайкевич, Ірина Арнак, Любава Сидоренко, Максим Шоренков, свідчить про зміну стилів та інноваційних технологій впровадженню сміливих нових форм театральності, інструментальної лібералізації музичних тембрів. Тенденції меж між сценою та глядачем, тенденцією є і включення візуальних елементів підкреслюють багатство української музики, відомою для творчого самовиражен-

ції Тимошенко зазначено, що модерністського художнього

міркування є: «культурний поліфонізм, звільнення від догматизму форм, сюжетів, образів; тематична відвертість й експресивність, відкриття мистецького простору для інтерпретацій і діалогу, а значить, і для відкриття нових смислів» [11, с. 11]. Суголосним видається визначення постмодернізму українського композитора та дослідника Олександра Козаренка, який, аналізуючи прояви постмодернізму в українській музиці, зазначає, що постмодернізм — це «переплетіння — накладання — суміщення» кількох стильових виявів, їх вільний вияв, внесення до національного стилютворення теорії і практики додекафонії, серіалізму, пуантилізму, алеаторики, сонористики, елементів конкретної та електронної музики із найменш упорядкованими внутрішніми енергіями та змістами» [7, с. 18].

Включення творів сучасних українських композиторів у навчальний репертуар піаністів у мистецьких освітніх закладах вкрай важливе, зважаючи на високий рівень зацікавленості українською культурою. Знайомство із сучасною фортепіанною музикою на ранніх етапах навчання не лише збагачує технічні навички та естетичні смаки молодих музикантів, але й підсилює їхню здатність до творчої інтерпретації та інновацій у подальшій виконавській діяльності. Це, своєю чергою, допомагає студентам краще розуміти сучасні музичні процеси та їхнє місце у світовому музичному ландшафті, підвищуючи професійні компетенції. Крім того, активне впровадження творів українських авторів сприяє культурному обміну та зростанню визнання України як країни з багатою та унікальною музичною спадщиною, зміцнюючи її культурну ідентичність на світовій сцені. Таким чином, для фортепіанної музики кінця XX — початку XXI століття характерними ознаками є модифікація жанрів, програмність, індивідуалізація структури твору та активне розширення виразальних засобів й технік гри на фортепіано.

Висновки. Фортепіанна музика XX — початку XXI століття стала індикатором жанрових та стильових трансформаційних процесів у музичному мистецтві. Починаючи з динамічних зрушень на межі століть, що супроводжувались впливом імпресіонізму, додекафонії та розвитком національних шкіл, фортепіанна музика стала основою для впровадження новаторських ідей, які згодом знайшли вираження у камерній та симфонічній музиці. Українська фортепіанна музика, зокрема, відіграла значну роль у збереженні та розвитку національних традицій, поєднуючи їх із європейськими музичними впливами, що дало змогу створити унікальний і різноманітний репертуар.

Ключова тенденція української фортепіанної музики початку XX століття полягає у прагненні поєднати фольклор, національний мелос з досягненнями європейської професійної музики, а саме класико-романтичної традиції. Так, власне трактування таких жанрів, як соната, прелюдія, сюїти, варіації, мініатюри належить таким композиторам, як М. Лисенку, В. Косенку, Л. Ревуцькому.

У творчості композиторів 1960–1970-х років здобутки їхніх попередників поєдналися з пошуками власних стильових рис на межі неофольклоризму та реінтерпретації класичних жанрів, що стало можливим завдяки доступу до світового контексту актуальних на той час композиторських технік та тенденцій.

У світлі історичних подій, таких як здобуття Україною незалежності, українська музична культура виявилася здатною не тільки відображати соціальні зміни, але й активно впливати на формування нового суспільства і культурної ідентичності.

Таким чином, фортепіанна музика залишається однією з актуальних складових у музичному мистецтві, демонструючи свою здатність до еволюції та адаптації у відповідь на соціальні виклики та зміни, зберігаючи при цьому міцний зв'язок із традиціями. Подальші перспективи дослідження актуалізованої у статті теми полягають у висвітленні сучасних тенденцій, пов'язаних із впливом мультимедійних технологій на сучасну камерну, зокрема й фортепіанну, музику.

Література

1. Astalosh G. L., Sokolovsky Y. A. Postmodern Accents in the Works of Ukrainian Composers of the Late XX Century // *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*. 2023. No. 15(2). Pp. 324–341. <https://doi.org/10.18662/rrem/15.2/736>
2. Batstone L. “Every Kind of Art Began to Flourish”: Ukrainian music in the modernist context // *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2023. No. 136, 49–59. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276554>
3. Фрайт О. В. Явища літературно-музичної жанрової міграції в українській фортепіанній творчості (друга половина XIX — перша третина XX століття) // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2023. № 4. С. 110–115. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293727>.
4. Копелюк О. «24 прелюдії» для фортепіано Івана Карабиця як енциклопедія доби українського Відродження (70-ті роки XX століття) // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків: ХНУМ, 2021. Вип. 58. С. 65–95. <https://doi.org/10.34064/khnum1-58.05>.*
5. Шевченко А. М. Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
6. Корній А. П. Історія української музики : підручник для вищих муз. навч. закл. / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ: Вид-во М. П. Коць, 2001. Ч. 3: XIX століття. 477 с.
7. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму. URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html (дата звернення: 03.02.2024)
8. Лігус О. Українська фортепіанна музика XIX — початку XX ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка): монографія. Київ: Ліра-К, 2017. 224 с.
9. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки XX століття): монографія. Миколаїв: РАЛ-поліграфія, 2018. 240 с.
10. Шашевський А. Основні компоненти та індивідуальні риси творчого методу композитора Володимира Рунчака // *Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. мат. міжн. наук.-практ. конф. (Львів, 10.04.2006 р., ЛДМА ім. М. Лисенка) / [ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. Дрогобич: Повіт, 2006. С. 105–109.*
11. Тимошенко Н. О. Фагот в українській камерній музиці кінця XX — початку XXI століття: виконавські школи та композиторська творчість: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України. Київ, 2018. 289 с.
12. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2000. 18 с.

References

- Astalosh, G. L., & Sokolovsky, Y. A. (2023). Postmodern Accents in the Works of Ukrainian Composers of the Late XX Century. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*, 15(2), 324–341. <https://doi.org/10.18662/rrem/15.2/736>
- Batstone, L. (2023). “Every Kind of Art Began to Flourish”: Ukrainian music in the modernist context. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 136, 49–59. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276554>
- Frait, O. (2000). *Osoblyvosti vtilennia pryntsyphu prohramnosti v ukrainskii fortepiannii muzytsi* [The features of implementing the principle of programmatic approach in Ukrainian piano music]. [Candidate's thesis abstract, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine] [in Ukrainian].
- Frait, O. (2023). Phenomena of Literary and Musical Genre Migration in Ukrainian Piano Art (the Second Half of the XIXth—the First Third of the XXth Century). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 110–115. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293727>
- Kopeliuk, O. (2021). “24 preliudii” dlia fortepiano Ivana

- Karabytsia yak entsyklopediia doby ukrainskoho Vidrodzhen-nia (70-ti roky XX stolittia) [The “24 preludes” for the piano by Ivan Karabyts as an encyclopaedia of the Ukrainian Renaissance of the 1970s]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 58(58), 65–95 [in Ukrainian].
- Kornii, L. (2001). *Istoriia ukrainskoi muzyky: pidruchnyk dlia vyshchykh muz. navch. zakl.* [The history of Ukrainian Music: A studybook]. Part. 3: *XIX stolittia* [19th century]. Kyiv: Vyd-vo M. P. Kots [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (n. d.). *Nacionalna muzychna mova v dyskursi postmodernizmu* [National musical language in the discourse of post-modernism]. Retrieved from http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html
- Lihus, O. (2017). *Ukrainska fortepianna muzyka XIX—pochatku XX st. u konteksti yevropeiskoho romantyzmu (zhanrovo-stylova dynamika): monohrafiia* [Ukrainian piano music of the nineteenth and early twentieth century in the context of European Romanticism (dynamics of genre and style): A monograph]. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
- Revenko, N. (2018). *Fortepianna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv u konteksti rozvytku muzychnoi kultury Ukrainy (80–90-ti roky XX stolittia): monohrafiia* [The piano works of Ukrainian composers in the context of development of the musical culture of Ukraine (1980s–1990s)]. Mykolaiv: RAL-polihrafiia [in Ukrainian].
- Shevchenko, L. M. (2019). *Stylovi kharakterystyky ukrainskoi fortepiannoi kultury XX stolittia: monohrafiia* [Style characteristics of the Ukrainian piano culture of the twentieth century: A monograph]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. (2006). *Osnovni komponenty ta individualni rysy tvorchoho metodu kompozytora Volodymyra Runchaka* [The main components and individual features of Volodymyr Runchak's creative method]. In Dushnyi, A., Karas, S. & Pyts B. (Eds.). *Tvorchist kompozytoriv Ukrainy dlia narodnykh instrumentiv: zb. mat. mizhn. nauk.-prakt. konf.* (Lviv, 10.04.2006 r., LDMA im. M. Lysenka) (pp. 105–109). Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
- Tymoshchenko, N. (2018). *Fahot v ukrainskii kamernii muzytsi kintsia XX—pochatku XXI stolittia: vykonavski shkoly ta kompozytorska tvorchist* [Bassoon in Ukrainian chamber music of the late 20th and early 21st centuries: performing schools and composers' creativity]. [Candidate's thesis, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine] [in Ukrainian].

Xiao Xiao

Genre and Style Dimensions of Ukrainian Piano Music of the 20th—Early 21st Century

Abstract. The article explores the evolution of Ukrainian piano music from the 20th to the early 21st century, which is a significant component of Ukraine's cultural and artistic heritage. It analyzes the process of changes in genre and stylistic parameters of piano music and their impact on the process of forming national identity, encompassing both the revival of folk traditions and the introduction of avant-garde techniques. Particular focus is put on the interaction of Ukrainian composers with global musical processes, which has enriched the musical language by integrating new compositional techniques. The study also considers the cultural and historical contexts that influenced the formation of styles and genres during periods of avant-garde, modernism, and post-modernism. The research emphasizes the importance of continuously updating musicological methods to understand innovative phenomena in piano music and their impact on the development of musical culture.

It has been determined that piano music of the 20th and early 21st centuries has become a significant indicator of genre and stylistic transformations in the musical arts. It serves as a foundation for innovative ideas that later found expression in chamber and symphonic music. Ukrainian piano music has played a key role in preserving national traditions, combining them with European influences. Particularly significant is the endeavor of Ukrainian composers to blend folklore and national melos with classical-romantic traditions, as well as their ability to adapt to social challenges, reflecting social changes and influencing the formation of a new cultural identity.

Keywords: piano music, genre, form, style, timbre, electronic music, means of expression, composer, performer.

Стаття надійшла до редакції 05.03.2024

Андрій Коляда Andrii Koliada

аспірант, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв Україниpostgraduate student, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: kolyada.andrij@gmail.com | orcid.org/0000-0003-2165-31462

Просвітницька діяльність незалежної платформи «Open Opera Ukraine»: нові форми співпраці з українським суспільством

Educational Activity of the *Open Opera Ukraine* Independent Platform: New Forms of Cooperation with Ukrainian Society

Анотація. Розглянуто просвітницьку діяльність незалежної платформи «Open Opera Ukraine» в аспекті нових форм співпраці мистецької організації з українським суспільством. Незважаючи на те, що в Україні вже до створення «Open Opera Ukraine» існували проекти, у межах яких популяризувалося історично інформоване (автентичне) виконавство, ця організація першою ініціювала системну працю у зазначеному напрямі, а саме — створення оперних вистав, проведення тематичних концертів та майстер-класів, формування аматорського хору та професійного барокового оркестру, запис альбомів української хорової спадщини тощо. Особливістю платформи «Open Opera Ukraine» є її відкритість у медійному просторі та намагання залучити до участі у власних проектах людей різного фаху і соціальних груп. Також популяризація старовинного мистецтва сприяє кращому його розумінню та розгерметизовує українське середовище академічної музики. Метою статті є виявити на прикладі діяльності «Open Opera Ukraine» стратегії та механізми впливу мистецьких організацій на суспільні перетворення. Наприкінці статті автор доходить висновку, що мистецька діяльність має вагомий вплив на соціальні зрушення, а послідовна праця мистецьких організацій здатна змінити суспільні уявлення про сутність культурних процесів, погляди на мистецтво минулого тощо. Проекти незалежної платформи «Open Opera Ukraine» утворюють сучасні практики мистецької репрезентації, а отже сприяють повноцінному розвитку сучасного українського мистецтва та його входженню в західноєвропейський культурний простір завдяки спільним мистецьким цінностям і практикам.

Ключові слова: просвітницька діяльність «Open Opera Ukraine», соціально орієнтовані мистецькі практики, історично інформоване виконавство, комунікаційні стратегії мистецьких інституцій, барокове мистецтво.

Постановка проблеми. Прагнення українського суспільства бути частиною європейської спільноти породжує бажання долучитися до західних мистецьких та освітніх традицій, а також сприяє появі нових моделей взаємодії митців та мистецьких інституцій чи організацій з українським суспільством. Виховання освіченого слухача і глядача стає чи не одним з основних завдань інституцій, що працюють в українському культурному просторі. Залучення нових людей з нефахового середовища до мистецької співпраці із професіоналами — поширена та тривала практика у західній традиції, що показала себе як позитивний приклад у трансформаційних суспільних процесах.

Важливим етапом на цьому шляху стала поява у 2017 році незалежної платформи «Open Opera Ukraine», що спеціалізується на історично інформованому (автентичному) виконавстві ранньої музики. Історично інформоване виконавство має на меті точніше представити певний історичний період через

використання засобів та інструментарію, що були актуальними і використовувалися у відповідний час. Митці, які працюють в традиції історично інформованого виконавства, прагнуть відчутти, осмислити та відтворити процеси й естетичні принципи, що впливали на виконавську практику та формували культурно-музичний простір минулого. А це, своєю чергою, стає підґрунтям для новаторської, усвідомленої і багатшарової інтерпретації ранніх творів у сучасній концертній практиці.

Завдання «Open Opera Ukraine» — популяризувати в українському виконавстві барокову традицію — потребувало нестандартних, новітніх підходів та практик, а також нових форм співпраці як із митцями, так і з різними представниками українського суспільства: публікою мистецьких заходів, медіаспільнотою, меценатами, українськими й міжнародними фондами, партнерськими організаціями з державного й незалежного секторів. Різні аспекти та специфіку цієї діяльності з точки зору соціальної

взаємодії буде розглянуто далі на прикладі декількох найпоказовіших проєктів «Open Opera Ukraine».

Актуальність дослідження полягає у тому, що на прикладі просвітницької діяльності «Open Opera Ukraine» ми звертаємо увагу на специфіку взаємодії різних соціальних груп у сфері професійного і аматорського мистецтва, виявляємо механізми впливу мистецьких проєктів на якісну розбудову гармонійного суспільства. Також у статті досліджено взаємозв'язок соціально орієнтованих мистецьких практик із появою нових форм взаємодії мистецького середовища з українським соціумом, апробація яких виводить мистецькі практики на новий якісний рівень.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В основу пропонованого дослідження покладено живий досвід автора статті як учасника декількох проєктів «Open Opera Ukraine», а також професійне спілкування із трьома співзасновниками ГО «Оупен Опера Юкрейн» — генеральною продюсеркою Галиною Григоренко, програмною директоркою Анною Гадецькою і артистичною директоркою Наталією Хмільєвською. Важливою джерельною базою статті стали численні промоційні публікації в українських медіа, переважно в жанрі інтерв'ю [5; 15; 17; 18; 20], в яких ідеться про організовані «Open Opera Ukraine» мистецькі події та заходи, принципи діяльності організації, естетичні й світоглядні орієнтири її співзасновниць. Медійні публікації, в яких протягом семи років діяльності незалежної платформи було висвітлено її основні проєкти [6; 8; 10; 11; 13; 14; 16], стали невід'ємною частиною стратегії «Open Opera Ukraine», орієнтованої на активну взаємодію з аудиторіями та докладне висвітлення власної діяльності. Окрему групу джерел складають наукові публікації фундаторки кафедри старовинної музики Національної музичної академії України Н. Герасимової-Персидської, присвячені українському музичному бароко і, власне, хоровому партесному співу [4; 7; 9; 1], а також деякі академічні дослідження, які висвітлюють діяльність організації [21]. Нещодавній проєкт «Open Opera Ukraine» «Musica Sacra Ukraina» вкотре підтвердив важливість спадкоємності дослідницького досвіду і залучення до актуальних мистецьких практик напрацювань науковців попередніх поколінь. Оскільки обидва великі оперні проєкти «Open Opera Ukraine» — вистави «Дідона та Еней» і «Ацис і Галатея» — брали участь, відповідно, у I та III Всеукраїнському театральному фестивалі премії «ГРА», то альманахи премії за 2019 та 2021 роки містять блоки з розгорнутими рецензіями на ці вистави [2; 3]. Від 2018 року активно функціонує офіційний сайт «Open Opera Ukraine», де подано докладну інформацію про всі ініціативи організації [12].

Мета статті — комплексно проаналізувати діяльність незалежної платформи «Open Opera Ukraine», дослідити механізми впливу мистецьких проєктів на соціальні зміни, назвати інструменти, за допомогою яких «Open Opera Ukraine» може вплинути на формування суспільної

думки про історично інформоване мистецтво, підважити усталені упередження про відстороненість мистецтва від суспільного порядку денного, про його відчуженість від активної участі у житті громади, прискорити конкурентоспроможне входження української культури у діалог з актуальними мистецькими процесами у світі.

Методологія дослідження. «Open Opera Ukraine» було засновано 2017 року, через три роки після початку російсько-української війни, тоді як перші ідеї щодо оперних вистав з барокового репертуару виникли на два роки раніше. Орієнтованість «Open Opera Ukraine» на просвітницьку роботу та суспільні зміни, посилення інституційної спроможності мистецьких організацій, розбудова незалежного сектора, зосередженість на конкретній тематиці (пов'язане із західною традицією українське барокове мистецтво, історично інформоване виконавство, рання опера), швидке реагування на суспільні запити щодо необхідності змін у консервативній репертуарній політиці багатьох концертних інституцій, дозволяє окреслити таку стратегію організації, яка системно працює з викликами постколоніальної ситуації української культури і українського суспільства, а це, своєю чергою, провокує до застосування постколоніальної методологічної оптики [19].

Виклад основного матеріалу дослідження. Громадську організацію «Оупен Опера Юкрейн» було зареєстровано 2017 року. Ініціаторками її створення стали Галина Григоренко, Анна Гадецька і Наталія Хмільєвська, кожна з них відіграла важливу роль у формуванні стратегії розвитку та бачення майбутньої діяльності.

Наталія Хмільєвська стала артистичною директоркою «Open Opera Ukraine». Вона закінчила Національну музичну академію України як диригент-хормейстер, захистила дисертацію на тему, пов'язану зі специфікою виконання давньої музики, та здобула ступінь кандидата мистецтвознавства. Хмільєвська викладає вокал, є фахівчицею з ренесансного та барокового співу. Вона — засновниця та керівниця ансамблю старовинної музики «Vox Animae», керівниця та учасниця «Liatoshynskyi Capella: Early Music Ensemble» при Національному Будинку музики, диригентка та художня керівниця хору «Б.А.Х.», ансамблю «Partes» та інших проєктів.

Співзасновницею та програмною директоркою стала Анна Гадецька — музикознавиця і культурологиня, кандидатка мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України, лекторка незалежної освітньої організації «Культурний Проєкт», програмна директорка фестивалю Національної філармонії України «Kyiv Baroque Fest».

Важливу роль у створенні незалежної платформи «Open Opera Ukraine» відіграла її співзасновниця і генеральна продюсерка Галина Григоренко — культурна менеджерка, програмна директорка освітньої організації «Культурний Проєкт», випускниця міжнародної освітньої програми «Opera Management» від «Opera

Еуропа». У 2022–2023 роках вона була заступницею міністра культури зі зв'язків з громадськістю, ініціювала та очолила спільну програму з Національною оперою України «Сезон прем'єр».

Заснувавши мистецьку організацію у недержавному незалежному секторі, Г. Григоренко, А. Гадецька і Н. Хмільська мимоволі мусили давати відповідь на низку питань, пов'язаних із фінансуванням та реалізацією незалежних проєктів, залученням широкого кола музикантів-фрилансерів, взаємодією з державними мистецькими структурами, необхідністю активної соціальної взаємодії як запоруки підвищення рівня культурно-мистецької освіти серед професіоналів та аматорів. Потреба у нових формах соціальної комунікації стала рушієм у пошуку нових шляхів комунікації та форм співпраці з суспільством.

Свою діяльність у недержавному секторі вони мислили як ініціативу, спрямовану на розвиток актуальних форм презентації інтелектуального культурного продукту через здійснення оперних постановок, розвиток авдиторії, професіоналізацію молодих талантів, створення нових спільнот, об'єднаних спільними цінностями. Свої завдання «Open Opera Ukraine» сфокусували на використанні класичної музики як ефективного інструменту комунікації, що сприяє порозумінню, самоідентифікації та критичному осмисленню сучасності, для чого вони створюють якісні мультидисциплінарні мистецькі проєкти, цікаві українській публіці і конкурентоспроможні на світовому ринку. Крім того, невід'ємною частиною діяльності «Open Opera Ukraine» є підтримка молодих талантів в Україні, сприяння талановитим особистостям і здобуття ґрунтовних фахових знань та навичок. Забезпечення доступу до якісних музичних продуктів для якомога ширшого кола слухачів є ще однією ключовою складовою місії організації. Комплексні програми залучення та розвитку авдиторії реалізуються з метою залучення нових слухачів та підтримки розвитку авдиторії шляхом організації заходів у різних містах України.

Від початку фокус інтересів команди був зосереджений на бароковій музиці та ґрунтувався на принципах *historically informed performance* (HIP) — історично інформованого виконавства. Це підхід до виконання класичної музики, спрямований на дотримання принципів, манери та стилю музичної епохи, в якій твір був створений. Він ґрунтується на двох ключових аспектах: застосування стилістичних і технічних аспектів старих виконавських практик, а також гра на оригінальних старовинних інструментах або їхніх сучасних репліках, відтворених історичних інструментах, що використовувалися під час створення оригінальної композиції і які зазвичай відрізняються тембром і темпераментом від сучасних еквівалентів. Саме орієнтування на історично інформоване виконавство визначило репертуарну політику у виборі проєктів, що їх команда «Open Opera Ukraine» реалізувала впродовж 2017–2023 років.

Першим великим проєктом організації стала сценічна постановка опери Генрі Персела «Дідона та Еней» в 2017 році, реалізація якої базувалася на взаємодії принципів HIP із сучасною режисурою, роботою з авдиторією та освітніми курсами. Ця вистава мала неабиякий успіх у публіки та в музичних колах, вона стала справжнім «проривом» у музичному житті Києва. Окрім численних позитивних відгуків, вистава отримала нагороду в номінації «Найкраща музична вистава у жанрі опери / оперети / мюзиклу» на Першому Всеукраїнському театральному фестивалі-премії «ГРА» у 2018 році. Під керівництвом Назара Кожухаря «Open Opera Ukraine» об'єднала музикантів Києва та Львова, які цікавились бароковим виконавством, долучила музикантів з-за кордону, провела майстер-класи видатної співачки Емми Кіркбі, забезпечила технічну реалізацію та логістику всього проєкту. Згодом, завдяки підтримці Українського культурного фонду, вдалося реалізувати чотири сценічні покази в різних містах України, що розгерметизувало переважно київський досвід організації і в подальшому вплинуло на розвиток спільнот в цих регіонах. Постановки супроводжувалися майстер-класами в музичних академіях Дніпра, Одеси, Харкова, які проводили скрипаль Ілля Король — диригент проєкту і знавець барокового виконавства на скрипці, Наталія Хмільська — викладачка барокового вокалу, а також інші фахівці, які були учасниками оркестру. Це дало змогу відкрити широкому колу поціновувачів та професіоналів інструменти та алгоритми, які уможливають такого рівня проєкти, значно розширило авдиторію, яка цікавиться бароковою музикою. Взаємодія на всіх рівнях та відкритість стали ключовими компонентами і у всіх подальших проєктах «Open Opera Ukraine».

На новому етапі своєї діяльності «Open Opera Ukraine» презентувала ще один унікальний музично-театральний проєкт — постановку опери «Ацис і Галатея» композитора Георга Фридриха Генделя. Це історія, яка має в собі елементи античної міфології, де герої, Ацис і Галатея, переживають любов та трагедію. Проєкт обіцяв занурити глядачів у світ емоцій, підкреслений музикою бароко. Опера «Ацис і Галатея» стала першою в Україні професійною сценічною постановкою твору Генделя, що підкреслює його значущість та унікальність. Режисерка Тамара Трунова, яку було обрано для керівництва постановкою, запропонувала несподіване тлумачення лібрето, що відобразило потужні можливості сучасного театру.

До проєкту долучився німецький диригент Йорг Халубек, який привніс у постановку власний досвід історично інформованого виконавства та спробував відтворити музику так, як вона звучала триста років тому. Компанію йому склав талановитий склад співаків і співачок, серед яких Сергій Колесник, Леонардо Кортеллаці, Інна Гусева, Катерина Левицька, Анна Твердова, Дар'я Новіцька, Ігор Воронка, Євген Рахманін. Проєкт дістав підтримку Українського культурного фонду, програми «Culture Bridges» та Національної спілки театральних

діячів України. Італійське посольство в Україні та Італійський інститут культури в Києві підтримали виставу як учасницю фестивалю «Italia Festival Barocco». Опера була поставлена у співпраці з ГО «Академія давньої музики Леополіс» зі Львова.

Незважаючи на те, що музична складова вистави була повністю витримана в традиціях історично інформованого виконавства, постановка відзначилася нестандартним підходом до інтерпретації опери Генделя. Наприклад, цілком неочікуваним став дизайн костюмів, створених на студії «Finch». Все це сформувало проект, який розширив межі сучасної інтерпретації барокової музичної спадщини, знаходячи власне, унікальне втілення у театральному мистецтві.

На час здійснення другої оперної постановки «Open Opera Ukraine» вже проводила активну концертну та освітню діяльність, поступово накопичуючи комунікаційний досвід та формуючи потужну команду артистів-виконавців, грантових менеджерів, медійників та наукових консультантів. Цінності організації були визначені світовими стандартами, актуальністю, новаторським підходом, незалежністю та відкритістю. Вони активно втілювалися в різноманітних мистецьких проєктах, концертах та подіях, що залучали широку аудиторію. Організація розширювала межі сприйняття класичної музики, створюючи платформу для комунікації, взаєморозуміння та культурного обміну.

Одним із найуспішніших соціальних проєктів «Open Opera Ukraine», який втілює прагнення до залучення широкої аудиторії до мистецьких практик, став хор «Б.А.Х.» (Бароковий Аматорський Хор). Створений у 2018 році колектив — це інноваційний музичний проєкт, орієнтований на аматорів та тих, хто має попередній досвід у сфері вокального виконавства. Учасники цього хору мають можливість досліджувати спів як колективну практику, яка відрізняється від індивідуального співу. «Open Opera Ukraine» сприяє переосмисленню цього аспекту через практичні тренування.

Тим, хто хоче співати, але сумнівається у своїх можливостях, «Б.А.Х.» пропонує подолати страх і тремтіння голосу через участь у бароковому хорі як ідеальній спільноті, заснованій на єднанні та порозумінні. Хоровий спів визначається як не лише колективна дія, а й енергетичний обмін та взаємна підтримка. Він пропонує унікальний шанс розкрити власні таланти та впелести власний голос у колективну музичну тканину. Диригентка хору Наталія Хмилевська поєднує цю працю з художнім керівництвом іншими проєктами, що дозволяє хору впроваджувати унікальні аспекти барокової музики в своє виконавство.

Вступ до хору вимагає лише базових знань читання нот. І хоча чимало учасників можуть не мати музичної освіти, це не заважає їм брати активну участь у заняттях, спрямованих на вивчення унікального європейського барокового репертуару. Учасники хору отримують не лише можливість виконувати твори барокових

композиторів, а й брати участь у майстер-класах, які проводять професійні музиканти, та обговорювати формат концертів. «Б.А.Х.» не тільки створює музичні проєкти, а й збагачує свої виступи унікальними вигадливими форматами.

Бароковий аматорський хор «Б.А.Х.» вирізняється як творча спільнота, об'єднана не лише любов'ю до хорошого співу, а й пристрасною до барокової музики. Хоча учасники хору «Б.А.Х.» — це люди різних професій, інтересів та в більшості без професійної музичної освіти, хор постійно розширює свій репертуар і вдосконалює свою виконавську майстерність, співпрацюючи з різноманітними платформами та арт-просторами. Участь в онлайн-зову змаганні «World Choir Games» у 2020 році та запис кліпу «Мати милосердя» під час пандемії стали свідченням того, як хор «Б.А.Х.» швидко адаптується до нових умов та продовжує творчу активність, долаючи різноманітні виклики.

Липневий концерт 2021 року, де хор виконав оперу-ораторію Еміліо деї Кавальєрі «Дійство про Душу та Тіло», свідчить про високий рівень професійності колективу. В березні 2022 року хор мав запрошення виступити на сцені Берлінської філармонії і заспівати Коронаційні гімни Г. Ф. Генделя разом ще з п'ятьма хорами з різних куточків Європи на фестивалі «Choral Celebrations» під керівництвом видатного маестро Саймона Керрінгтона (Simon Carrington), але цьому завадила повномасштабна війна. На фестиваль було надіслано кліп на музичний твір «Хваліте» композиторки Тетяни Яшвілі, написаний спеціально для цього хору.

У грудні 2021 року відбувся концерт, де хор «Б.А.Х.» разом з музикантами оркестру «Кругла» та солістами ансамблю «Partes» виконав фрагменти «Різдваної ораторії» Й. С. Баха. Вперше в Україні твір було виконано в традиції історично інформованого виконавства — у строї 415 Гц на барокових інструментах із жильними струнами та барокових флейтах. Найновіший проєкт колективу «Енеїди світ» вразив аудиторію поєднанням музичних творів, які надихнула поема Вергілія, а саме: «Дідона та Еней» Генрі Персела та «Енеїда» Миколи Лисенка, які були осмислені в контексті колоніальних наративів першоджерел.

Таким чином, Бароковий Аматорський Хор стає прикладом вдалого поєднання аматорського ентузіазму та високого професіоналізму в музичному виконавстві. Завдяки вдалій комбінації творчості, співпраці та самовираження колектив впевнено рухається вперед, розширюючи музичні горизонти і зберігаючи унікальний дух барокового музикування.

У 2020 році «Open Opera Ukraine» започаткувала другий аматорський хор — «Holosni», який виступає як лабораторія для молодих хормейстерів-початківців, що прагнуть набути навичок роботи з аматорським колективом. Це колектив нового формату — експериментальний та націлений на розвиток сфери аматорського

виконавства у найширшому сенсі, без обмежень щодо музичної освіти, слуху, голосу, репертуару та форматів концертів.

Серед інших важливих ініціатив «Open Opera Ukraine» варто згадати проведення 2019 року в Одесі міжнародної оперної конференції, а також створення першого в Україні професійного барокового оркестру — «Kyra Orchestra».

Окремим і безумовно суспільно важливим напрямком діяльності організації став проект «Musica Sacra Ukraina: Партесний вимір», започаткований 2019 року. Ця стратегічна ініціатива присвячена дослідженню, виконанню, репрезентації та поширенню української партесної спадщини. Тож «Musica Sacra Ukraina» є платформою для науковців, музикантів-виконавців та культурних менеджерів, чий спільні зусилля в розробці способів презентації партесного співу сприяють зацікавленості громадськості та привертають увагу до українського хорового бароко. Формат реалізації проекту — лабораторія, яка передбачає поступове вивчення музичних творів, від опрацювання рукописів до їх виконання під час концерту чи в студії запису.

Ансамбль «Partes» під керівництвом Наталії Хмилевської виник як частина проекту «Партесний вимір». Учасники проекту досліджують одну з найважливіших ділянок в історії української музики — поліфонічний (партесний) спів України XVII–XVIII століть. Саме цей період визначив радикальний злам в музичній історії та народження феномена української барокової музики. «Partes» — це ансамбль професійних сольних співаків, які працюють разом у межах проекту і дають регулярні концерти. Перший виступ ансамблю, на якому представили діяльність платформи, відбувся в київському Софійському соборі (Національному заповіднику «Софія Київська») 2 червня 2019 року, цю подію транслювало національне телебачення. Від серпня до жовтня 2020 року, за підтримки Українського культурного фонду, ансамбль «Partes» записав і представив аудіо-CD «Musica Sacra Ukraina». Диск включає 13 композицій: десять концертів Миколи Дилецького і три концерти невідомих авторів на дванадцять голосів. Ці анонімні твори були виконані вперше за нотами, які упорядкувала, розшифрувала та дослідила на основі архівних рукописів із київського зібрання наукова консультантка проекту Євгенія Ігнатенко — кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри старовинної музики Національної музичної академії України. Запис було зроблено у старовинній Кирилівській церкві, що є частиною Національного заповідника «Софія Київська».

Альбом «Musica Sacra Ukraina» дістав чимало позитивних відгуків від фахової спільноти, увійшов до рейтингів найкращих українських музичних релізів 2020 року, був номінований на премію Українського культурного фонду в категорії «Проект року в області аудіо-мистецтва». У червні 2021 року відбулося ще одне виконання

цих композицій на міжнародному фестивалі «Odessa Classics».

У жовтні 2022 року за підтримки Українського культурного фонду платформа реалізувала проект «Open Partes: Комунікація без меж», спрямований на ознайомлення музичних спільнот із різних регіонів України (Чернігів, Острог, Кривий Ріг, Сєвєродонецьк) з актуальними способами виконання музичної спадщини партесів. Було проведено лекції, майстер-класи та концерти, присвячені українському бароко. Це мало величезний вплив на розвиток музичної практики виконання партесних концертів у цих містах. Оскільки слухачами курсів були також студенти мистецьких вишів, подія дістала значний розголос серед спільноти хорових диригентів.

У грудні 2022 року, за підтримки громадської організації «Музей Сучасного Мистецтва» був реалізований проект «Together: Dyletsky», що об'єднав любительський хор «Б.А.Х.» та ансамбль «Partes» у виконанні партесних композицій. Навесні 2023 року лабораторія «Musica Sacra Ukraina» отримала грант Українського культурного фонду на реалізацію проекту «Dyletsky: Must Hear», який увінчався випуском альбому «Ukrainian Baroque: Concordacii Animos». Центральним елементом релізу став «Воскресенський канон» Миколи Дилецького, який вперше було виконано і записано у двох варіантах: перший віднайшла Н. Герасимова-Персидська у фондах Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського у Києві, але він був неповний через брак партії другого дисканта; другу версію, яка містить виявлену у 2000-х роках партію другого дисканта, із врахуванням унікальних особливостей оригіналу підготувала Ольга Шуміліна — дослідниця української хорової культури, докторка мистецтвознавства, доцентка кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

У збірці також представлені інші маловідомі партесні твори анонімних авторів, зокрема 12-голосні концерти «Оле, оле, окаянная душе», «Сіде Адам прямо рая», «Помишляю день страшний» та 6-голосний концерт «Приближається душе конец». Ці твори вирізняються скорботною тематикою та виражають покаяння, яке стикається зі складнощами та суперечностями людської душі, що відзначається контрастом до радісного прославлення Христового Воскресіння.

Фахівці «Open Opera Ukraine» підкреслюють, що «Воскресенський канон» Миколи Дилецького за своєю композиторською майстерністю та естетичною цінністю може бути визнаний одним із найвидатніших творів української професійної музики, а з часом отримує значення, аналогічне вже відомим творам, таким як «Щедрик» Миколи Леонтовича чи «Молитва за Україну» Миколи Лисенка. Зазначається, що ідея твору, закладена в сакральному богослужбовому контексті, віддзеркалює екзистенційні аспекти сучасної російсько-української війни.

Додамо, що у 2022–2024 роках ансамбль Partes брав участь у міжнародних фестивалях та проектах в таких

країнах, як Польща, Італія, Нідерланди, Бельгія та Німеччина. Виступи ансамблю з бароковим українським репертуаром є дуже важливим компонентом культурної дипломатії та свідченням спорідненості української барокової музики з традиціями європейського бароко. Особливо слід відзначити концерти в рамках одного з найпрестижніших фестивалів давньої музики «Oude Muziek Festival» у нідерландському Утрехті, а також концерт в межах конференції «REMA» — європейської мережі дослідників і виконавців давньої музики.

Висновки. Стратегічний курс «Open Opera Ukraine» на активну взаємодію з українським суспільством було визначено від самого початку діяльності незалежної мистецької платформи. Обидва її оперні проекти були орієнтовані на світові стандарти барокових вистав та увійшли в ряд важливих подій світової оперної сцени. Проект було адаптовано до актуальних мистецьких та суспільних трендів, а запровадження нового підходу до створення та промоції опери в Україні підкреслює сучасний характер проекту. Цілісного розуміння синтетичного жанру опери було досягнуто через пошук свіжих інтелектуально-художніх форм та їхню репрезентацію. Професійні

постановки опер «Дідона та Еней» Персела і «Ацис і Галатея» Генделя виходять за межі традиційного оперного формату, пропонуючи не лише високоякісне виконання, а й оригінальне тлумачення класичного сюжету.

Незалежність «Open Opera Ukraine» від традиційних державних інституцій дає можливість реалізовувати власний творчий потенціал за власними правилами, вибудовуючи нові системи комунікації з українським суспільством. Відкритість організації проявляється, зокрема, у реалізації проектів в різних містах України, що сприяє розвитку культурного життя в регіонах та залучає широку аудиторію до світу класичної музики.

Усі вищезазначені ініціативи «Open Opera Ukraine» відзначаються високим професіоналізмом та нестандартним підходом до презентації класичної музики в українському культурному контексті. Діяльність аматорських барокових хорів «Б.А.Х.» і «Holosni», створення професійного барокового оркестру «Kyryla Orchestra» свідчать про прагнення розширити участь молодих талантів у новачійних музичних проектах та залучити до них нових слухачів.

Література

- Бентя Ю. [Рец. на:] Партесні концерти XVII–XVIII століть з Київської колекції (упор. Н. О. Герасимова-Персидська, спец. редакція та підготовка до друку Є. В. Ігнатенко. Київ: Музична Україна, 2006) // Критика. 2011. Ч. 5–6. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/partesni-kontserty-xvii-xviii-stolit-z-kyuyivskoyi-kolektsiyi> (дата звернення: 09.03.2024).
- Бентя Ю., Загурська Е., Липківська А. «Open Opera Ukraine» (м. Київ). Вистава «Ацис і Галатея» // III Всеукраїнський фестиваль-премія «ГРА»: Альманах / Упоряд. Л. Олтаржевська. Київ: НСТДУ, 2021. С. 123–126. URL: https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2021/11/GRA_book_2021-1.pdf (дата звернення: 09.03.2024).
- Васильєв С., Вергеліс О., Веселовська Г., Липківська А., Морозова Л., Олтаржавська Л., Ставиченко А. ГО «Open Opera Ukraine» (м. Київ). Вистава «Дідона та Еней» // I Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА»: Альманах / Упор. А. Липківська, вст. сл. Б. Струтинський, Г. Веселовська. Київ: НСТДУ, 2019. С. 89–94. URL: https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2019/11/GRA_book_compressed.pdf (дата звернення: 09.03.2024).
- Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. / Передм. Д. С. Лихачов. Київ: Музична Україна, 1978. 181 с.
- Глодзь Г. Анна Гадецька: «Ми прагнемо слухати музику, яка з нами говорить» // Verbum. Дата оновлення: 22.05.2019. URL: <https://www.verbum.com.ua/05/2019/telling-stories/music-that-speaks-to-us/> (дата звернення: 09.03.2024).
- Головань А. Барокова опера без стін: «Ациса і Галатея» Генделя можна буде дивитися онлайн // Україна молода. Дата оновлення: 08.10.2019. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3516/164/138217/> (дата звернення: 09.03.2024).
- Дилецький М. Хорові твори / Упоряд., ред. вступ. ст., комент. Н. О. Герасимова-Персидська. Київ: Музична Україна, 1981. 253 с.
- Лабораторія Musica Sacra Ukraina: партесний вимір. Онлайн-презентація хорового українського бароко // LB.ua. Дата оновлення: 30.09.2020. URL: https://lb.ua/culture/2020/09/30/465501_laboratoriya_musica_sacra_ukraina.htm (дата звернення: 09.03.2024).
- Матеріали з історії української музики. Партесний концерт / Упоряд., авт. вступ. ст. Н. О. Герасимова-Персидська. Київ: Музична Україна, 1976. 231 с.
- Морозова Л. Співає Б.А.Х.: опера Еміліо ді Кавальєрі в аматорському виконанні // LB.ua. Дата оновлення: 14.07.2021. URL: https://lb.ua/culture/2021/07/14/489329_spivai_e_bah_opera_emilio_di.html (дата звернення: 09.03.2024).
- Музичний стартап Open Opera Ukraine — на хайпі музичних сцен // Divoche.Media. Дата оновлення: 18.09.2019. URL: <https://divoche.media/2019/09/18/muzichnij-startap-open-opera-ukraine-na-hajpi-muzichnih-stsen/> (дата звернення: 09.03.2024).
- Open Opera Ukraine: офіційний сайт. Дата оновлення: [2018–2024] URL: <https://www.openopera.com.ua/> (дата звернення: 09.03.2024).
- Пальцевич Ю. Open Opera Ukraine: вільний вхід у музику // Kyiv Daily. Дата оновлення: 22.11.2018. URL: <https://kyivdaily.com.ua/open-opera-ukraine-vilniy-vkhid-u-muziku/> (дата звернення: 09.03.2024).
- Пальцевич Ю. Музична спадщина України. Проект Open partes відкриває красу українського партесного співу // NV.ua. Дата оновлення: 28.10.2021. URL: <https://nv.ua/ukr/ukraine/events/partesniy-spiv-open-opera-ukraine-ta-ukf-znayomylyat-ukrajinciv-z-tradicijnim-cerkovnim-spivom-50189786.html> (дата звернення: 09.03.2024).
- Пальцевич Ю. Наталія Ключинська — про історично інформоване виконавство та проект Open Opera Ukraine // The Claquers. Дата оновлення: 05.09.2023. URL: <https://theclaquers.com/posts/11826> (дата звернення: 09.03.2024).
- Плахтєнко А. Безмежні партеси від Open Opera Ukraine: від Чернігова до Северодонецька // The Claquers. Дата оновлення: 30.10.2021. URL: <https://theclaquers.com/posts/7882> (дата звернення: 09.03.2024).
- Семененко Н. Ольга Пасічник: «Моя «зброя» — голос!» // День.

Дата оновлення: 10.11.2018. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/moya-zbroya-holos> (дата звернення: 09.03.2024).

18. Федоріна В. Анна Гадецька, Наталія Хмільєвська: «Якщо у тебе є бароко, ти не один» // *Kyiv Daily*. Дата оновлення: 25.09.2023. URL: <https://kyivdaily.com.ua/partes/> (дата звернення: 09.03.2024).

19. Шкандрій М. В обіймах імперії. Література й імперський дискурс від наполеонівської до постколоніальної доби / Пер. З англ. П. Тарашчука. Київ: Комубук, 2023. 488 с.

20. Юнь А. Директорки Open Opera Ukraine Анна Гадецька та Наталія Хмільєвська про екосистему аматорського хору // *The Claquers*. Дата оновлення: 25.05.2021. URL: <https://theclaquers.com/posts/6868> (дата звернення: 09.03.2024).

21. Bentia I. Handel's *Acis and Galatea* by Open Opera Ukraine: metamorphoses of the original text in the contemporary performances of early operas // *Art Readings 2023: Metamorphoses*. 2023. Vol. II: New Art. Sofia: Institute of Art Studies — Bulgarian Academy of Sciences, 2024. P. 86–91.

Referenses

- Bentia, I. (2011). [Review on:] *Partesni kontserty XVII–XVIII stolit z Kyivskoi koleksii* (upor. N. O. Gerasymova-Persydska, spets. redaktsiia ta pidhotovka do druku Y. V. Ihnatenko. Kyiv: Muzychna Ukraina, 2006) [Partes Concertos of 17th–18th Centuries from the Kyiv Collection (comp. Nina Gerasymova-Persydska, special editing and preparation for publication by Yevgenia Ignatenko. Kyiv: Muzychna Ukraina, 2006)]. *Krytyka*, 5–6. Retrieved from: <https://krytyka.com/ua/reviews/partesni-kontserty-xviii-stolit-z-kyivskoyi-kolektsiyi> [in Ukrainian].
- Laboratoriia Musica Sacra Ukraina: partesnyi vymir (2020, September 30). Onlain-prezentatsiia khorovoho ukrainskoho baroko [Musica Sacra Ukraina Laboratory: The Partes Dimension. Online Presentation of Ukrainian Choral Baroque]. *LB.ua*. Retrieved from https://lb.ua/culture/2020/09/30/465501_laboratoriya_musica_sacra_ukraina.htm [in Ukrainian].
- Morozova, L. (2021, July 14). Spivaie B.A.Ch.: opera Emilio di Cavallieri v amatorskomu vykonanni [B.A.Ch. Sings: An Amateur Performance of the Opera by Emilio di Cavallieri]. *LB.ua*. Retrieved from https://lb.ua/culture/2021/07/14/489329_spivaie_bah_opera_emilio_di.html [in Ukrainian].
- Muzychnyi startap Open Opera Ukraine—na khaipi muzychnykh stsen (2019, September 18). [Open Opera Ukraine Music Startup is the Hype of the Music Stage]. *Divoche.Media*. Retrieved from <https://divoche.media/2019/09/18/muzichnij-startap-open-opera-ukraine-na-hajpi-muzichnih-stsen/> [in Ukrainian].
- Open Opera Ukraine: official website*. (2018–2024). Retrieved from <https://www.openopera.com.ua/> [in Ukrainian].
- Paltsevych, Y. (2018, November 22). Open Opera Ukraine: vilnyi vkhid u muzyku [Open Opera Ukraine: Free Access to Music]. *Kyiv Daily*. Retrieved from <https://kyivdaily.com.ua/open-opera-ukraine-vilnyi-vkhid-u-muziku/> [in Ukrainian].
- Paltsevych, Y. (2021, October 28). Muzychna spadshchyna Ukrainy. Proekt Open Partes vidkryvaie krasu ukrainskoho partesnoho spivu [The Musical Heritage of Ukraine. Open Partes Project Reveals the Beauty of Ukrainian Partes Singing]. *NV.ua*. Retrieved from <https://nv.ua/ukr/ukraine/events/partesniy-spiv-open-opera-ukraine-ta-ukf-znayomyat-ukrajinciv-z-tradicionim-cerkovnim-spivom-50189786.html> [in Ukrainian].
- Paltsevych, Y. (2023, September 5). Nataliia Kliuchynska—pro istorichno informovane vykonavstvo ta projekt Open Opera Ukraine [Nataliia Kliuchynska on Historically Informed Performance and the Open Opera Ukraine Project]. *The Claquers*. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/11826> [in Ukrainian].
- Plakhtiienko, A. (2021, October 30). Bezmeznyi partesy vid Open Opera Ukraine: vid Chernihova do Sievierodonetska [Unlimited Partes from Open Opera Ukraine: From Chernihiv to Sievierodonetsk]. *The Claquers*. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/7882> [in Ukrainian].
- Semenenko, N. (2018, November 10). Olga Pasichnyk: “Moia ‘zbroia’—holos!” [Olga Pasichnyk: “My Voice Is My ‘Weapon!’”]. *The Day*. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/article/kultura/moya-zbroya-holos> [in Ukrainian].
- Shkandrii, M. (2023). *V obiiimakh imperii. Literatura y imperskyi dyskurs vid napoleonivskoi do postkolonialnoi doby* [Russia and Ukraine Literature and the Discourse of Empire From Napoleonic to Postcolonial Times]. Transl. P. Tarashchuk. Kyiv: Komubook [in Ukrainian].
- Bentia, I. (2024). Handel's *Acis and Galatea* by Open Opera Ukraine: metamorphoses of the original text in the contemporary performances of early operas. *Art Readings 2023: Metamorphoses*. Vol. II: New Art. (pp. 86–91). Sofia: Institute of Art Studies—Bulgarian Academy of Sciences.
- Vasyliiev, S., Verhelis, O., Veselovska, H., Lypkivska, A., Morozova,

- L., Oltarzhavska, L. & Stavychenko, A. Open Opera Ukraine (Kyiv). The Dido and Aeneas Production. *Ukrainian Theatre Festival and Award "GRA": The First Yearbook* (pp. 89–94). Ed. by Anna Lypkivska. The National Union of Theatre Artists of Ukraine. Retrieved from https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2019/11/GRA_book_compressed.pdf [in Ukrainian].
- Yun, L. (2021, May 25). Dyrektorky Open Opera Ukraine Anna Gadetska ta Nataliia Khmilevska pro ekosystemu amatorskoho khoru [Directors of Open Opera Ukraine Anna Gadetska and Nataliia Khmilevska on the Ecosystem of Amateur Choirs]. *The Claquers*. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/6868> [in Ukrainian].
- Bentia, I., Zahurska, E. & Lypkivska, A. (2021). Open Opera Ukraine (Kyiv). The Acis and Galatea Production. *Ukrainian Theatre Festival and Award "GRA": The Third Yearbook* (pp. 123–126). Ed. by Liudmyla Oltarzhavska. The National Union of Theatre Artists of Ukraine. Retrieved from https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2021/11/GRA_book_2021-1.pdf [in Ukrainian].
- Dyletsky, M. (1981). *Khorovi tvory* [Choral Works]. Ed. by Nina Gerasymova-Persydska. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Fedorina, V. (2023, September 25). Anna Gadetska, Nataliia Khmilevska: "Takshcho u tebe ye baroko, ty ne odyń" [Anna Gadetska, Nataliia Khmilevska: "If You Have Baroque, You Are Not Alone"]. *Kyiv Daily*. Retrieved from <https://kyivdaily.com.ua/partes/> [in Ukrainian].
- Gerasymova-Persydska, N. (1978). *Khorovyi kontsert na Ukraini v XVII–XVIII st.* [The Choral Concert in Ukraine in the 17th and 18th Centuries]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Gerasymova-Persydska, N. (Ed.). (1976). *Materialy z istorii ukrainskoi muzyky. Partesnyi kontsert* [Documents on the History of Ukrainian Music. Partes Concerto]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Hlodz, H. (2019, May 22). Anna Gadetska: "My prahnemo slukhaty muzyku, yaka z namy hovoryt" [Anna Gadetska: "We Want to Listen to Music That Speaks to Us"]. *Verbum*. Retrieved from <https://www.verbum.com.ua/05/2019/telling-stories/music-that-speaks-to-us/> [in Ukrainian].
- Holovan, A. (2019, October 8). Barokova opera bez stin: "Atsya i Halateiu" Hendelia mozhna bude dyvytysia onlain [Baroque Opera Without Walls: Handel's *Acis and Galatea* Will Be Available to Watch Online]. *Ukraina Moloda*. Retrieved from <https://umoloda.kyiv.ua/number/3516/164/138217/> [in Ukrainian].

Koliada A.

Educational Activity of the Independent Platform *Open Opera Ukraine*: New Forms of Cooperation with Ukrainian Society

Abstract. The article examines the educational activities of the Open Opera Ukraine independent platform in terms of new forms of cooperation between artistic organizations and Ukrainian society. Although, before the establishment of Open Opera Ukraine, there were projects that popularized historically informed (authentic) performance in Ukraine, this organization was the first to initiate systematic work in this direction, namely the creation of opera performances, thematic concerts and master classes, the establishment of an amateur choir and a professional baroque orchestra, recording albums of Ukrainian choral heritage, etc. The distinctive feature of the Open Opera Ukraine platform is its openness in the media space and its attempts to involve people from different professional and social groups in its projects. The popularization of early art contributes to a better understanding of it and diversifies the Ukrainian academic music environment. The aim of the article is to identify the strategies and mechanisms of influence of artistic organizations on social transformations using the example of Open Opera Ukraine. The author concludes that artistic activity has a significant impact on social change, and the consistent work of art organizations can change public perception of the essence of cultural processes, views on the art of the past, etc. The projects of the independent platform Open Opera Ukraine affirm contemporary practices of artistic representation, and thus contribute to the full development of contemporary Ukrainian art and its inclusion into the Western European cultural space through common artistic values and practices.

Keywords: educational activities of Open Opera Ukraine, socially engaged artistic practices, historically informed performance, communication strategies of artistic institutions, baroque art.

Стаття надійшла до редакції 05.03.2024

Методологічні виміри
гуманітарних досліджень
Methodological dimensions
of the humanities

Олександр Клековкін

доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу
естетики, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: olehander@gmail.com

Olexander Klekovkin

Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department
of Aesthetics, Modern Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0002-3481-2790

Науковий факт і художній образ: Деформація предметного поля українського театрознавства 1920-х років

Scientific Fact and Artistic Image: Deformation of the subject field of Ukrainian theater studies in the 1920s

Анотація. Межі професійної діяльності визначає коло осіб, які її здійснюють (*хто*), зміст діяльності (*виробництво, обробка або якісь інші дії, спрямовані на зміну об'єкта*), критерії якості, технічні, етичні та інші норми, форми заохочень і санкцій тощо. Отже, формальна або неформальна мала або середня соціальна група, діяльність якої невідривна від ситуації, в якій здійснюється, адже, крім виробництва, передбачає організацію попиту і збуту, комунікацію із зовнішнім щодо групи світом, що й має наслідком розшарування самої діяльності на дрібніші самостійні функції (диференціація виробництва, збуту та ін.) та її *трансформацію*, інколи ледь не до самознищення. Осереддя професійної діяльності — її *предметне поле або предметне коло* — визначає не лише предмет виробництва, критерії його якості і межі, а й *дуже часто приховані від безпосереднього споживача невидимі комунікації*, серед яких ключову роль відіграють *фахова мережа* (структурована фахова комунікація, що здійснюється членами групи з приводу предмета виробництва) та її *бібліотеки* (теоретичні праці, технічні інструкції, протоколи, які регламентують діяльність тощо). У 1920-х роках, коли в Україні завершувалося усамостійнення діяльності, спрямованої на *виробництво наукових фактів, отже, нового і бажано практично орієнтованого знання про театр*, а саме відмежування цієї сфери від інших було закріплено у термінах «*театрознавство*» і «*театрологія*», відбувався надзвичайно активний процес формування *предметного поля, мережі і бібліотеки театрознавства*. Ключову роль у цих процесах відіграв (і не лише внаслідок власної фахової активності, а й унаслідок місця, яке посідав у мережі) історик театру *Петро Рудін*, у діяльності якого, саме з точки зору *формування і деформації предметного кола*, увиразнено основні тенденції театрознавства 1920-х років.

Ключові слова: академічне театрознавство, мережа академічного театрознавства, предметне поле театрознавства, науковий факт, історіографія театру, наукова спадщина Петра Рудіна.

Проблему, актуалізовану у цій розвідці, було означено ще чверть століття тому упорядниками збірника *Праць театрознавчої комісії Наукового товариства імені Шевченка* — Іриною Волицькою, Олегом Купчинським і Ростиславом Пилипчуком, які, характеризуючи зміни, що відбулися в українському театрознавстві 1930-х років, писали: «Українська революція 1917 року поклікала до театрознавчих рядів такі яскраві особистості, як Дмитро Антонович, <...>, Олександр Кисіль <...>, Петро Рудін <...> та ін. У 1920-х роках українське театрознавство на Східній Україні за інерцією з часів УНР розвивалося по висхідній, поки не зазнало такої самої трагічної долі у 1930-х роках, як усе українське відродження: Микола Вороний, Олександр Кисіль, Петро Рудін і Андрій Ніковський були репресовані, Дмитро Антонович, Леонід Білецький та багато інших змушені були

перебувати в еміграції, інші замовкли. <...> Зрештою, не було розквіту театрознавства і в усій повоєнній радянській Україні. <...> основний акцент [досліджень] перемістився на т. зв. радянський період історії українського театру і «сучасні» (в розумінні тогочасні) актуальні проблеми розвитку українського театру в контексті всього радянського театру. Справжньою наукою у тих працях, як кажуть, і не пахло» [3, с. 7–8]. Це означає, що водночас зі знищенням *академічної мережі* було деформовано *предметне поле театрознавства*, запроваджено інші *бібліотеки* та ін. Один із авторів цієї передмови — Ростислав Пилипчук — дав дуже жорстку оцінку і самому Рудіну, який, «як і більшість його колег, намагався оцінювати історію театру й сучасні процеси з *класових позицій, прагнув оволодіти насадженою згори марксистсько-ленінською методологією*». Тому «*тоталітарна машина*

протягом 1933–1936 років вбивала в Рудині об'єктивного вченого, переводячи його на рейки догідливого конформізму» [8, с. 4]. Однак предмет цієї розвідки — не осуда або виправдання Рудіна, а аналіз втрат і деформацій, що відбулися із самим театрознавством.

У 1910–1920-х роках, коли завершувалося усамостійнення діяльності, спрямованої на виробництво наукових фактів про театр і театральну культуру, нова наукова галузь позиціонувала себе передусім як історична наука, що має свій специфічний предмет, досліджуючи який, спирається на історичне джерело. Ключову роль у формуванні предметного поля, мережі і бібліотеки українського театрознавства 1920-х років відіграв (і не лише внаслідок власної фахової активності, а й унаслідок місця, яке посідав у мережі) історик театру Петро Рудін, у діяльності якого, з точки зору формування і деформації предметного кола, увиразнено основні тенденції театрознавства 1920-х — початку 1930-х років.

На деякі питання, пов'язані із предметним колом українського театрознавства 1920-х років, а зокрема і з постаттю Петра Рудіна, вже дано відповіді надзвичайно плідними дослідженнями попередників (Р. Пилипчук, Л. Приходько, А. Коржова та ін.), зосередженими здебільшого на внескові цього періоду в історіографію театру.

Мета цієї праці інша — дослідження прихованих від безпосереднього спостереження комунікацій, які вплинули на осердя професійної діяльності — на її предметне поле або предметне коло (предмет виробництва, критерії якості, межі тощо). Ключову роль серед цих прямих і опосередкованих комунікацій відігравала фахова мережа (структурована фахова комунікація учасників групи з приводу предмета виробництва) та її бібліотеки (теоретичні праці, технічні інструкції, протоколи, які регламентують діяльність тощо).

Предмет цієї розвідки — мережі, бібліотеки і механізми їхньої трансформації, які і призвели до деформації предметного кола українського театрознавства і наслідків, зафіксованих авторами цитованої передмови: «наукою у тих працях, як кажуть, і не пахло» [3, с. 7–8].

Розпочнімо з мережі.

1928 року, коли в Україні вже набув поширення термін «театрознавство», хоча сама галузь остаточно ще не виокремилась у самостійну наукову дисципліну, Кость Копержинський в огляді «українського літературознавства і критики» виділив у ньому «наукове вивчення театру»: «Цю галузь науки в нас розробляють лише декілька осіб» [5, с. 116]. Хто ці декілька осіб? Що їх об'єднувало і роз'єднувало?

Постаттю, яка належала до цих «декількох осіб», у діяльності якої було персоніфіковано основні тенденції театрознавства 1920-х — початку 1930-х років, і яка виконувала в українській науці про театр об'єднувачу функцію, був Петро Рудін. Цю роль зумовлено не лише особливостями його обдаровання, отриманою академічною освітою і публікаційною активністю, а й перебуванням

у ролі зв'язківця — між структурами, в яких працював — Музично-драматичним інститутом імені Лисенка, Музеєм театального мистецтва, відділами ВУАН, Державним інститутом історії мистецтв (ГІИИ), Мистецьким об'єднанням «Березиль» та ін. У своїй «внутрішній історії», не оминувши жодного повороту, за півтора десятиліття він пройшов увесь той шлях, що й усе тодішнє українське театрознавство — від буржуазно-академічного до марксистсько-ленінського, від жанрів академічного письма до публіцистики, від закоханості у свої теми і своїх героїв до зречення і самоспростування, від визнання і слави до цькування, репресій і смерті у заслання. Саме через постать Рудіна пролягли найголовніші лінії доби — щось на кшталт Великого шовкового шляху, який з'єднав різні частини світу — різні аспекти науки про театр із самим театральним виробництвом, ринком збуту його продукції і т. ін.

1929 року працю «Завдання історії українського театру» Рудін розпочинав зі згадки про видрукуване 1912 року дослідження старшого сучасника — Михайла Возняка, який здійснив огляд наукових публікацій, присвячених «старій українській драмі». Коментуючи це дослідження, Рудін зазначив, що «зробив М. Возняк підсумки щодо вивчення старої української драми» і «більшу частину цієї статті [Возняка] присвячено оглядові попередніх праць» [10, с. 9] — праць Н. Тихонравова, М. Петрова, Н. Маркевича, А. Веселовського, П. Морозова, П. Житецького, М. Драгоманова, І. Франка, В. Перетца, М. Сумцова, В. Резанова, В. Розова та ін. Розглядаючи історію драми як складову історії театру, а не літератури, Рудін включив цю працю в огляд досліджень, присвячених історії українського театру, окресливши таким чином і коло дослідників історії театру — тих згаданих Костем Копержинським «кількох осіб».

Ця згадка важлива для означення не лише спадкоємності, а й окреслення відмінностей, зумовлених іншим часом, іншим поколінням і, як результат, зміною об'єкта і предмета дослідження. На відміну від попереднього періоду, зосередженого здебільшого на «старій українській драмі» — драмі XVIII століття, новітні дослідники розсунули хронологічні межі, ширше стали розглядати саму театральну культуру, що й актуалізувало постановку інших питань і пошук нових способів отримання відповідей, отже, впровадження нових методів дослідження.

Облік праць старих і нових «декількох осіб», які бодай притулилися до історії театру й того, «що зроблено в галузі історії драми», Рудін здійснив у своєму огляді праць з історії українського театру і драматургії за 1917–1924 роки. Список хоч і неповний (а подеколи навпаки — надлишковий), однак достатньо репрезентативний: В. Адріанова, А. Антонович, Л. Білецький, О. Білецький, І. Брік, М. Возняк, Яр. Гординський, М. Грушевський, М. Гудзій, О. Дорошкевич, С. Єфремов, М. Зеров, О. Кисіль, К. Копержинський, М. Марковський, В. Перетц, В. Резанов, П. Филипович, Г. Хоткевич, С. Щеглова [17,

с. 207–208]. В інших працях, серед «новітніх дослідників» українського театру, Рулін згадував не лише академічних дослідників, а й авторів, у роботах яких знаходив важливі для історії театру свідчення: так, поряд із прізвищами академічних В. Перетца, В. Резанова, М. Возняка, І. Франка з'явилися І. Стешенко, Л. Старицька-Черняхівська, С. Петлюра, Н. Черняєв, Н. Николаєв та ін. Цей список доповнюють наукові контакти Руліна зі Стефаном Мокульським (обидва з різницею у кілька років навчалися на філологічному факультеті Київського університету, а крім того, як і у Руліна, одним із наукових інтересів Мокульського була творчість Мольєра); так само перетиналися наукові інтереси Руліна з пошуками А. Гвоздева, які, однак, він не сприймав беззастережно; співчутливо згадував він також «Програму зі збирання матеріалів з питань театру» В. Сладкопєвцева. Висловлюючи подяку тим, хто допомагав йому у роботі над монографією, згадував Б. Варнеке (працю якого було видрукувано за загальною редакцією і з Переднім словом Руліна), С. Єфремова, П. Филиповича та ін. Крім того, зміст редакційного Руліним видання театрального музею та інші документи свідчать про усвідомлення ним значення для історії театру праць І. Франка, про співпрацю з С. Паньківським; листування з Михайлом Возняком демонструє його намір ширше залучати галицьких авторів — С. Чарнецького та ін. Резерв для розширення кола дослідників Рулін знаходив здебільшого серед осіб з академічною філологічною освітою.

Серед західних театрознавців найчастіше Рулін посилався на Макса Геррманна (працю якого вважав епохальною), Оскара Еберле, Карла Ніссена, Кароля Естрайхера, Юліуса Баба, Карла Манціуса, Альберта Кестера, особливо підкреслював значення праць німецьких істориків, які спиралася на *соціологічний метод*. У статтях початку 1930-х років зустрічаємо посилання на Ю. Шевельова і П. Козицького.

На те саме коло осіб вказують згадки про них у працях інших авторів: так, Дмитро Антонович, рецензуючи працю О. Кисіля, писав, що «після війни і революції кілька осіб присвятили свої сили дослідам над історією українського театру, як самостійній дисципліні: в числі їх можливо назвати К. Копержинського, який працює не виключно в історії театру, але праці якого визначаються своєю ґрунтовністю, побудовані здебільшого на первісних джерелах, за ними почувається солідна і сумлінна попередня праця. Найпродуктивнішим автором з історії українського театру є П. Рулін, що в свою працю вносить багато відданості, захоплення предметом і темпераменту, і тому його праці завжди цікаві. Темпераментність надає їм привабливого забарвлення, хоч, розуміється, і дає іноді матеріал до критикування. Далі О. Кисіль, що має нахил до синтетичних монографій» [1, с. 217].

Коло цих осіб й усвідомлення спільного ринку як території можливих зіткнень фіксує щоденникова репліка Руліна, яка, очевидно, стосується періоду його

роботи над працею «Ів. Котляревський і театр його часу»: «Сьогодні дізнався, що приїхав Копержинський. Привіз доповідь “Театр [нрзб.] наприкінці 18 та першій чверті XIX століття. <... > частина великої аркушів на 10 роботи, що базується, головним чином, на польських джерелах. Коли так, то у мене є конкурент!”» [14, с. 1].

Частину цих прізвищ згадував і Олександр Білецький, який вважав, що в Україні «останніми роками науковий інтерес до театру помітно уживався» і вже «є чимало вчених знавців у цій галузі (назвемо хоча б імена проф. Б. В. Варнеке, проф. В. І. Резанова, акад. В. Н. Перетца, проф. П. Руліна)»; водночас Білецький відмежовувався від видрукуваної 1911 року у Харкові праці К. Ф. Тіандера («“Нарис історії театру в Західній Європі і в Росії” К. Ф. Тіандера і свого часу не задовольняв поважного читача ні добором фактів, ні освітленням їх, а тим більш тепер» [2, с. 5]).

Яксь частина цих, за словами Костя Копержинського, «декількох осіб» лише притулилася до цього списку, видрукувавши лише одну-дві праці з історії театру, інколи у жанрі популярного компілятивного нарису, однак це не заважало їм знаходити спільну мову в межах дискурсу про культуру. Спільними зусиллями вони заклали основу академічних стандартів театрознавства, а найбільше серед них — Петро Рулін, єдиний, хто так широко, починаючи від перших своїх праць, ставив питання про «зміст історії театру» [13], отже, про його предметне поле, й опікувався теоретичними і методологічними проблемами, що, головним чином, і відрізняло його праці від досліджень колег.

Територією, на якій академічне театрознавство обговорювало свій предмет, дискутувало, були українознавчий часопис «Україна», неперіодичне видання «Записки історично-філологічного відділу ВУАН», «Річник Українського театрального музею»; 1931 року ці видання припинили існування, театрознавство було витіснено з академічного поля і, мігрувавши на шпальти масових видань, трансформувалося у критику.

Чи було у цієї мережі спільне предметне поле і на яку бібліотеку вона спиралася?

Однією з особливостей цього періоду — періоду становлення науки про театр і формування її академічних стандартів — була відсутність «отців», на чиїх висновках, помилках і забобонах мусили базуватися наступні дослідники, і перед авторитетом яких мусили схилитися. Впродовж тривалого часу — до кінця 1920-х — це створювало сприятливі умови для наукового пошуку, *найголовнішим критерієм продуктивності якого була доказова база — достовірність наведених фактів і логіка зчеплення між ними; а тем, які довести неможливо, намагалися уникати*; тому сама логіка дослідження й ставала подеколи предметом дискусій, справжній зміст яких (інколи прихований) могли зрозуміти лише ті «декілька осіб». Звісно, хтось із переліченого кола дослідників,

як-от Рулін, Копержинський або Леонід Білецький, стов'язане ближче до цієї проблематики, тоді як інші, як-от Резанов і Стешенко, були схильні до емпірики й описовості.

Про пошук нових підходів, відповідних завданням театрознавства, найвиразніше свідчать нотатки і конспекти Руліна 1916–1922 років, в яких віддзеркалено його інтерес до праць загальнонаукового і методологічного характеру: він ретельно конспектує працю Ш. В. Ланглуа і Ш. Сеньобоса «Вступ до вивчення історії»; створює список «Література з методології за 1897–1911 рр.», в якому поряд із працями академічних дослідників (А. Скабічевський, А. Веселовський, П. Морозов, І. Венгеров, В. Перетц, А. Архангельський, В. Сіповський, А. Соболевський) згадано праці публіцистів і філософів; так само суперечливий цей список і тематично — з одного боку, «Історія літератури як наука», «Крайнощі порівняльного методу», «Завдання розуміння історії», «Історія літературної критики», «Про наукові завдання історії літератури» тощо, але з іншого боку — есеїстика із загальнофілософським або мистецьким ухилом. Поза списком — конспект праці І. Франка «Теорія і розвій історії літератури», виписки з праць Ф. Шлегеля, Й.-Г. Гердера та ін.

Серед цих документів і спроби Руліна охопити придатний для використання на полі історії театру інструментарій. Так, посилаючись на праці свого вчителя В. Перетца, він описує історико-політичний метод і характеризує його як різновид публіцистичного; конспектуючи основні положення естетичного, публіцистичного, філологічного, порівняльного, історико-психологічного й етичного методів (про етичний метод — здається, з іронією — він пише: «... встановлює що належить читати, а що ні» [12, с. 317]) та ін. Окремо конспектує працю, присвячену методу Іполіта Тена та можливостям його застосування на полі історії театру. Очевидно, з опорою на праці А. Євлахова і В. Перетца, диференціює суб'єктивні (естетичний, етичний, публіцистичний) й об'єктивні (історичний, історико-політичний, історико-психологічний, порівняльно-історичний, еволюційний, філологічний, метод Тена) методи.

Найбільше уваги серед конспектів Руліна приділено працям В. Перетца, Ш. В. Ланглуа і Ш. Сеньобоса, Н. Кареева, А. Євлахова, який поділяє всі методи дослідження художньої творчості на три великі групи: наукові, ненаукові і наукові нераціональні.

З огляду на значення цих праць для формування театрознавчої методології Руліна, варто принаймні окреслити деякі принципи із тих, що пропагували їхні автори.

У працях французьких істориків-позитивістів Ланглуа і Сеньобоса, законспектованих Руліним, велику увагу приділено роботі з джерелами, критиці їхнього походження, достовірності і точності викладених у них фактів, класифікації фактів і самій природі історичного факту. Посутньо, йдеться про принципи історичного дослідження, спрямованого на видобування елементарних фактів

з не завжди правдивих джерел і конструювання на їхній основі фактів наукових. Саму ж наукову діяльність автор визначав як «низку відповідей на низку методичних запитань» і зауважували, що «звикнувши наслідувати митців, багато хто з істориків не вважає навіть за потрібне ставити питання про те, що вони власне розшукують; вони беруть із документів окремі деталі, які їх вразили, дуже часто керуючись власними уподобаннями, і відтворюють їх, змінюючи мову і додаючи до них різноманітні міркування, що спадають їм на думку. Історія, з побоювання заплутатися у величезній кількості плутаних своїх матеріалів, повинна поставити собі за правило завжди оперувати за допомогою запитань, як і інші науки. Але як ставити запитання у науці, яка відрізняється від інших? Це головне завдання методу» [6, с. 172].

Інший автор із тих, хто перебував у колі уваги як Перетца, так і Руліна — соціолог та історик культури Н. Кареев, праці якого пропагував І. Франко. Окреслюючи «технічні прийоми науки», Кареев згадував *техніки історичного дослідження Ланглуа і Сеньобоса* і зосереджував увагу на таких питаннях, як *предмет, завдання, метод і матеріал історичної науки; різновиди історичних джерел та їхня критика; факти і зв'язки між ними; факти прагматичні і культурні; порівняльно-історичний метод; історичний об'єктивізм; націоналізм в історії; конфесійний суб'єктивізм в історії; політична партійність в історії; різні види оцінювання в історії; етичне ставлення до минулого; історична номенклатура і термінологія; «історія без власних імен»* [4, с. 313]. Особливе значення для театрознавства мають праці Кареева, в яких, розглядаючи культуру і мистецтво, замість звичного суб'єктивного (естетичного) підходу він пропонував зосередити увагу на соціології культури. Одним із постійних пунктів критики Кареева була *недостатня термінологічна визначеність і надмірна метафоризація мови гуманітарних і соціальних наук* («Скільки таких метафор уживаємо ми у нашій науковій мові, коли говоримо про бродіння, рухи, течії!»), а також *недостатня визначеність історичної термінології* («Науковий термін зростається з науковим поняттям, що виключає можливість одне й те саме називати по-різному. Не те спостерігаємо у гуманітарних і соціальних науках, де часто можна знаходити справжній термінологічний хаос, справжню термінологічну анархію») [4, с. 317–318].

Загалом, підхід Ланглуа, Сеньобоса, Кареева, Перетца, Євлахова та інших авторів, праці яких конспектував Рулін, можна охарактеризувати як спрямований на *визначення обсягу понять, якими послуговується галузь, використання суб'єктивного начала і, за словами Кареева, «припинення цієї анархії»* [4, с. 319].

Конспектуючи ці праці, Рулін коментував основні їхні положення, виокремлюючи інколи «висновки автора» і «висновки мої» [12, с. 328], отже, критично відбирав, адаптував і синтезував отримане знання. В окремих його працях можна побачити збіги з прийомами,

запропонованими означеним колом авторів. І хоча Руліна звинувачували у наслідуванні німецької школи театрознавства (яка на ті часи сприймалася як буржуазна, що межувала із фашистською), з огляду на відмінні історичні умови розвитку театру в Україні, отже, й інший характер джерел, археологічний і просторовий підхід Макса Геррманна не мав ґрунту для поширення в українському театрознавстві.

Звісно, не все законспектоване Руліним стало його переконанням, так само не все, що взяв на озброєння, було законспектовано. Головне — розмірковував над проблемами, які обговорювали у своїх працях читачі ним автори.

У 1917–1918 роках, входячи на територію історії театру й озираючись довкола, Рулін проаналізував стан досліджень у галузі і вирізняв такі пункти: *зовнішня історія театру, внутрішня історія театру (історія репертуару, популярність окремих творів, літературна історія, історія актора, історія глядача та ін.)* [15, с. 26–27]. У цей же період Рулін фіксує відмінність між критикою й академічною історією: «... тимчасовий і суб'єктивний характер суджень критики і об'єктивний — історії» [11, с. 1].

Незважаючи на те, що у працях інших дослідників проблеми методології окреслено не так виразно, як у працях Руліна, це не означає, що ці проблеми вони ігнорували. Про це свідчить популярність у 1920-х роках, особливо у спадщині Руліна, академічних рецензій на праці колег. Так, на півтори сотні публікацій Руліна майже чверть припадає саме на цей жанр, хоча предметом обговорення були не лише академічні дослідження; це рецензії на праці Б. Алперса, Д. Антоновича, М. Вороного, О. Кисіля, І. Клейнера, Л. Красовського, М. Роздольського, К. Міклашевського, Л. Предславича, В. Резанова, на праці німецьких дослідників та ін. Таку саму функцію — загострення уваги на методології — відігравали й оглядові статті Руліна. Саме тому деякі його праці (про Старицького, Заньковецьку, Котляревського) провокували дискусії у колі колег, які *ситуативно*, як Л. Білецький або М. Марковський, інколи ставали його опонентами.

Поряд із ситуативними опонентами із кола «декількох осіб» були й *політичні опоненти або, краще сказати, політичні викривачі* — деякі із них, за збігом обставин, майже ті самі, що й у Курбаса — І. Врона, Д. Грудина, Я. Мамонтов, Л. Рутківська та інші. Хоча вони не входили до означених «декількох осіб» істориків театру, однак чи то за посадою чи з інших причин вважали, що «не можуть мовчати». Саме автори із «додаткового списку» змусили Руліна опанувати від 1931 року жанр *спокутної статті* і спровокували «справу Руліна» — слідство, арешт, суд і заслання. Адже, перш ніж було розпочато слідство, Руліна «викрили» і винесли йому вирок «колеги» із «розширеного кола»: «Українським театральним музеєм довгий час віддав «історик» театру націоналіст Рулін...», але «... міцна рука чекістів. Не схватися

підлим дворушникам і зрадникам від їх гострого ока. Заслужена кара чекає всіх ворогів народу. Зірвати маску з наймитів фашизму. Викрити підле дворушництво та тонкі маневри, по революційному розправитись з ними — ось єдина відповідь банді троцькістів. Завдання кожного трудящого, кожного робітника, службовця, актора допомогти партії в остаточному знищенні решток ворожої банди» [7, с. 2].

Незважаючи на те, що театрознавство перебувало лише на початку свого шляху, однією з його тенденцій в Україні, Німеччині і багатьох інших країнах був рух до *розгерметизації* академічного дискурсу і пошук зв'язку із практикою.

Одним із напрямів *розгерметизації* було співробітництво Руліна із «Березолем» у процесі роботи над словником театральних термінів, стандартом режисерського постановочного плану та ін. Однак після переїзду «Березоля» до Харкова і перетворення його на «виробничий театр» цей вектор втратив актуальність.

Інший вектор представлено публіцистикою Руліна. Хоча за чернетками Руліна його прагнення вийти за межі академічної історії можна спостерігати ще від 1916 року, однак уперше свій намір він реалізує лише 1923 року, видрукуювши замітку з історії театру, вдруге — 1925 року. Далі його вихід за межі академічних жанрів набуває систематичного характеру і серед його публікацій з'являються *рецензії на публіцистичні праці* Якова Мамонтова, Миколи Вороного та інших авторів, рецензуючи які, він хоч і в інших виразах, формулює ту саму претензію, що й 1918 року адресував К. Міклашевському, коли рецензував його працю, присвячену комедії дель арте: *неакадемічно!*

Від 1926 року присутність Руліна на сторінках масових видань стає постійною і, паралельно до своєї надзвичайно активної академічної роботи, він усе більше уваги приділяє сучасному театрові, зокрема, опановуючи нові для нього жанри *театрального огляду і рецензії*. Деякі з них, як огляд сезону у «Березолі» або діяльності театру ім. Франка, своєю ґрунтовністю нагадують його історичні дослідження, інші — особливо ті, що підписано псевдонімами — якісь розгублені, немов не розуміє, навітьщо.

З одного боку, *вихід за межі предметного поля* розширював соціальний вплив дослідника театру, однак, з іншого боку, розмивав *предметне коло академічного театрознавства*, до того ж, розмивав його на всіх рівнях: розширення жанрової системи і мережі учасників потребувало зміни *предмета дослідження і бібліотеки*, що недовзі й відбулося: звинувачений 1931 року І. Вроною у пропаганді принципів «буржуазно-академічного театрознавства» й «об'єктивізму», Рулін здійснив незграбну спробу спокутувати гріх у статті «Порядком самокритики», в якій зрікся *принципів академізму*, тобто *позитивізму з елементами формального і соціологічного аналізу*. Від цього часу він конспектує праці вождів пролетаріату, а в його статтях з'являються здебільшого

орнаментальні посилання на них. Тож надзвичайно драматичне враження справляє нова риторика в його статтях: «Театрові потрібно праці, праці, праці <...>. Театр мусить горіти, мусить [нрзб.] нових шляхів шукати» [9, с. 19]; далі у його лексиці з'являється політична фразеологія про «незмінну й величезну підтримку, допомогу і вказівки з боку комуністичної партії, радянської влади і пролетарської громадськості», про «перемогу ленінсько-сталінської національної політики» [16, с. 1], про «зоологічний український націоналізм» [16, с. 2], про «Молодий театр», який Рулін характеризує як «рупор контрреволюції» [16, с. 3], про Курбаса — «контрреволюціонера» [16, с. 3], його «фашистську естетику» [16, с. 18–19] і про Куліша — «контрреволюціонера-фашиста» [16, с. 13] та ін.

У тому самому драматичному періоді життя Рулін змушений опанувати ще один жанр — *закличну статтю* («За плановість...», «Облік театрального процесу», «Справи театральної освіти», «Остаточно викоринити націоналізм українського театрознавства», «Адміністративно-господарчий апарат ВУАН повинен поліпшити свою роботу»).

Передостанній рік свого життя на волі він присвячує творчості Корнійчука, що не суперечить його принципам, адже явище, яке опинилося у центрі уваги соціуму — це, за уявленням Руліна, надзвичайно привабливий для театрознавства об'єкт дослідження. Аналізуючи твори Корнійчука, Рулін намагається виявити причини, які висунули його на перше місце, і серед них акцентує «політичну чуйність» драматурга; уникаючи естетичного оцінювання, Рулін зосереджує увагу на питаннях композиції і жанру, намагається втриматися у межах академічної методології і, послуговуючись порівняльним методом, зіставляє між собою різні етапи творчості драматурга, а також картинку соціалізму, намальовану його вождями із відображенням цієї картинки у драматургії Корнійчука. І це був ще один вимір гібридизації.

Гіпотетично можна було би уявити якийсь ідеальний світ науки, мешканці якого щільніше зачиняли б двері, не «розгерметизовували» академічне поле, продовжували «гру у бісер» і не пускали до столу непосвячених. Однак такого світу не існує.

Так само можна було би оминати у цій розвідці деякі гострі кути, однак це означало би порушити один із найголовніших принципів із тих, яких намагався дотримуватися Рулін: *не ідеалізувати минуле!*

Висновки цієї розвідки стосуються змісту драми, яку переживало українське театрознавство 1920-х років, і сутнісної різниці між «буржуазно-академічним театрознавством», звинуваченим в «об'єктивізмі», з одного боку, й активно насаджуваною «марксистсько-ленінською» наукою про театр, з іншого.

Поштовхом до деформацій академічного театрознавства стала вимога влади *актуалізувати історичну науку*, перепрофілювавши її на *історію сучасності* (отже,

на історію досягнень, «корисну історію»), досліджену під кутом зору головного «методичного принципу» — войовничого поділу світу на «своїх» і «чужих».

Домінування сучасного театру у тематиці досліджень і *перенесення уваги з реконструкції явища на його оцінювання за заздалегідь визначеними критеріями-лекалами*, загостреними до рівня бінарних опозицій, укупі з пропагандистськими завданнями, що стояли перед академічним театрознавством, зумовило деформацію всієї системи академічного театрознавства, внаслідок чого:

- *було зруйновано відносно герметичну академічну мережу* (інколи з ініціативи самих істориків театру, чії рецензії на публіцистичні праці провокували дискусії з їхніми авторами) і *так само відносно герметичну систему академічних жанрів* (історики театру все частіше стали виступати у пресі з рецензіями на вистави, з оглядами сезону, з публіцистичними статтями і навіть із нотатками з приводу актуальних господарських проблем);
- *змінилася звична для академічної історії джерельна база*, на аналізі якої базувалися висновки дослідників; замість історичного джерела основним «джерелом дослідження» стали безпосередні враження від баченої вистави, отже, змінився і тип фахового мислення;
- *домінування вражень, підкріплених новими критеріями оцінювання*, призвело до знецінення підготовчої роботи дослідника (до своїх перших рецензій Рулін здійснював значну підготовчу роботу, що зафіксовано у його виписках і чернетках, однак доволі швидко потреба в цьому зникла — «натхнення» витіснило копітку праці);
- *змінилося уявлення про саму природу наукового факту* (дослідники 1920-х років усвідомлювали різницю між елементарним прагматичним, культурним і сконструйованим науковим фактом);
- *зазнала змін жанрова системи самого театрознавства*, адже історики театру (М. Геррманн, В. Перетц, П. Рулін, К. Копержинський та ін.) вважали, що театрознавство ще не накопичило достатньої кількості історичних фактів, отже, *не готове до створення синтетичної історії театру* і повинно зосередитись на реконструкції локальних фактів; однак політичне замовлення вимагало створення саме синтетичної історії, сюжетом якої мусила стати *боротьба прогресивних* (народних, пролетарських, реалістичних, передових) *тенденцій з реакційними* (буржуазними, антиреалістичними, формалістичними тощо), що й вимагало «концептуального» підбору фактів для ілюстрування заздалегідь визначеного сюжету (тодішні ідеологи мистецтва усвідомлювали, що сюжет — це завжди ідеологема, тому й виступали проти безсюжетного мистецтва і так само «безсюжетного» театрознавства); тож «*накопичувальний*» і «*об'єктивістський*»

характер праці істориків театру (О. Кисіля, П. Руліна та ін.) став одним із пунктів обвинувачень на їхню адресу;

- на відміну від академічного театрознавства (в якому на той час ще не існувало визнаних «авторитетів», а найголовнішим критерієм продуктивності дослідження були достовірність фактів і логіка зчленення між ними), новий гібридизований жанр розвивався у залежності від політичних, філософських або художніх авторитетів, зміна яких визначалася політичною кон'юнктурою — політичною або художньою модою (як мода на різновиди реалізму у 1920-х роках або, навпаки, заперечення реалістичних тенденцій у пізніші часи);
- і сам Рулін, і дослідники його творчості акцентували в його методології вплив соціологічних методів дослідження і соціологію театру, що цілком виправдано, однак і симптоматично — тількино з'являється більш чітко окреслений метод, одразу з'являється й визначення його, що підкреслює методологічну невиразність інших дослідницьких практик;
- стиль цитування Руліна у ранньому періоді його наукової діяльності мало відрізняється від стилю його сучасників — представників старої школи «буржуазного театрознавства» (цитуються і, з дотриманням академічних вимог, критично аналізуються, зіставляються найрізноманітніші історичні джерела); зміни, і не лише у Руліна, відбуваються

наприкінці 1920-х років, коли джерелом узагальненого «уявного факту» стає «авторитетний» політичний документ, підписаний кимось із вождів пролетаріату; згодом, у період відносної лібералізації, прізвища вождів пролетаріату було витіснено вождями західної філософії або естетики, однак сам принцип посилання не на факт, а на міркування авторитета, дуже часто нічим не підкріплене, вкоренився і став звичним;

- змінився і зміст діяльності історика театру: замість конструювання наукового факту — культурного факту, аргументованого причинним зв'язком між прагматичними фактами, підтвердженими джерелами) — історіографія гібридизувалася з пропагандою, орієнтованою на створення публіцистичного образу не лише «корисного минулого», а й сучасності, внаслідок чого вибір між аргументованим фактом і образом було здійснено на користь останнього, адже емоційно забарвлені образи мають набагато більший пропагандистський потенціал, ніж факти.

Остання з названих деформацій — витіснення і підміна факту образом — відбулася не лише у театрознавстві, а й в усій гуманітарній сфері, що покладає на неї відповідальність за поширення некритичного ставлення до пропагандистських фантазій під чужим прапором.

Власне, й історія ця про те, як поширюваний пресою художній образ витісняв звичку до оперування фактами.

Література

1. Антонович Д. Книжка О. Кисіля про К. Соленика // Книголюб. 1930. Кн. IV. С. 216–228.
2. Білецький О. Передмова // Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. [X.]: ДВУ, 1929. Вип. 1. С. 5–8.
3. Волицька І., Купчинський О., Пилипчук Р. [Від редакторів тому] // Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1999. Т. ССXXXVII. С. 5–12.
4. Кареев Н. Теория исторического знания. Санкт-Петербург: Тип. М. М. Стасосевича, 1913. 320 с.
5. Копержинський К. Українське літературознавство і критика // Україна. 1928. Кн. 3. С. 110–122.
6. Ланглюа Ш. В., Сеньобос Ш. Введение в изучение истории. Санкт-Петербург: Изд. О. Н. Поповой, 1899. 275 с.
7. Піднести революційну пильність // Театр. 1936. № 1. С. 1–2.
8. Пилипчук Р. Заповіт театрознавцям: До 100-річчя з дня народження Петра Руліна // Культура і життя. 1992. 12 верес. № 37. С. 4.
9. Рулін П. [П. Сивий]. Театр ім. Франка за минулий сезон у Києві // ЦДАМЛМ. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 3.
10. Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театрального музею. Київ: ВУАН, 1929. Т. 1. С. 9–40.
11. Рулін П. Звіт про методику подачі матеріалу з історії літератури // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 289.
12. Рулін П. История изучения русской литературы. Конспект лекції // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 103.
13. Рулін П. Конспект лекції «Зміст історії театру» // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 83.
14. Рулін П. Короткі записки про роботу над архівними матеріалами // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 237.
15. Рулін П. Отчет профессора стипендиата Петра Ивановича Рулина за 1917–1918 // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 290.
16. Рулін П. Про п'ятнадцятирічний ювілей театру ім. Ів. Франка // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 20.
17. Рулін П. Студії з історії українського театру (1917–1924) // Записки Історично-філологічного відділу УАН. 1925. Т. 5. С. 207–228.

References

- Antonovych, D. (1930). Knyzhka O. Kysilia pro K. Solenyka [in Ukrainian]. [O. Kysil's book about K. Solenyk]. *Knyholiub, IV*, 216–228.
- Biletskyi, O. (1929). Peredmova [Foreword]. In Dmytrova,

- L. *Pidruchna knyha z istorii vsesvitnoho teatru*, issue 1 (pp.5–8). [Kharkiv]: DVU [in Ukrainian].
- Kareev, N. (1913). *Teoriya istoricheskogo znaniya* [The theory of historical knowledge]. Saint Petersburg: Tip. M. M. Stasyulevicha [in Russian].
- Koperzhynskyi, K. (1928). *Ukrainske literaturoznavstvo i krytyka* [Ukrainian literature studies and criticism]. *Ukraina*, 3, 110–122. [in Ukrainian].
- Langlois, C. V. & Seignobos, C. (1899). *Vvedenie v izuchenie istorii* [Introduction to historical studies]. Saint Petersburg: Izd. O. N. Popovoy [in Russian].
- Pidnesty revoliutsiinu pylnist (1936). [Revolutionary vigilance should be on the rise]. *Teatr*, 1, 1–2. [in Ukrainian].
- Pylypchuk, R. (1992, September 12). *Zapovit teatroznavtsiam: Do 100-richchia z dnia narodzhennia Petra Rulina* [A testament to the theatre historians: On the 100th birth anniversary of Petro Rulin]. *Kultura i zhyttia*, 37, 4 [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1925). *Studii z istorii ukrainskoho teatru (1917–1924)* [Studies on the history of Ukrainian theatre (1917–1924)]. *Zapysky Istorychno-filolohichnoho viddilu UAN*, 5, 207–228. [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1929). *Zavdannia istorii ukrainskoho teatru* [Objectives of the history of Ukrainian theatre]. *Richnyk ukrainskoho teatralnoho muzeiu*, vol. 1 (pp.9–40). Kyiv: VUAN [in Ukrainian].
- Rulin, P. (n. d.). *Istoryia izuchenia russkoi lyteratury. Konspekt lektsii* [History of studying the Russian literature]. TsDAML M Ukrainy. F. 90. Op. 1. Spr. 103 [in Russian].
- Rulin, P. (n. d.). *Konspekt lektsii "Zmist istorii teatru"* [Content of the history of theatre: lecture notes]. TsDAML M Ukrainy. F. 90. Op. 1. Spr. 83. [in Ukrainian].
- Rulin, P. (n. d.). *Korotki zapysky pro robotu nad arkhivnymi materialamy* [Short notes on working the archival materials]. TsDAML M Ukrainy. F. 90. Op. 1. Spr. 237 [in Ukrainian].
- Rulin, P. (n. d.). *Otchet professora stypendyata Petra Yvanovycha Rulina za 1917–1918* [The report of the Professor Petro Ivanovych Rulin of 1917–1918]. TsDAML M Ukrainy. F. 90. Op. 1. Spr. 290 [in Russian].
- Rulin, P. (n. d.). *Pro piatnadtsiatyrichnyi yuvilei teatru im. Iv. Franka* [On the 15th anniversary of Ivan Franko Theatre]. TsDAML M Ukrainy. F. 90. Op. 1. Spr. 20. [in Ukrainian].
- Rulin, P. (n. d.). *Zvit pro metodyku podachi materialu z istorii literatury* [Report o the methods of material presentation in the literary history]. TsDAML M Ukrainy. F. 90. Op. 1. Spr. 289. [in Ukrainian].
- Rulin, P. [P. Syvyi]. (n. d.). *Teatr im. Franka za mynuliy sezon u Kyievi* [Ivan Franko Theatre repertoire of the previous season in Kyiv]. TsDAML M. F. 90. Op. 1. Spr. 3. [in Ukrainian].
- Volynska, I., Kupchynskyi, O. & Pylypchuk, R. (Eds.) (1999). [Vid redaktoriv tomu] [Editors' note]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka, CCXXXVII*, 5–12 [in Ukrainian].

Klekovkin O.

Scientific Fact and Artistic Image: Deformation of the subject field of Ukrainian theater studies in the 1920s

Abstract. The limits of professional activity are determined by the circle of persons who carry it out (who), the content of the activity (production, processing or any other actions aimed at changing the object), quality criteria, technical, ethical and other norms, forms of incentives and sanctions, etc. So, for a formal or informal small or medium-sized social group, the activity of which is inseparable of the situation in which it is carried out, because, in addition to production, it involves the organization of demand and sales, communication with the world external to the group, which leads to stratification activity itself into smaller independent functions (differentiation of production, sales, etc.) and to its transformation, sometimes almost to the point of self-destruction. The heart of professional activity—its subject field or subject matter—is determined not only by the subject of production, its quality criteria and boundaries but also by invisible communications, which are very often hidden from the direct consumer, among which a key role is played by a professional network (structured professional communication carried out by members of the group regarding the subject of production) and its reference library (theoretical works, technical instructions, protocols regulating activities, etc.). During the 1920s, when in Ukraine the self-reliance of activities aimed at the production of scientific facts, therefore, new and preferably practically oriented knowledge about the theater, and the separation of this sphere from others, was fixed in terms of theater studies, there was an extremely active process of formation of the subject field, network and reference library of theater studies. A key role in these processes was played (and not only because of his own professional activity but also as a result of his position in the network) theater historian Petro Rulin, in whose activities, precisely from the point of view of the formation and deformation of the subject matter of theatre studies, its main trends of the 1920s are highlighted.

Keywords: academic theater studies, network of academic theater studies, subject field of theater studies, artistic image, historiography of theater, scientific heritage of Petr Rulin.

Ольга Петрова Olga Petrova

докторка філософських наук,
професорка, головний науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної
академії мистецтв України

Doctor of Philosophy,
Professor, Chief Research Fellow,
Modern Art Research Institute of the National Academy
of Arts of Ukraine

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

Відкрита форма, її психологічні, цивілізаційні та естетичні засади у творах сучасних українських митців

Open Form, Its Psychological, Civilizational, and Aesthetic Foundations in the Works of Modern Ukrainian Artists

Анотація. Подано концепцію «відкритого твору» (за ідеєю Умберто Еко) як змістовно не окресленого та навіть незавершеного (non finito) твору, такого, який з'явився у мистецькій практиці ХХ століття — в час революційних та військових катастроф. Події початку ХХ століття в соціальній, психологічній та художній свідомості першого ешелону авангардистів обумовили емоційні та психологічні зсуви та сприяли народженню нових способів художнього мовлення. У мистецтві виникли твори з різновекторними характеристиками: полімпсест, симулякр, деконструкція, інше. Загальний розвиток мистецтва відтоді набув характеру різомі. Такі засади художнього мислення були передбачені Г. Вельфліном у мистецтві (ХІХ століття) та в естетиці А. Шопенгауером, Ф. Ніцше, А. Бергсоном, іншими філософами початку ХХ століття. Естетична концепція «відкритого твору» та його особлива поетика переорієнтували європейську мистецтвознавчу думку щодо аналізу модерної художньої практики. Мистецтвознавство зацікавилось художньою формою в самому процесі її становлення (незавершення). Процес формування художнього твору зробився предметом прискіпливого аналізу як такий, що цікавий сучасному глядачу як «синергічній людині». У статті в контексті поетики «відкритого твору» висвітлено значення авангардних відкриттів Олександра Архипенка як піонера світової модерної скульптури. Унаочнено зв'язок його філософського та пластичного мислення з динамічними соціальними та науковими зсувами в житті людства, зокрема, з «фізикою космосу» Альберта Ейнштейна. Визначено революційну роль цезур (пустот) в об'ємах Архипенкової скульптури. Під кутом концепції щодо «відкритого твору» у статті унаочнено нові форми діалогу модерністів ХХІ століття, зокрема, українських художників з реципієнтом. Аналіз творів сучасних українських митців (О. Животкова, О. Джураєвої, І. Гречаника) ілюструє практичне користування «відкритою формою» як модерною практикою в час психологічного напруження та невизначеності, у стані стресових ситуацій війни 2022–2024 років в Україні. «Перебування перед ніщо» (вислів К. Ясперса), життя на порозі буття обумовили ірраціоналізм та «поетику незавершеності» у творах названих авторів. Важливим було визначити таку субстайїну характеристику твору, як багатозначність у його сприйнятті та прочитанні.

Ключові слова: Умберто Еко, non finito, Олександр Архипенко, відкрита форма, нелінійний світ, хаосмос, генезис-становлення, діалог з глядачем, демонтаж форми, формотворення в принципах «відкритого твору», фактор війни 2022–2024 років у творчості українських митців.

Постановка проблеми. Концепція «відкритого твору» Умберто Еко ґрунтується на соціокультурних та цивілізаційних зсувах у мистецтві, що стають очевидні в середині ХХ століття. Проте залишається непоміченою роль Олександра Архипенка як «піонера» відкритого твору ще у 1920-х роках. Роль філософської концепції щодо «світу у становленні» та художнього прийому «non finito» є основоположними для нових форм діалогу митця (твору) з реципієнтом в авангардизмі початку ХХ століття та в пост-постмодернізмі ХХІ століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретична розробка концепції «відкритої форми», яка

активно опрацьована ще в 1960-х роках Умберто Еко, а слідом за ним філософами Європи і такими авторами підручників з естетики модернізму та постмодернізму, як-от Д. Затонським, Н. Маньковською, І. Ільїним, в українському сучасному мистецтвознавстві до сьогодні не одержала достатньо поглибленого дослідження. Аналітичне мистецтвознавство як окрема наукова ланка в Україні має неозоре поле художньої практики (творів сучасних митців) для продуктивної дослідницької роботи та самостійних здобутків з урахуванням як психологічної налаштованості художника, так і реципієнта. Важливою умовою достовірності у висновках щодо

сучасного дуету глядача з автором твору є врахування обох до класу синергичних особистостей.

Мета статті: розкрити психологічні та пластичні засади художнього мислення авторів при роботі з «відкритим твором» (на прикладі аналізу творів сучасних українських митців О. Животкова, О. Джураєвої, І. Гречаника) та довести продуктивність визначеної художньої парадигми.

Виклад основного матеріалу. Доповідь Умберто Еко «Проблема відкритого твору» (Міжнародний філософський конгрес, 1958) розпочинала широку дискусію стосовно метафоризму та змістовної неокресленості художнього твору як свідомого методу в мистецтві модернізму та постмодернізму другої половини ХХ століття. Ця фундаментальна естетична концепція переорієнтувала європейську філософську та мистецтвознавчу думку та засвідчила нові шляхи для аналізу модерної художньої практики. На жаль, поза увагою У. Еко залишився досвід великого українського відкривача модерної скульптури (Франція, Німеччина, США) Олександра Архипенка. Ще наприкінці 1920-х років він у власних текстах артикулював тему «відкритої форми» та унаочнив її в скульптурі. Він показав «предмет і ззовні й зсередини, вивертаючи скісні площини з нутроців геометрично правильних тіл. Він роздягає світ, і світові часто стає... незвично від того» [2, с. 23–24].

Європейська широка публіка важко звикала до нової художньої мови. Категоричне несприйняття новацій тоді висловив кардинал Венеції. Він піддав Архипенка анафемі за спотворення образу людини. Але художній геній відкривача новітнього пластичного мислення був налаштований на інші ритми буття, на нові умови в житті людства в динамічному часі-просторі ХХ століття. Аналогічними були маніфести та художня практика італійських футуристів, які культивували швидкість, техніку та безальтернативність прискорень у часі.

Через 30 років після Архипенкових візій та зухвалих проєктів футуристів, після трансформації образу людини в творах Пікассо проблема «відкритого твору» та поетика «non finito» як свідомого естетичного принципу стала робочим інструментом у теоретичних розробках естетиків у Європі (У. Еко, Г. Лютцелер, Ш. Кан, Ф. Котц, П. Беретті, М. Сезара, Д. Затонський, І. Ільїн, Н. Маньковська, інші). У 1960-х розгорнулася широка та плідна філософська дискусія щодо радикального кроку авангардистів (першої та другої хвилі) до відкритих засобів образотворчого мовлення. Як окрема та спеціальна тема «відкритого твору» в сучасному українському мистецтвознавстві досі не набула належної розробки.

Мистецтво ХХ століття вочевидь розвивалось за схемою різими — лінійний розвиток мистецтва було вичерпано. Сучасна людина, зокрема, споживач мистецтва, живе у синергичному полі хаосмосу. Як зовнішній світ людства, так і внутрішнє світосприйняття окремої людини (початку ХХІ століття) є ускладненим,

навантажений масивом інформації, а в умовах російської агресії — ще й емоційними струсами. Сучасний художник апелює до такої людини, яка не може бути пасивним спостерігачем. Митець звертається до глядача-співрозмовника, який, так само, як і художник, є учасником драми постмодерного життя. Митець та реципієнт перейняті тотожними екзистенційними проблемами. Їм зрозумілі образи нелінійного світу, що розширюється та перебуває в динамічному становленні. Тому застигла сюжетність та змістовна однозначність твору не зачіпають сучасного глядача. Жанрову оповідальність та змістовну визначеність сюжету звано до архіву. Мистецтво «відкритого твору» розвивається на засадах генезису-становлення та діалогу з реципієнтом. Безумовно, йдеться про глядача як культурну особистість. Нові способи художнього мислення притаманні добі технічної революції. Їх породила епоха антропологічних та світоглядних криз і катастроф ще у ХХ столітті. Вони дісталися нам у спадок. А ще у ХІХ філософи С. К'єркегор, А. Шопенгавер, Ф. Ніцше, трохи пізніше — А. Бергсон, К. Ясперс писали про категоричну відмову європейської людини від цілісності, остаточної визначеності її місця у світі та у поглядах на нього. «Все набуло несправжності; немає хоча б чогось, що не піддавалося б сумніву <...> існує лише круговерть без початку та завершення, яку базовано на брехні та самоошукування засобами ідеології» [5, с. 360].

Нова система світосприйняття формувалась у революційних відкриттях Н. Бора (уявлення про елементарні частки атома), А. Ейнштейна в його «геометрії космосу», в неевклідовій геометрії та у квантовій фізиці А. Пуанкаре, інших геніїв науки ХХ століття. Найчутливіші митці з аналітичним розумом, до прикладу, Василь Кандинський, так само, як і О. Архипенко, адекватно реагували на відкриття карколомних наукових ідей власною авангардною творчістю. Розщеплення атома вплинуло на винахід В. Кандинським нефігуративного (абстрактного) живопису. Введення Архипенком у власну скульптуру пустот (цезур) щільно пов'язано з ейнштейнвою «геометрією космосу», негативною та позитивною кривизною дискретного простору в космосі. Архипенко був переконаний, що мистецтво як форма свідомості походить із космосу.

Взаємозалежність мистецтва від впливів цивілізаційно-наукових та технологічних відкриттів ускладнюється та вочевидь набуває динаміки у наш час. Все це провокує у мистецтві технологічної та інформаційної доби нові способи художнього діалогу з глядачем, насамперед, роботу в системі відкритого, незавершеного твору. У. Еко визначав «відкритість» як принцип «неоднозначності художнього повідомлення». Ще на початку ХХ століття Архипенко писав: «Світ хотів би, щоб митець виклав усе, як на долоні. Щоб <...> без ніякого зусилля побачити все. Я мислю, що в такому разі не було б ніякої творчості, адже митець повинен творити. Митець, який творить,

приневолює до творчості і глядача. Він дає глядачеві імпульс... Коли дати глядачеві символ, він мусить почати й сам творчо мислити» [2, с. 19].

Сучасний український скульптор Ігор Гречаник (Київ) усвідомлює «відкриту форму» як вагомий рушій найновітнішої мистецької практики. В українському мистецькому полі І. Гречаник з'явився у 1980-х роках та не був сприйнятий, бо кам'яна вага соцреалістичної доктрини тоді ще була безальтернативною. Але молодий скульптор, захоплений Архипенковими ідеями «просторових пауз», почав розробляти авторський варіант «каркасної» (безтілесної) скульптури. Вся історія розвитку скульптури зважала на опозицію твердого матеріалу (камінь, мармур, дерево, тощо) та звільнення форми від частини цих матеріалів. Для І. Гречаника першим поштовхом стала ідея Архипенка щодо моделювання атмосфери, яка огортає скульптуру, а також тої, що формує цезури всередині скульптурного об'єкта.

У 1970-х — 1980-х роках майже кожен молодий український скульптор «перехворів» художніми прийомами Архипенка. Більшість ровесників-однокурсників І. Гречаника засвоїли декоративну сторону пластики великого авангардиста з України та не прониклись його світоглядом та філософією. Архипенкова пластична багатозначність та змістовна відкритість, за якою кожен глядач зчитує скульптурний образ, субстанційна характеристика пластики «нон-фініто» лягли в основу каркасної скульптури І. Гречаника. Для художника відкрилася царина нових сенсів, своєрідний «інкубатор» нон-фініто. І. Гречаник завдячує філософським та науковим переконанням О. Архипенка, його космологічній свідомості у набутті ідейної та пластичної основи авторських творів. В роботах І. Гречаника 2022–2024 років «Українська Мадонна», «Крик тіні» (розбомблені українські міста), «Невимовна крихкість життя», «Без назви» (рука, пробита цвяхом) та в інших, роль, яку зазвичай бере на себе твердий матеріал, традиційний у скульптурній творчості, перебрали на себе прозорі каркасні форми. Пустота в середині цих форм не є відсутністю матерії. Вона просякнута сіткою векторів сприйняття візуальної субстанції. Формотворення, народження художньої мови, а через неї — змісту образу — виконує металева конструкція, яка не лише зовні, а й всередині просякнута повітрям. Так працює дискретний простір космосу та ідея майже нематеріальних тіл, що формують простір. Безтілесні твори І. Гречаника моделює не матеріал, а атмосфера, яка оточує форму. Ефект «нон-фініто» (каркас замість маси) структурні паузи та акценти створюють емоційне та змістовне мерехтіння та провокують глядача до власних фантазій. У цьому випадку реципієнт виступає в ролі співавтора. Сучасний глядач як синергічна особистість потребує змістовної відкритості, з якою він корелює власну життєву практику та особисту здатність бачити.

Репрезентація «відкритої форми» в сучасному українському мистецтві змінюється залежно від індивідуального психотипу кожного окремого автора. У творах (рельєфах) Олександра Животкова спостерігаємо змістовну та символічну відкритість та активне залучення глядача в процесі осмислення ним авторської архетипової системи. Образи птаха, жіночого обличчя, хреста, риби, іншого походять від першообразів археологічних (язичницьких) та християнських архетипів, які побутують в прадавній культурі України. Символіка Животкова, що походить від народного коріння, на порозі її представлення творить власну міфологію. «Будьякий міф користується символами, — писав О. Лосев, — але символом не вичерпується. Як відкрита структура, така, що трансформується, міф неодмінно зустрічається з символами та вільно ними оперує» [3].

Художні твори О. Животкова з його символами та архетипами існують посеред сучасного світу серед звичних та близьких речей. Вони для глядача стають частиною його особистого світу, збагачуючи та розширюючи його. Так, архетипи людської культури країн європейського регіону безконфліктно долають відстань між минувиною та модернізмом та по-новому упорядковуються реципієнтом. Сприйняття та прочитання творів О. Животкова глядачем, вихованим у лоні української давнини та християнської традиції, є відкритим на рівні власного культурного досвіду.

Особливість діалогу творів О. Животкова з глядачем полягає не так у читанні сюжетів, знаків, символів, як у переживанні «шуму фактур», неймовірно вигадливої варіативності в обробці майстром поверхонь дерева, каменю, багатшарових аплікацій з картону (бріколажу), іншого в авторській техніці. Художник активно залучає до споглядання глядача та навчає його розуміти утаємничену мову матеріалу. Для О. Животкова особисто винятковою цінністю є сам процес роботи з матеріалом. Твір як результат його творчого осяяння він вважає власністю глядача. Автор говорить: «Я власник лише процесу творення образу» [1].

Субстанційною ознакою художніх рельєфів О. Животкова є змістовна багатозначність, сюжетна неокресленість, відсутня оповідальність. Автору іманентно властива «відкрита свідомість». Тому його твори обдаровують глядача неозорими інтерпретаційними можливостями рецептивного плюралізму та розширюють інтелектуальні береги реципієнта.

У композиціях О. Животкова, розпочатих у трагічні дні невизначеності щодо долі Києва та України, в перші дні рашистської навали, в його пластичному діалозі із глядачем та у неприхованому драматизмі композицій закарбовано ту особливу атмосферу відкритого діалогу з тими, хто так само страждає і вірить.

Атмосфера неочікуваного варварства, що впало на Україну на постраждалих в Бучі, в Ірпені, в Маріуполі та по всій країні, трансформувала

свідомість не одного конкретного майстра, а цілого покоління сучасних художників. Біфуркаційний вибух визначив інші орієнтири у творчому процесі українського художнього загалу. Серед багатьох, хто в перші дні війни мусив перебувати за межами Києва, була і Олеся Джураєва. Майстриня дуже ретельно проробленої, майже натуралістичної графіки, опинившись поза майстернею, не уявляла власного існування без професійної роботи. Але всі матеріали та інструменти для роботи в улюбленій техніці лінориту залишилися в працюванні. У лютому 2022 та пізніше майстриня виконала графічні композиції в незвичному матеріалі — друк землею з дошок. Цей винахід був єдиною можливістю у здавалося б повній безвиході. Таким зробилося життя художниці, її «Я» — в світі-бутті.

В однокольорових монотипіях «Весна серед війни» (27.04.2022), «Дім, світло якого згасло» (31.03.2022), «Ми стоїмо на своїй землі» (19.03.2022) та в інших майстриня організувала пластичну гру між видимим та невидимим. Теми прочитуються лише в назвах друкованих відбитків. Натомість саме зображення із розмитими потоками земляної маси та з білими зонами чистого паперу акумулює душевний стан художниці і лише абстрактний натяк на сюжет, на його емоційну атмосферу. Для Джураєвої — авторки дощитливих міських пейзажів, це стало «революцією погляду». Була новизна в тому, що бачить «внутрішнє око» художниці і ще, як можна тривожні думки втілити дуже конкретним матеріалом — землею. Так в листах зійшлося видиме (матеріальне) з невидимим — духовним поривом людини, яка опинилася в середохресті катастрофи. В цих монотипіях є аура таємниці, відгомін настроїв авторки, а також культура форми, її ритмізована довершеність.

Війна вибила зі свідомості стійкі опори та професійну усталеність технічних прийомів Джураєвої. Стан ентелехії — душевного сум'яття та відчуття абсурдизму ситуації відбилися на сюжетній невизначеності

монотипій. У перші дні війни життя кожного зависало над прірвою, а свідомість блукала у чомусь вислизуючому, позаструктурованому, мінливому. Поль Клее такий стан колись назвав «присмерком хаосу безпредметного». Атмосфера війни, емоційне її переживання багатьох у художньому середовищі підштовхнула до неспокою та артистичного надриву. З'являлися мистецькі твори, такі, як у рельєфах О. Животкова, які перевершували нашу здатність осмислення. Це незрозуміле відчуття чогось неокресленого несло в собі «вибух присутності» в нових сюжетах та в інноваційних формах виконання.

У друкованих землею аркушах, в умовних формах «відкритого твору» Олеся Джураєва зобразила уявність, яка віддзеркалює сутність реальності об'єктивніше за саму об'єктивність. Це краса на межі небуття — як еквівалент естетичному у дзен-буддизмі.

Глядачу монотипій запропоновано відчутти слід від думок авторки лише із натяком на сюжет. Його запрошено до діалогу з художнім твором. Емоційне поле нібито мовчазних композицій Джураєвої відкриває в свідомості глядача приспані ресурси сприйняття та незвичну гаму естетичних переживань. Безсюжетні композиції, із ледь вловимими натяками та змістовними ковзаннями, заряджено інтригуючою виразністю. Вони стають для глядача джерелом інтенсивного переживання та його особистим духовним здобутком. Це своєрідне «причастя» ауру твору.

Висновки. Варіантів та підходів до створення «відкритого твору» в динамічному універсумі сучасного українського мистецтва не бракує. На цих сторінках розглянуто лише три епізоди роботи художника в системі «non finito» як форми творення за межого світу, який випадає з емпіричного досвіду. Сучасний митець переважно працює, балансуючи на перехідній межі — між пізнаним та уявним (передчутим), на цьому рухомому кордоні. «Внутрішній ландшафт» митця — це безмежжя.

Література

1. Животков Олександр. Інтерв'ю. 2022. Київ.
2. Коротич В. Слово про Архипенка // Александр Архипенко. Альбом. Київ: Мистецтво, 1989. С. 6–65.
3. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва: Искусство, 1995. 320 с.
4. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. 384 с.
5. Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва: Искусство, 1994. 360 с.

References

- Eco, U. (2004). *Otkryitoe proizvedenie. Forma i neopredelennost v sovremennoy poetike* [Open work. Form and uncertainty in modern poetics]. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt [in Russian].
- Jaspers, K. (1994) *Smyisl i naznachenie istorii* [Meaning and purpose of history]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Korotych, V. (1989). *Slovo pro Archypenka* [On Archypenko]. In *Aleksandr Arhipenko. Albom* (pp. 6–65). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Losev, A. (1995). *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The problem of symbol and realistic art]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Zhivotkov, O. (2022) [Unpublished interview, Kyiv] [in Ukrainian].

Petrova O.

Open Form, Its Psychological, Civilizational, and Aesthetic Foundations in the Works of Modern Ukrainian Artists

Abstract. The paper presents the concept of an “open work” (according to the idea of Umberto Eco) as a meaningfully undefined, and even non-finito work, which appeared in the artistic practice of the 20th century, at the time of revolutionary and military disasters. The events of the early 20th century in the social, psychological, and artistic consciousness of the leading avant-garde figures caused emotional and psychological shifts and contributed to the emergence of new ways of artistic expression. In art, works with different vector characteristics emerged: palimpsest, simulacrum, deconstruction, etc. Since then, the nature of general development of art became that of a rhizome. Similar principles of artistic thinking were predicted by H. Wölfflin in art (19th century) and in the aesthetics by A. Schopenhauer, F. Nietzsche, A. Bergson, and other philosophers of the early 20th century. The aesthetic concept of an “open work” and its special poetics reoriented the European art critics’ opinions regarding the analysis of modern artistic practice. Art studies focused on the artistic form in the very process of its formation (incompleteness). The process of forming an artistic work became the subject of meticulous analysis as something that is interesting to the modern viewer, who is a “synergistic person.” In the context of the poetics of an “open work,” the paper highlights the significance of the avant-garde discoveries of Oleksandr Arkhipenko as a pioneer of world modern sculpture. The connection of his philosophical and plastic thinking with dynamic social and scientific shifts in the life of mankind, with the “physics of space” of Albert Einstein, is visualized. The revolutionary role of caesuras (voids) in the volumes of Archipenko sculpture is defined. Under the angle of the concept of an “open work,” the article visualizes new forms of dialogue between modernists of the 21st century, in particular, Ukrainian artists and their recipients. The analysis of the works of modern Ukrainian artists (O. Zhyvotkov, O. Dzhuraeva, I. Grechanyk) illustrates the practical use of an “open form” as a modern practice in the time of psychological tension and uncertainty, in the state of stressful situations of the 2022–2024 war in Ukraine. “Staying before nothingness” (K. Jaspers’s expression), life on the threshold of existence caused irrationalism and “poetics of incompleteness” in the works of the mentioned artists. It was important to determine such a substantial characteristic of the work as ambiguity in its perception and reading. The paper reveals the psychological and plastic foundations of the authors’ artistic thinking when producing an “open work.” The productivity of a certain artistic paradigm is proven.

Keywords: Umberto Eco, non finito, Oleksandr Archipenko, open form, non-linear world, chaosmos, genesis-formation, dialogue with the viewer, disassembly of form, form creation in the principles of an “open work”, the factor of the war of 2022–2024 in the works of Ukrainian artists.

Стаття надійшла до редакції 19.02.2024

Марія Шкепу

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

Mariia Shkeru

Doctor of Philosophical Sciences,
Professor, Senior Research Fellow,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: mariashkeru@gmail.com | orcid.org/0000-0003-0210-4674

Естетика чистої негативності.

Частина друга. Суб'єктивність в шагреновій шкірі

Aesthetics of Pure Negativity.

Article Two. The Subjectivity in the Shagreen Skin

Анотація. Феномен естетики чистої негативності виник унаслідок втрати або свідомого ігнорування людиною постмодерну об'єктивної основи та визначальних суперечностей історичного процесу. «Дезертирство з історії» (Ортега-і-Гассет) через штучне утворення часопростору суб'єктивності спровокувало особливу ситуацію регресивної феноменологічної семантики з такою ж регресивною естетикою. Звуження життєвих сенсів як «зменшення людини» (К. Нойка) обумовило деградацію суб'єкта історії та обмеженість його екзистенційних прагнень суспільною функціональністю заради вітальності як такої. «Невідповідність власному поняттю» (Гегель) усіх соціальних верств в контексті їхнього місця та значущості в історичному процесі, регрес історичного розуму та деградація теоретичної самосвідомості людства породили ефект шагренової шкіри суб'єктивності. Останній супроводжується невідповідністю спрощеного рівня мислення вкрай складним суперечностям об'єктивної реальності, симуляціями суб'єктивних реальностей, які виступають фрагментарними абстракціями, штучними стагнаціями опосередкувань, яким надається самостійний статус, неможливістю реалізувати суб'єктивні бажання у світі, що розпадається. В остаточному підсумку — сутнісною нездійсненістю. Означена дереґляція суб'єктивності «укорінена» в дереґляції внутрішніх та зовнішніх форм її не менш дереґльованого взаємовідношення з не менш дереґльованою історичною реальністю. Ця обернена система дереґльованих підсистем супроводжується не лише хаосом невідповідностей суб'єктивностей об'єктивній реальності — через ірраціональність та абсурдність вона рухається до семантичної порожнечі і реальної вичерпаності. Цим актуалізується необхідність повернення до розуміння закону фундаментальної основи історії та відтворення її сутнісного протиріччя у способі розв'язання всесвітньо-історичних суперечностей сьогодення.

Ключові слова: суб'єктивність, свобода, основа, логіка історії, творчий суб'єкт, внутрішня форма, зовнішня форма.

Постановка проблеми. У просторі змішаних основ соціокультурного ареалу сучасної історії та семантичних мутацій в усвідомлені характеру перехідного періоду від класичної до дійсної історії утворився штучний феномен «постісторії». Похідним супроводженням останньої є і мутація у (не)розумінні необхідності діалектичного передування суб'єктивності у значенні творчого суб'єкта, який має діяти за логікою історії. Такий суб'єкт підмінений суб'єктивністю у сукупності різних варіацій її неklasичного та постklasичного тлумачення. У цих варіаціях суб'єктивність пропонує і намагається відбутися в новій естетиці, яка позбавлена категорійності розуму і розпадається у фрагментарності розсуду. Цим зумовлюється сутнісна, історична самоанігіляція сучасної людини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У категорійному аспекті проблема ставиться в авторський концепції.

Метою статті є окреслення на категорійному рівні особливостей відтворення метафізики внутрішньої

та зовнішньої форм постмодернної суб'єктивності, хибного відображення в них основи всесвітньої історії або її остаточної втрати. У зв'язку з цим виводяться логічні засади творчого суб'єкта історії та втрати субстанційної векторності суспільного розвитку.

Виклад основного матеріалу. Епідемії чуми в Європі передували два роки без сонця. Два роки похмурого неба, застиглої одноманітності денної темряви, моторошної сирості повітря, нескінченної аморфності емпіричного простору, розмитість часу чуттєвого сприйняття, розгубленості сенсів життя в механічній детермінованості його відтворення і, можливо, передчуття приченості. Спровокувало це кліматичне бенкет чуми чи ні — достеменно не є відомим. Висувалися різні гіпотези. За асоціативним рядом з феноменом чистої негативності як естетики людини завершеного постмодерну — естетики чуттєвого буття небуття, самоанігіляції субстанційних модусів сутності людини, нищівного самозречення її атрибутивності як розумної істоти — напрошується думка про те, що вплив відсутності сонця

на провокацію чуми, можливо, був визначальним. Тільки феномен естетики чистої негативності був спровокований зникненням сонця не астрономічного, не природного. Хоче сучасна людина визнати це чи не хоче, але, як суспільна істота, вся система сенсів її життя, життя суспільства в цілому, не є тотожною природній органіці існування — ця система взаємообумовлюється стрижневою логікою історії, її фундаментальною основою та безкінечністю похідних засад, які на рівні внутрішніх суперечностей постають їх безкінечним взаємоперевтіленням та взаєморозв'язанням у процесі розвитку. Це визначальний маяк, орієнтація на який дає змогу не розгубитися в фундаментальній системі координат саме розвитку, а не в природній циклічності екзистенції.

Як стала можливою втрата цього сонця — визначального орієнтиру естетики прекрасного, ігнорування якого заміщується негативністю як такою? Адже є абетковою істиною, що ігнорування тотожності протилежностей суб'єктивного та об'єктивного, відірваність індивідуального світу від напруженого процесу відтворення сутнісних суперечностей історії спричинює спустошеність тієї самої «самодостатньої індивідуальності», котра не спроможна до безкінечності насичувати себе самою собою. Така ілюзія не може не впасти в абсурд і фантазійне створення штучних «індивідуальних світів», які не спроможні сягати названої філософією універсальності людської сутності. Не досягаючи безкінечності як єдності різноманітності, у своїй передбачуваній стереотипності, штучні світи суб'єктивності приречені замикатися у межах вимушеної та повторюваної кінченності, яка трансформується у втрату сенсу життя. Такий феномен і став чинником жахливої статистики самогубств на душу населення, яка класичній історії була невідома. Залежно від інтенсифікації історичних суперечностей, ця статистика зростає у геометричній прогресії і, за даними ВОЗ, за останні 50 років тільки у віковій категорії від 15 до 45 років виросла на 60 %. І дослідження причин цієї статистики свідчить про те, що максимальний відсоток самогубств спровокований не голодом чи відсутністю інших умов можливості існувати, а саме втратою сенсу життя. Ця втрата перетворює його на ту нестерпність, яку безліч осіб не спроможна пережити. В цьому контексті закономірним є те, що більший відсоток самогубств на душу населення спостерігається не в бідних, а в багатих країнах і не в обов'язково найбідніших прошарках соціуму. Та й сама «душа населення», потрапивши у полон вітальних турбот, нищить себе усякими способами і в масі своїй не стурбована згасанням власної бездуховності.

Постмодерн легко привабив та ввів в оману ілюзіями доступності «необумовленої свободи суб'єктивності» за умов удаваної можливості подібної свободи ціною дезертирства з історії. Свобода в її розвиненому історичному контексті і має бути необумовленою. Та річ у тім, що історія поки що не досягла рівня

необумовленості свободи, оскільки ще не розв'язані антиномії сутності та існування, натуралізму та гуманізму, передісторії та дійсної історії і, власне, свободи та необхідності у значенні необхідності як процесійного розгортання логіки розвитку та свободи як її конкретно-історичного відтворення і творення. Отже, конкретно-історичний зміст свободи полягає в теоретичній, естетичній та моральній діяльності, які діалектикою власної єдності мають згоргатися в політичній, виробничій та власне історичній практиці дорозвинення історії до рівня збігу її міри та міри людини. Це не «проза життя», а поезія прози життя. Але така діяльність потребує особливої самовіданності, яку історичний дезертир сприймає як тягар. Особливо через те, що час особистісного життя є коротшим за час історії, а спроможність досягнути їхнього збігу є можливою лише тоді, коли сенс історичного розвитку стає визначальним сенсом особистісного розвитку. Це є принциповою умовою можливості свободи у просторі несвободи як її (свободи) протистояння історичних засад несвободи. Отже, від культурного герою потрібен героїзм долавання некультурних меж, без якого він може бути лише симулякром.

Успішність симулякрів самого постмодерну і стала можливою через засвоєння за замовчанням ілюзії можливості існування мікрокосмосу без утілення в собі макрокосмосу, через прийняття за норму того, що людина стає меншою за саму себе і що її добровільне зменшення як суб'єкта історії нібито збільшує особистісний простір суб'єктивності. Таке собі своєрідне пересування життя в систему капілярів (суб'єктивності) з супровідним ігноруванням артеріального та венозного кровообігу історії. Болісний потяг до нюансів, без яких життя й справді стає догматично збідненим, але нюанси без визначальних системних сенсів так само мертвють, постають сліпими мандрівками інсайтних конструкцій індивідуальних «просвітлень», штучними оазисами неконструктивних фантазій з претензіями на особливу зрячість. Ось тільки це не випадок Демокріта, який виколов собі очі, щоб, як він пояснював цей вчинок, краще бачити. На відміну від Демокріта, який заподіяв собі цей жах для досягнення абстрактного мислення як умови і можливості осягнення фундаментальних законів світу (а вони не піддаються емпіричному спостереженню), постмодернові фантазії намагаються підмінити своєю незрячою «зрячістю» фундаментальні закони світу палітрою безкінечних нюансів самих по собі. Останні стають певною компенсацією все більшого збіднення простору почуттів постмодернної суб'єктивності.

Як наслідок, утворилася нова антиномія: з одного боку, дуболомна агресія догматиків, які із завзятістю войовничого невігластва присвоюють собі функції носіїв відредукованих варіацій загальнозначущих категоричних імперативів, а, з іншого боку, не менша агресія носіїв «тонкощів», з яких загальнозначущість елімінована як «схематизм недолюбних». Повстання капілярів проти

артерій. Артерії, що зневажають капілярами. Адепти і першої, і другої «систем» вбивають. І перші, і другі не страждають від сумнівів щодо власної достовірності, відтворюючи регресію у сумнозвісному дуалізмі сутності нарцисичного самозахоплення зі старанно прихованою невпевненістю. І ті, й інші спотворені постмодернової реальності і надалі спотворюють цю реальність. І ті, й інші висувають обмежені ідеї, бо ідейно обмежені. І не лише з причин неосвіченості (або незавершеності такої), а з причин катастрофічної віддаленості від складної, але гармонічної єдності «вузлової лінії мір» об'єктивного й суб'єктивного розвитку. І не баталії псевдонаукових дискусій на кшталт «А ти хто такий?» (наукових дискусій постмодерн не передбачає, бо пошук істини йому не властивий), а історичні події є головним аргументом проти умовності та непереконливості перших і других. Це помста історії за ігнорування її законів. І історичні події списують в утиль карикатурні «квінтесенції» перших і других, адже крайнощі сходяться вихолощеними семантичними системами, які постають карикатурними. І було би смішно, якби не було сумно, бо трагедія історії змішується з комедією декадансу історичного розуму у нову нерозумну форму. На мою думку, трагікомедія належить до естетики потворного саме тому, що фарс на крові є завершеною формою вищепаності олюденного у просторі знелюдненого викривлення як всезагальних, так і часткових сенсів.

В означеному просторі естетика чистої негативності виявляє себе чистою порожнею, буттям небуття, мінусовою «величиною» мінусової реальності, заявкою і симуляцією неіснуючого, саморозмноженням злості, саморедукцією функціональності до чистої абдоманальності, невдало прихованою за різними модульціями манерності квазікультури чистою непристойністю байдужості до трагедії реальності. Жалюгідна феноменальність такого гатунку зумовлює правомірність обмеження постановки проблеми про естетику чистої негативності постановкою проблеми про чисту негативність. Бо непристойно описувати непристойність. Або, якщо не так жорстко, неможливо описувати порожнечу, навіть коли для неї видумують емпіричний образ — останній, будучи міражем, швидко розсіюється. Головне — встигнути «зупинити його мить» та відтворювати його миттєвість безкінечними «ксерокопіюваннями» як одного з «жанрів» сучасного мистецтва.

Утім, у часопросторі постмодерну, який наполегливо спростовує твердження Парменіда про неможливість пізнання небуття, описування «культурної» парадоксальності емпірії порожнеч виправдано лише у випадку вербальності сучасної прози. Проза за жанром має бути і балакучою.

Могла б назвати декілька (їх не багато, але вони є) авторів теоретико-естетичних досліджень, які вишуканим стилем суміщають сарказм і плач в описуванні таких порожнеч. Та раптом стає помітним, що розкіш цього

стилю виконує функцію розкішного савану, сплетеного з мережив знань, віртуозності письма та... відчаю. І через ці мережива проглядають трупні плями кадавра квазіісторії, якого розгублена та загублена суб'єктивність не тільки не спроможна поховати, а й прикрашає паперовими квітами чистого естетизму.

Досліджуючи не десятки, а сотні творів сучасної прози, одного дня я задалася питанням про те, чому постмодерн не породжує видатних письменників. Порожні монологи й діалоги, персонажі, які блукають у дрібницях життя, безкінечні конфлікти, приправлені мото-рошним виправданням «мотивацій», симулякри пристрастей у відсутності таких, безрадні анекдотичні веселощі, прихований сум за невпізаною справжністю, неусвідомлена туга за любов'ю, яка задовольняється її підміною, отрута ненависті, що виливається ріками й річками злослів'я, всюдисуща нарцисична заздрість, яка породжує ненависть і мрію нищення, затхлість побуту, що прикрашає свою семантичну одноманітність бароко «дизайнів», запізніле прозріння у супроводі «три-вожних атак», жалоба нездійсненості індивідуальностей навіть тоді, коли вони формально відбулися, приниження вибором легких шляхів життя і виявлення, що жили на горщику, підміни творення спотворенням, винос померлих як винос резолюцій з тих чи інших «міроприємств», коли й самі не знають, до чого приймалися міри, остаточний розрив поколінь, тощо, тощо, тощо... персонажі, яким і себе, й інших не шкода, кримінал, що уникнув карного кодексу... Ось чому в сучасній прозі часто неможливо розрізнити драматичні твори від детективного жанру. І така розмитість присутня і у жанрах наукової фантастики, просто фантастики... і все стає фантастичним. Одного ж дня я внесла часткову правку у власну оцінку масштабу сучасних прозаїків, бо зрозуміла, що треба мати неабияке терпіння описувати цей безкінечний *regressum in infinitum* суб'єктивності, і що, якщо людство виживе, віддзеркалення часу в сучасній прозі залишиться наступним поколінням як наочний урок задзеркалля розпаду історичного розуму та наслідків його підміни хворобливою ейфорією буденного розсуду з усіма примітивами його найтонших «нюансів».

Коллективна суб'єктивність такого розсуду трансформувалася у нового Растіньяка — гарного юнака, який захотів жити бутафорією салонних радощів і витратився до закладення власного життя. Домовленість із дияволом у випадку постмодернової суб'єктивності стає характерним парадоксом, коли, у прагненні до абсолюту суб'єктивності, постмодерновий Растіньяк спустошив і втратив суб'єктивність. Домовленість априорі була програшною, адже коли суб'єктивність звільнилася від об'єктивності і, не обтяжуючи себе засвоєнням цілісної картини світу / історії, достатньо погралася в суб'єктивізм, затонула у текстах, обраних «за уподобанням», у самоманіпуляціях, у самозадоволенні польотами уві сні та наяву і тим покінчила з собою.

Як результат — історичний програш інтелігенції, адже саме інтелігенція має бути носієм історичного розуму, від якого відхрестилася. А, слідом за нею, самозречення гегемона та усіх, кого історія закликала до великого запиту стати її творчим суб'єктом. Завершена підготовка всезагального частковим, коли часткове видавало себе за всезагальне, завершена. Мавр зробив свою справу і повинен піти. Так у «рокові хвилини» інтелігенція опинилася не на бенкеті всеблагих, а у списку списаних.

Отже, трансмутовані форми постмодернової сучасності, деградація її об'єктивності через деградацію суб'єктивності обумовили деградацію історії як системи культури. Насамперед це відбулося через деформацію сутності праці як безпосередньої сфери всезагального. Своєю чергою, деформація субстанційної сутності й мотивації праці проєктується в деформації естетичних, етичних і логічних передумов творення людини самої себе. У цьому сенсі, сучасна історія позбавлена творчого суб'єкта, постаючи безцільною, безпідставною і, у залежності від характеру ринкових відносин, хаотичною. Зв'язок культурної десуб'єктивації історії і її можливої фатальності очевидний. Ще наприкінці 1980-х років американських науковець Дж. Несбіт у своїх «Мегатрендах» прогнозував, що починаючи з 1990-х апокаліпсичні мотиви лунатимуть з різною регулярністю. Абстрагуватися від цього зв'язку згодом найменше легковажно. Але і сам цей феномен є наслідком принципів перекручувань у культурному баченні історії, якщо не повної відсутності такого. Оскільки ж «спроможність критичного судження» (І. Кант), як спроможність культурної рефлексії історії є поки що прерогативою інтелігенції, то регресія останньої забезпечує деградацію історії в її ідеологічних, політичних і соціальних вимірах. Іншими словами, деструкція «феноменології культури» починається з регресивної трансформації інтелігенції. Тому Ж. Дерріда «узгоджував» апокаліпсичні мотиви реальної історії з «апокаліпсисом розуму» як умови деконструкції.

Сучасний опір культурним універсаліям, як і сучасна невимовність семантики історичних зв'язків не тільки переміщує наголос об'єктивної істини в її суб'єктивістських інтерпретаціях, але і заперечує провідну роль суб'єкта історії як такого, що своєю історичною практикою долає позірність абстракцій істини всезагального через упредметнення прогресивних закономірностей історії. Такий стан речей нищить культурну міру історії і стає умовою її подальшої деградації. Культура трансформується на регресію історичної реальності з моменту, коли вироджується суспільна життєдіяльність як процес історичного саморозвитку. І міфи про абстрактні загальнолюдські цінності не тільки сприяють семантичному й функціональному зсувові суб'єкта історії з позицій прогресу, але, намагаючись затвердити якийсь його повноцінний «замінник», знищують його.

Постмодерна суб'єктивність виявляється людиною, яка не пройшла сходинок феноменології духу як необхідної умови входження в простір діалектичного мислення. Як наслідок, вона мандрує лабіринтами плаского світу і не спроможна не розгубитися в опосередкуваннях фундаментальних взаємозв'язків реальності. Але в метафізичних опосередкуваннях плаского світу не пізнається і фундаментальний зміст абстрактного мислення як атрибутивної умови фундаментальної практики. Тому постмодерна суб'єктивність впадає в культурно-історичну кому, коли її омріяна безумовна свобода трансформується на ідеологічне поневолення. І якщо в класичних межах феноменології духу збіг двох «начал» — індивідуальної феноменології і «феноменології історії» принципово не є можливим, то реалізація такої можливості потребує введення дійсної свободи у додані основи класичної історії. Але саме це виступає «табу» для постмодернової суб'єктивності, оскільки вона позбавлена історичної саморефлексії, котра, за Гегелем, перебуваючи в русі, або є рефлексією в-собі, моментом для себе суцього «Я», чистою негативністю, або є простим становленням. У класичних межах рівність самій собі і вихід свідомості зі сфери почуттєвого представляється тут відчуженим опосередкуванням, оскільки вона не представлена як рівність іншому і позитивному опосередкуванню іншим. «Інше» — це насамперед абстраговане в абстрактному одиничному, в абстрактній суб'єктивності суспільство. Оскільки ж «інший» являється людині не як тотальність «Я», а як покладеність індивідуалізованої сукупності суспільних відносин, то вона проходить своє становлення начебто поза історією і навіть завдяки своїй штучній антиісторичності.

З іншого боку, реальне відчуження не може бути безпосередньою діалектичною передумовою для феноменологічного становлення некритичної суб'єктивності. Актуалізоване вище класичне протиріччя необхідне для розуміння принципу гносеологічної підстави розвитку самосвідомості суб'єкта історії-культури суспільства в цілому. Тому пробудження «до історії» не є пробудженням самої історії доти, доки економічні й політичні цілі класових протистоянь не доведені до тотальності культури як завершеної мети історичного розвитку. І оскільки спосіб функціонування суб'єктивного ірраціоналізму в його нинішніх реаліях відриває причину від наслідку і спотворює спосіб відображення історичного часу в різних формах культури, то вплив історичного буття на суспільну свідомість постає також інверсованим. Таким чином, спосіб впливу історії на індивідуальну свідомість і почуття (тим більше — зворотний зв'язок індивідуальної свідомості на історію) вислизає сьогодні від теоретичних узагальнень. Крім того, якщо вплив історичного буття на індивідуальну свідомість містить момент підпорядкування людини історичному фаталізму, то друга сторона (вплив індивідуального на історію) стає істотним атрибутом

практичного втілення всезагальної основи у творчості історії.

Тут не може бути абстрагування культури у виособлені індивідуальні форми (на зразок життя великих людей класичного періоду), оскільки творчість історії як творчість культури і є творчістю кожної людини в субстанційних вимірах тотожності мислення й буття. Протилежний варіант — самітність. Але вже не самітність теоретичного розуму, яка була атрибутивно властивою становленню у вигляді феноменологічного статусу епігонів.

Для посткласичної історії самітність особистості обумовлюється можливістю теоретичного випередження дійсності в баченні логіки справи (що не дорівнює «чуттєвому передбаченню» (Б. Брехт) має у часі історичних зрушень). Але це — можливість залежності від рівня культури сформованого минулим часом «Я». Таа залежність може обтяжуватися метафізикою догматичного втілення нового змісту в старі форми, що, своєю чергою, обумовлює семантичне перекручення історичного процесу. Таким чином, істинне подолання метафізики відособленої феноменології має бути культурним подоланням метафізики позірної одиничності суб'єкта культури й історії, метафізики суб'єктивності як такої. За інших умов, історія саморуйнується й деградує до того моменту, коли соціальні конфлікти залишаються політичною справою, але не стають практичною справою культури. У такому випадку догматичне розуміння суб'єктивності в статусі суб'єкта історії полягає в нерозумінні того, що творчий суб'єкт у дійсній історії може бути таким, лише стаючи суб'єктом культури. У тому ж часопросторі такий процес є тотожним реальної об'єктивації культури в зміні характеру відношення до історії як до космічного часу культурної людини (актуалізується міра людини як «мікрокосмос макрокосмосу», але вже через її опосередкування історичною генезою «космології духу», диференціацією й інтеграцією системи систем наук, сходженням абстрактного до конкретного). Це явища одного порядку. Саме такої необхідності сходження абстрактного до конкретного і уникає постмодерн.

З відчуженими мутаціями суб'єктивності ми зіштовхуємося тоді, коли простір культури вже відкритий характером суспільної практики, але культура зазнала ідеологічного перекручування або збайдужіння через власну функціональну освіченість. У контексті тотожності постмодерної деконструкції бази всевітньої історії й регресивності всевітньої культури негативним чином трансформується не тільки практична спрямованість культури, але і її соціально-суб'єктивна представленість. Доводиться визнати, що маргіналізація культури починається у просторі феноменологічних інверсій носіїв ідеальної культури. А через факт «постісторичної» детермінації матеріальної сфери суспільного буття ідеальною сферою, деморалізація «низів» виявляє себе

віддзеркалюванням і супроводом деморалізації «верхів». І лише в самій основі цей процес загальної деморалізації постає одночасною взаємообумовленістю.

Але подарована шагренева шкіра мала сумні наслідки не лише для атомізованої та фрагментованої суб'єктивності постмодерну. Переміщення меж історії у безмежну деформацію суб'єктивістських алогізмів стало адекватною засадою деформації самої осі всевітньої історії. Спресованість кардинальних суперечностей та конфліктів ХХ сторіччя й оголеність їхньої всевітньо-історичної основи давала змогу людині «вимірювати» її часом власного життя і пережити себе як історичного суб'єкта. Драма окремої людини виникала в проміжку масштабу історичних бажань і здатності розуміння логіки процесів, коли форма суспільних відносин в індивідуальній феноменології не встигала відбутися у просторі власних атрибутивних опосередкувань. Такий процес супроводжувався такими реальними складнощами, коли досягнення ідеальної культури в її логічних формах не могли стати прогресіями життя через неосягнення сенсів теоретично нерозвиненим суб'єктом культури в епоху творення нових соціокультурних просторів. Принципи розуму та історичності почуттів, несумісні між собою, проходячи через період духовних колізій інтелігенції некласичного періоду, ставали однаковою мірою болісними й вимученими до постмодерністського «кінця історії». Але яка ж ідея завершує ці муки? На початку 1930-х років Томас Манн констатував, що у світі все перебуває під знаком кінця, принаймні для німців, через те, що їхня тисячолітня історія спростувала саму себе і дійшла до абсурду. Через опис лабіринтів суб'єктивності мистецтва і чуттєвого сприйняття історичного провалу Т. Манн представив властиву вичерпаній наявності класичних меж замкненість усього і вся. Цей феномен став приреченим кінцем для європейської культури, коли «Європейці довели історичну реальність до її межі; проникли в реальність наукового пізнання до «скептицизму» і дійшли з реальністю суспільної культури до абсурду. Поряд з усім цим і одночасно дійшли в технічній реальності до тієї крапки, у якій виникає сумнів у тім, чи виживе Земля» [1, с. 236].

Сумнівна необумовленість сумнівної свободи постмодерної суб'єктивності звужує шагреневу шкіру її бажань засобом редукованої історичної пам'яті до стану добровільної амнезії. Дезертирство з історії завершується пригніченням історією, оскільки історія могутніша за суб'єктивність, коли остання не вписується в її (історії) логіку. Симптоматичним є те, що в логічно-інверсованих цивілізаційних конфліктах доби постмодерну уся історія, зокрема власна, постає чужою. Ірраціоналізм неможливості феноменології індивіда обумовлюється ірреальністю його буття, сторонністю йому і часу, і простору життя. Феноменальність культурної регресивності індивідуальної свідомості виникає як даність практичної нерозпредметності універсальї історії через

дійсність культури. Таким чином, десуб'єктивізація історії у її творчій векторності доповнюється збідненням обсягу поняття «суб'єкт історії» та його логіко-культурних характеристик. Відбувається своєрідна містифікація логіки історії як логіки культури і вона нічого не може дати для розуміння культурного піднесення до культурних універсалій як окремих націй, так і окремих індивідів. Отже, містифікується не тільки історія — містифікується культура як тотальність історії. Оскільки ж фундаментальна основа культури делогізується, міф починає відігравати роль містка до алогізму самоідентифікації. Це не рух від міфу до Логосу, а деградація від Логосу до міфу. У цьому делогізованому просторі і стають можливими імпровізації з приводу трансформації культури на засаду майбутніх світових конфліктів, але вже немає місця для особливості національних культур, які, з погляду сучасної геополітики, підлягають або ігноруванню, або приречені на вимирання.

Очевидно також, що суперечності між світовою політикою й особливими формами культури стають антикультурними, тому що наголос їхнього розв'язання переноситься з основ культури на підстави політичних інтересів. Отже, сьогодні через неадекватності політики закономірностям і тенденціям історичного процесу ці протиріччя не можуть бути розв'язанні. Вони залишаються антагоністичними. І це забезпечує вільний простір ідеології підпорядкування ареалу культури безкультурним і агресивним інтересам.

Таким чином, постмодерна суб'єктивність стала ще більш залежною від того, чого вона намагалася уникнути. Естетичні та морально-вольові дилеми, якими завершилася класика і на яких експериментувала не-класична філософія, перейшли у ХХ століття як практична проблема і передалася ХХІ століттю як проблемність віртуальної реальності людини. Іншими словами, людство в цілому й окрема людина і далі перебувають в антиноміях дуалізму сутності, які розривають собою соціальні, культурні, ідеологічні та інші суттєві похідні історичного життя. Виявилось, що «постісторичне» обернення відношення мислення до буття породжує особливі трансформації суб'єктивного та об'єктивного, які, за умови втрати діалектичної перспективи історичного розвитку, підмінюють себе позірними схемами моделювання власного взаємовідношення, оберненою феноменологією індивідуальної і суспільної свідомості. Це отруєна насиченість перетвореними формами, естетичними деформаціями і теоретичними хворобами духу. І, якщо в класичній історії деформації історії детермінувалися «хворим Логосом» (К. Нойка) становлення, то «постісторія» захворює на такі детермінації через відмову від результатів класичного становлення. Перетворені форми в їхньому сучасному змісті не є об'єктивно детермінованими. Вони постають станом суб'єктивності унаслідок нерозв'язаної суперечності потворного чуттєвого і хворого ідеального.

Отже, перетворені форми постмодерної істоти — це феномен історії, яка не відбулася у дійсності культури. Естетична деформація та хворобливість мислення постмодерної людини набувають у перетворених формах вигляду, який вже не може визначитися змістовно (оскільки суттєвий зміст відчуження вичерпаний, а невідчужений зміст перетвореним формам не даний), а тому хибним чином прогресують в оманливій поліфонічності. Модифікуючи собою часову логіку світу, іррефлексивність сучасності намагається опанувати основою життя через Основу у вигляді спроможності її нищення. Так постмодерністський ірраціоналізм хвалиться «спонтанним звільненням» свідомості з «лещат необхідності». Але у рваних клаптиках своїх уявлень нічого, окрім суб'єктивно-галюцинуючої порожнечі, не знаходить. Звідси — зникнення позитивних значень буття («Мисліть позитивно!» — марно закликають психологи), відсутність «позитивного встановлення меж» (Ліотар) у поєднанні з бездушною люттяю перенасичення фізіологічних рефлексів. Шукати в цій дурній безмежності прогресивну передумову — сізіфова праця, але вже як добровільна міфологізація абсурдного. Якщо ж людина є предметною навіть в абсурді, то варіативні визначеності її абсурдної предметності стають не менш істотними, ніж зміст політико-економічної передумови, що їх породжує. Тим паче: що схематичнішою й примітивнішою постає така передумова як відчужена трансформація субстанційних протиріч становлення всезагального, то невпевненішою вона виглядає у стратегії майбутнього.

То чим же є предметність абсурду в стихії сучасних перетворених, вивернутих та спустошених форм, які заперечують власну матеріальність? Відомий висновок про те, що «зміст завжди оформлений, а форма завжди змістовна» (Гегель) у цьому випадку зазнає суттєвих змін не тільки на акцидентальному, але й на атрибутивному рівні — втрата формою своїх меж у розумінні не байдужої до змісту формальної границі, а в розумінні суттєвого прояву змісту не зводиться до метафізичного звільнення змісту від позірності зовнішньої форми. Вона не зводиться також і до агресивного самозаперечення змісту в тій конкретності, якою він визначається у напруженості внутрішньої форми. Видимість жаху без кінця народжується в абсолютно негативному розпреметненні (як звільнення від предметності, як деонтологізація) форми, коли вже не тільки не набирає сили основа історії, а стають реальними негативні величини. Таке антиномічне пересування псевдопозитивного простору в негативний час і регресивного часу в уявлений простір обумовлює трансформацію протиріччя взагалі (у його значенні джерела і процесійного розгортання розвитку) в усмішку парадоксів, природа яких полягає у розірваності основ.

Трансформували простір розірваних основ у простір сюрреального тяжіння до самодостатнього

значення миттєвості, світ перейшов у нову форму ірраціоналізму, суть якого — бути нудьгою й безглуздістю. Народжуючись із субстанційного розриву часів, порожнеча цих феноменів не може пишати розмаїттям і знає тільки одне — нескінченну повторюваність у собі й собою чогось випадкового. І така повторюваність є заклинанням власною спустошеністю. Порожня форма не в змозі зняти (перебороти) свій умовний зміст, оскільки не має можливості самопоходання — спустошений зміст позбавляє форму внутрішнього протиріччя і поширює на неї свою порожнечу. Спустошена форма позбавлена акцидентальності, а тому вона не може наповнюватися змістом і ззовні. Таким чином, атрибутивно порожнеча буття виявляє себе негативністю можливості взаємоопосередкування внутрішніх і зовнішніх протиріч як необхідної умови дискретності та інди-скретності світу в людині й людини у світі. Це форма, в якій переміщене у негативний простір «ніщо» позбавлене становлення і стає абсолютною тотожністю самого себе — нічим не опосередковується. «Наявна означеність» такого «ніщо» полягає в тому, що в ньому становлення вивернуто навиворіт як абсолютна регресивність основи. Така форма і є іманентністю семантики шагреневої шкіри. Ось чому постмодернова суб'єктивність позбавлена ідей — її «ідеї» народжуються на постійному переробленні чужих ідей. Цікаво, скільки дисертацій було б написано, якби провести експеримент і висунути умову до написання таких у вигляді виключно авторських концепцій?

Опосередковано спустошена форма начебто обумовлена об'єктивно. Але через консервацію нерозв'язаних суперечностей класичної історії, опосередкування тут не є моментом упредметнення основ, а є вторинними і несуттєвими миттями буття. Отже, якщо поглиблювати рефлексії до *їхнього опосередкування універсальними модусами світових опосередкувань*, природа перетворених форм виявляє своє походження як суб'єктивне. У логічному вираженні, спустошена форма є одночасно і наслідком, і безпосередністю хибного завершеної спустошеності буття. Точніше — наслідком відсутнього опосередкування культурою перехідного періоду сучасної історії. Отже, тут *зникає логічне поле самої онтології суспільних відносин*, оскільки свобода може бути звільненою необхідністю винятково як тотальна свобода (не тільки по суті, і не тільки за змістом, а і за формою) розвиненої безпосередності людини. Тому, втрачаючи свою об'єктивну семантику, логічне поле діалектичного взаємовідношення всезагального й одиничного тут унеможливується.

Але й в абсурдній предметності людини неприродне зникнення такого поля не є подоланням меж, а таким їх вивертанням, яке хибним чином згортається й перетворюється на семантичну деструкцію світу. Таким чином, завершено становлення класичного часу історії «заганяється» у замкнену основу і *пере-стає* бути

собою, тому що основа історії, яка завершила становлення у категорійному самоконституюванні і вичерпала його атрибутивні прояви, не приймає обернені форми модифікацій постісторичного часу і начебто відмовляється від себе. Ось чому деконструктивізм постмодернізму потребує апофеозної туги за порожнечою і конає у споконвічній банальності та нудзі останньої. А нудьга, як і безглуздість, не має підґрунтя і потреби у свободі. І не тільки тому, що не знає, що з нею робити, а тому, що свобода у своїй дійсності може мати тільки фундаментальні виміри, починаючи з потреби у творчій діяльності та мужності розвитку основи історії. І в цій феноменологічній автобіографії свободи народжується справжня феноменологія культури.

Суб'єктивні передумови перетворених та спустошених форм пов'язані з однією феноменальною позірністю історії, яка зводиться до того, що видається безкінечністю простору, який вміщується у кінцевий простір чуттєвості людини. Але чуттєвий простір одиничної людини не має власної основи. В еволюції форм всезагального простір людських почуттів ототожнюється часом з відчуттями, зі стихійною, емпіричною, гносеологічно неопосередкованою безпосередністю, або протиставляється розумові у вигляді його антиномії. За цією логікою, стихійність класичного самотворення історії перебувала в просторі, що утворювався у розриві між відчуттями і почуттями, який, своєю чергою, був наслідком їхнього блукання у логічно-категорійних невизначеностях. Останні не знімали в емпірії безпосередності антиномії ідеального й матеріального, «байдужого розуму» і «нерозумних почуттів». Цей простір людини знаходив свою зовнішню міру в абстрактно ідеальних і метафізично ідеалізованих формах. Як наслідок — удаваність очевидності і більшої зрозумілості ідеального простору (простору об'єму фігур логіки, зокрема їхнього буденно-розсудливого змісту). Із позірності такої метафізичної легкості (хоча і ціною її формалізації аж до перетворення у формальність реального простору) народжувалася можливість його ідеального визначення. Звідси можливості зведення історичного простору до суб'єктивістських уявлень про нього або до географічного «поширення» індивіду в історії, як і звуження його меж до простору повсякденного буття.

Стихійне самотворення історії дивним чином поєднувало в собі хиткість опосередкувань відчуттів-почуттів, що ніколи не досягали наявного буття в конкретно-історичному змісті сутності людини. Сутності, що не усвідомлювала себе в сліпому і антиномічному самоопосередкуванні розщепленої основи і поставала для себе наявним буттям у гераклітівському сумі за загубленим часом. Виступаючи стихією непізнаного, опосередкування випереджало в тім часі можливість власного феноменологічного відтворення й самопереживання і нерідко залишалися логічно нерозпізнаними. Тому все розумілося тільки тоді, коли ставало минулим

і набувало сенсу згаслого становлення. Усе — *потім, після*, а тому, для класичної людини — *ніколи*. Вічне не-встигання за часом, що було не тільки ідеально-феноменологічним, але і розгубленим, у стані напіврозпаду, а тому — непідвладним, майже завжди — фатальним змістом «жахливої історії» (М. Еліаде). Для постісторичної суб'єктивності «ніколи» є обіцянкою шагреневої шкіри, добровільністю самозречення. Тому у явищах штучного творення форм-підробок історії та суспільних відносин чи неспроможності позбутися таких хворий Логос відтворюється еманціями суб'єктивізму. Але в межах цих трансформацій розшукує свої підстави у вичерпаних за сутністю, але збережених у негативних самовизначеннях форм «індивідуальних свобод» феноменологічного розпаду окремої людини. В цій деформації актуалізуються класичні крайнощі роздвоєння людської міри аж до масових неврозів як нестерпності сутнісного роздвоєння самої історії. Отут «ніщо» постає не просто «позбавленим форм і ліній хитким хаосом» (Бодлер), і не просто хиткістю субстанції, коли «неоформлена сутність і безвольна, і мертва» (М. Емінеску). Отут укорінюється хаос як можливість будь-якого, гранично ірраціонального переключення життєвих сенсів. Тому повернення у віртуальний простір зжитих форм історії постає формою регресивності і деструктивності, що вступає у вже не приналежні їй права відчуження. У цій перевернутості не може бути рефлексивності часу, оскільки регресивна форма субстанції в історії стає регресивною формою мислення людини. А штучна регресія або не знає основи, або ігнорує, або, жахаючись її, затягується нею як виром. Позбавлення субстанційності «ніщо» як позитивного початку всезагальності безпосереднього відбувається як руйнування внутрішньої реальності людини. Час стає іррефлексивним рухом назад — самопозбавленістю, чистою негативністю. Безкінечність набуває знаковості божевілля, заперечення категорійного змісту розуму обертається запереченням «логосу» самої історії, а при наявній

ворожості до ідеальності опосередкувань декаданс мислення у простір фізіологічного безпосереднього затверджує соціальне несвідоме, яке, своєю чергою, відтворюється винищенням соціального. У такому разі вияви негативності «ніщо» вже як деформованого буття, деградація свідомості до «нічого не значущих» інсайтів обумовлює панування заперечення тільки у значенні заперечення життя. Неврівноваженість буття обертається втратою реальності, «зменшенням людини, згортанням її до рівня страху, усвідомленням своєї незначущості» (К. Нойка), жалюгідним висновком: «Варто було б по-віситися у світі, у якому навіть всезагальне не має нічого заданого наперед, не має, що робити. Але в такому світі не існує навіть мотузок» (К. Нойка).

Складно, але необхідно зрозуміти, що безпосереднє буття не тотожне неопосередкованому безпосередньому, а основа у змісті безпосередності індивідуального може відбутися винятково через особливий характер суспільного опосередкування «Я» і «Не-Я» через «Ми». Як природний «початок» становлення всезагального, безпосереднє позбавлене опосередкувань — таким, яким його представив Л. Фейєрбах. Як початок дійсної історії, принцип розвиненої безпосередності є початком практичного зняття класичних відчужених і не-класичних зовнішніх форм усезагального, подолання метафізики зовнішніх і внутрішніх протиріч. Тільки в такій якості зняття формальностей основи становлення можна вважати здійсненим.

Висновки. Основний висновок полягає в тому, що у стані добровільної амнезії постмодерна суб'єктивність виявилася неспроможною робити історичні висновки. Те, що вона видавала за такі, було і залишилося її проблемою і проблематичністю. На важелях історії вона виявилася такою легкою, що вітер історії змете її ілюзії та її саму. Порожнечі вічності не володіють. Настає момент, коли шагренева шкіра зменшується до зникнення, бо бажання були дрібнесенькі, а шлях до них потребував невинного кровопролиття.

Література

1. Noica C. Simple introduceri in bunatatea timpului nostru. București: Humanitas, 1992. 264 p.

References

- Noica, C. (1992). *Simple introduceri in bunatatea timpului nostru* [Simple introductions to the kindness of our time]. Bucharest: Humanitas [in Romanian].

Shkcpu M.

Aesthetics of Pure Negativity. Part Two: The Subjectivity in the Shagreen Skin

Abstract. The phenomenon of the aesthetics of pure negativity arose as a result of the loss or deliberate ignoring by humans of the postmodern objective basis and the defining contradictions of the historical process. “Desertion from history” (Ortega y Gasset), through the artificial formation of a time-space of subjectivity, provoked a particular situation of regressive phenomenological semantics with equally regressive aesthetics. The narrowing of life’s meanings as “diminishment of man” (C. Noica) led to the degradation of the subject of history and the limitation of his existential aspirations by societal functionality for the sake of vitality per se. “Non-correspondence to one’s own concept” (Hegel) among all social strata in the context of their place and significance in the historical process, the regression of historical reason, and the degradation of humanity’s theoretical self-awareness

generated the effect of shagreen skin of subjectivity. This last is accompanied by a mismatch of simplified thinking to the highly complex contradictions of objective reality, simulations of subjective realities acting as fragmentary abstractions, artificial stagnations of mediations granted autonomous status, and the impossibility of realizing subjective desires in a disintegrating world. Ultimately, it results in essential non-realizability. This deregulation of subjectivity is “rooted” in the deregulation of both its internal and external forms and its no less deregulated relationship with the equally deregulated historical reality. This reversed system of deregulated subsystems is accompanied not only by the chaos of mismatches between subjectivities and objective reality—due to irrationality and absurdity, it moves towards semantic emptiness and real exhaustion. This highlights the necessity to return to understanding the law of the fundamental basis of history and the reproduction of its essential contradiction in the mode of resolving the universal-historical contradictions of the present.

Keywords: subjectivity, freedom, basis, logic of history, creative subject, internal form, external form.

Стаття надійшла до редакції 19.02.2024

Наталія Бородіна Nataliia Borodina

кандидат філософських наук, докторант, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Ph.D., Postdoctoral Research Fellow, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

e-mail: borodina.nataliya.v@gmail.com | orcid.org/0000-0001-7502-518X

Роль культурних інституцій у дослідженні феномену жорстокості в мистецтві

The Role of Cultural Institutions in Researching the Phenomenon of Cruelty in Art

Анотація. Розглянуто проблему впливу культурних інституцій на дослідження феномену жорстокості у мистецтві. Виявлено, що в Європі та США осередками таких студій стають наукові центри при університетах та музеях, також вивчення жорстокості є популярним вибором науково-дослідницьких тем на два-три роки. Зазначені особливості дозволили Заходу сформувати механізми протидії жорстокості та насильству, які успішно застосовуються в психологічній підтримці та боротьбі за права людини. В Україні таких науково-дослідницьких центрів ще не відкрито, тому дослідження триває в мистецько-емпіричній площині, за фінансування європейських та американських фондів та спонсорських програм або коштом самих митців. Зазначена ситуація обумовлює брак комунікації між окремими митцями-дослідниками та знижує результативність досліджень. Обґрунтовано можливість деяких здобутків у розумінні теми жорстокості в сучасному українському контексті без культурних інституцій, але такий підхід суттєво зменшує ймовірність побудови системного бачення та вивчення наслідків жорстокості. Найбільш перспективною визнає форма мистецької колаборації «дослідник — митець», в якій арт-експерименти є частиною дослідницької стратегії.

Ключові слова: жорстокість, насильство, перфоманс, мистецтво, імерсивність.

Постановка проблеми. Феномен жорстокості в мистецтві привертає значну увагу дослідників. Центри вивчення цієї теми існують у більшості крупних університетів: деякі з них діють постійно, як, наприклад, центр «VIOLE-LAB — Educational Lab on Violence» в університеті Біокка (Мілан), «The Culture of Violence» в Університеті Флориди, Гейнсвілл-центр «Violence and society» в College of Arts and Humanities (Дублін), «Creating safer space» в Університеті Аберіствіта (Вельс, Великобританія), центр в Universidad San Buenaventura (Колумбія). Частина центрів вивчення жорстокості та насильства як культурних феноменів є тимчасовими, створеними для досліджень тривалістю один-три роки: так, у 2021 році цій темі було присвячено роботу дослідницького центру PARSE на факультеті образотворчого, прикладного та виконавського мистецтва Гетеборзького університету, «Гуманітарного форуму з питань насильства» університету Пенсільванія. Трирічне дослідження співвідношення насильства та жорстокості в мистецтві південної Африки профінансували European Research Council, European Union's Horizon, the UK Research and Innovation Global Challenges Research Fund [17].

Тему жорстокості також досліджували музейні інституції, такі як «Site of Struggle» в Музеї мистецтв Northwestern's Block та «Насильство культурного приєднання» в Музеї МоМА PS1.

Вивченням жорстокості і засобів запобігання їй займаються і відомі міжнародні фундації — ВООЗ, Амуртель, FFUN SDG та інші. Боротьбою з жорстокістю та насильством опікуються і українські волонтерські організації: «Ла Страда-Україна», «Волонтер», ГО «Дівчата» та інші, які влаштовують акції арт-активізму, щоб привернути увагу до цієї проблеми. Фундації FFUN SDG та VITAUKR спільно провели виставку «Мистецтво проти насилля» в Інституті проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв у Києві.

На виставці були представлені роботи художників, які постраждали від насильства. Мета — привернути увагу до домашнього та гендерного насильства.

Саме дослідження за допомогою культурних інституцій, таких як науково-дослідницькі центри при університетах та музеях або незалежних культурних фундацій, дозволяє говорити про системне висвітлення проблеми і наукові результати.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зазначені фундації фінансують дослідження та публікації, тому в 2023 році обсяг робіт англійською мовою дозволяє відзначити значні здобутки в розробці цієї теми на міжнародному рівні. Досить довго тема дослідження насильства та жорстокості в мистецтві була майже не розроблена в українському дослідницькому сегменті. Міжнародні фундації та волонтерські ГО спонсорують

видання тренінгових посібників щодо розпізнавання жорстокості в освіті та побуті, як, наприклад, Дитячий фонд ЮНІСЕФ та ГО «Волонтер» спонсорували посібник «Попередження, виявлення і подолання випадків насильства та жорстокого поводження з дітьми» [3], а ГО «Ла Страда-Україна» та МОН випустили посібник «Запобігання та протидія проявам насильства: діяльність закладів освіти. Навчально-методичний посібник» [4]. Зазначені роботи стосуються психолого-педагогічної сфери і не зачіпають проблем висвітлення жорстокості в мистецтві.

Серед робіт останніх років варто відзначити статтю «Культура страху як етична проблема діяльності засобів масової комунікації» В. Макарової [10], але вона розглядає феномен насильства тільки у фільмах жахів. У роботі ж Х. Баталіна «Насильство в контексті історії світового кіно» центральною є проблема кіно [7].

Роботи, які були ближчі до теми, на жаль, висвітлювали її дуже стереотипно: так, наприклад, Н. Авер'янова у праці «Тематика насильства у мистецтві: вплив на молодь» зводить проблему жорстокості до механічного копіювання глядачами побаченого в мистецтві і вимагає, «щоб батьки захищали своїх дітей від мистецьких творів зі сценами насильства» [1, с. 62]. Хоча численні західні дослідження довели, що кореляція набагато складніша, і не мистецтво відіграє головну роль у почастішанні жорстокості: «Як людина приймає рішення взяти пістолет і застрелити іншу людину? Чи просто людина дивиться фільм чи грає в гру та імітує ці дії? Які основні чинники впливають на прийняття рішень? Кожне рішення базується на минулому досвіді та минулих обставинах, які можна використовувати як орієнтири для поточного рішення. Кожна людина має свою особисту культуру, яку вона створює та використовує для самовираження. Кожна людина постійно інтерналізує та екстерналізує світ навколо себе. Крім того, на кожну людину впливають зовнішні сили, наприклад інші люди чи інституції» [14].

Щодо інституцій досліджень жорстокості, то в Україні тривалий час їх взагалі не існувало, але після повномасштабного вторгнення з'явилися мистецькі проекти, присвячені насильству та трагедії, отже, вони також аналізують тему жорстокості. Серед них можна назвати проекти-каталоги «Ukrainian War Art Collection» [16], «Let the body speak» [15]. Утім, системного наукового вивчення проблематики межі жорстокості дослідницькими групами з використанням наукового методологічного апарату та фінансування ще не відбулося.

У 2022 фондом «Proto produkcija» та лабораторією сучасної опери «Opera aperta» (об'єднання українських композиторів Іллі Розумейка та Романа Григоріва) [13] було засновано Стипендію імені Антонена Арто (автора театру жорстокості). Коштом стипендії було створено декілька мистецьких проектів,

присвячених аналізу феномену жорстокості в мистецтві. Ці проекти становлять значну цінність для дослідників теми жорстокості.

Мета статті: аналіз впливу культурних інституцій на дослідження проблеми жорстокості в мистецтві.

Виклад основного матеріалу дослідження. Не зважаючи на те, що в Україні до 2023 року не існувало центрів дослідження проблеми жорстокості, слід згадати деякі окремі мистецькі ініціативи.

Найбільш сміливим та провокативним був проект «Masoch Fund» — об'єднання Ігоря Подольчака та Ігоря Дюрича. Під час акції «Беспредел гуманізму» митці розіграли у сквері лотерею. Вона була благодійною, а призовий фонд складали труни. Кожен, хто виграв, міг обміняти виріб на пляшку горілки із закускою, але глядачі не зробили цього. Проект-перфоманс «Останній єврейський погром» досліджував стосунки ката та жертви, де кожен глядач мав обрати роль і поводитися відповідно до неї.

Цікаві перфоманси, які мистецьким чином досліджували сексуальну жорстокість, проводив у 1990-х роках в Луганську С. Лиховид, але зараз художник обирає більш нейтральну тематику мистецьких досліджень та живе в Одесі.

Також торкався теми жорстокості мистецький проект харківського художника 1990-х років О. Мітасова «Utopia: хроніки 1992–2005». Квартира художника стала майданчиком для його експериментів — холодильник Мітасова із написом «И. Я. ЗЛО», його піаніно, порізана літерами, а також різноманітні «інсталяції» з пляшок, паперу та мотузок. Але цей проект важко назвати справжнім мистецьким дослідженням, тому що художник мав ментально-психологічні проблеми, і його мистецтво було радше продуктом хвороби, а не намаганням вивчити тему жорстокості. Як зазначають біографи митця: «Він був хворий, а тому називати його роботи творчістю варто було б дуже обережно. Це був спосіб життя, документ часу, залишений людиною, яка перебуває поза соціумом» [11].

Харків також став центром дослідження жорстокості у фотографії — це були проекти «Якби я був німцем» Б. Михайлова, С. Браткова, С. Солонського, «Deepinsider» А. Савадова та А. Харченко, «М'які страхіття» В. Цаголова.

У 2000-х роках дослідження жорстокості в мистецьких проектах стосувалось насамперед проблеми політичного насильства: так, проект Н. Кадана 2009–2010 років «Процедурна кімната» присвячений темі поліцейських тортур, також тема суспільно-політичного свавілля влади присутня у проекті «Вода камінь точить» Миколи Рідного, серії робіт «Привид революції» Василя Цаголова (2013), на виставці «Перед стратою» Нікити Кадана, Миколи Гроха та Євгенія Білорусець.

Відомий одеський художник О. Ройтбурд за часів Майдану зробив трендовими «страйк-плакати»,

в яких мистецтво зверталося до проблеми права людини на мирний протест без поліцейського свавілля, і за деякий час ця проблематика стала основою створення мистецького центру на барикадах — Мистецький Барбакан, в якому проводили виставки Івана Семесюка, Олекси Манна, Андрія Єрмоленка, Віталія Кравця, Олени Дубрової та інших художників.

З 2014 року дослідження жорстокості в українському мистецтві перейшли в площину реакцій на трагічні події на сході — К. Носко зазначила, що мистецтво після соціально-політичних потрясінь стало «... силою опору жорстокості» [12]. А з початком повномасштабного вторгнення мистецькі акції найчастіше намагаються привернути увагу до жорстокості російських окупантів і запитати світ, чому це вважається припустимим. Під припустимою жорстокістю в цьому контексті ми маємо на увазі, що попри висловлене Заходом засудження повномасштабного вторгнення та допомогу біженцям і рішення про постачання Україні зброї, вжиті заходи не зупиняють жорстокість російських окупантів, допомога не є достатньою.

Осягнення теми жорстокості через мистецтво не обмежується лише проблемами загибелі мирного населення в результаті військової агресії. Не менш важливою є проблема інших форм насильства, зокрема характерне для окупованих територій згвалтування українських жінок. У 2023 році декілька знакових для України культурних інституцій — Київська організація Національної спілки художників України, Секція плаката і графічного дизайну КОНСХУ, Київський національний університет культури і мистецтв, Київський університет культури — спільно провели виставку «ГВАЛТ» і зазначили, що вона буде частиною міжнародного арт-проєкту під лозунгом «Мистецтво проти насильства».

Н. Адамович назвала період українського мистецтва з 2022 року «Мистецькі твори як доказ злочинів росіян» [2]. Розширюється роль та вплив документального мистецтва, дослідження жорстокості здебільшого переходять у площину документальних фото і відео, на яких зображені руйнування цивільних об'єктів унаслідок військової агресії Росії. Дослідницькі центри досі не з'являються, але агентів протидії жорстокості у сфері МНПС (ментального здоров'я та психологічної підтримки) та захисту прав людини стає більше (завдяки створенню робочих місць та залученню широкого кола фахівців організаціями «Unisef», «ІОМ», «Hex» та інших).

У 2017 в Києві було засновано мистецьку агенцію «Інші», яка згодом була перейменована в «Proto produkcija». Як зазначено на сайті агенції: «Агенція proto produkcija спеціалізується на втіленні сміливих мистецьких та освітніх ідей. Обираємо працювати над продукцією незалежного мистецтва та неочевидних навчальних форматів. Прагнемо масштабування та експорту українського

культурного й освітнього продукту за кордон. Проєкт орієнтований на пошук прогресивних театральних форм і підтримку камерних експериментальних форматів» [13]. Найвідоміший проєкт агенції в 2023 році — це стипендія імені Антонена Арто, яка впроваджена за допомогою лабораторії сучасної опери «Opera aperta» у партнерстві з «GT Foundation» з Румунії за фінансової підтримки Європейського Союзу за програмою «House of Europe», а також «Culture of Solidarity Fund», який фінансує «European Cultural Foundation».

Антонен Арто, на честь якого названо стипендію — французький письменник, драматург, автор концепції театру жорстокості — писав: «Нам потрібно, щоб вистава, яку ми дивимось, була єдиною у своєму роді, щоб вона здавалася нам настільки ж непередбачуваною і настільки ж неповторною, як і будь-який життєвий акт, як будь-яка подія, визначена відомими обставинами. У театрі, який ми хочемо створити, саме випадок стане нашим божеством» [5, с. 23]. Стипендія заохочує практичні дослідження — в Одесі за сприяння фонду відбулася перформанс-опера «Сирени», започатковано навчальні програми разом з Ларисою Венедіктовою та Ярославом Футимським, тижневий воркшоп в Одеському національному художньому музеї, проведено виставу-виставку «СучАрт в таїнстві». Також розпочато підготовку нової постановки «Opera aperta» завдяки підтримці «House of Europe» та співпраці з «Fundatia Gabriela Tudor».

1 грудня стартували презентації робіт стипендіаток та стипендіатів, першою стала вистава Андрія Любова «СучМист у таїнстві». Завданням проєкту було поєднати дослідження жорстокості, а також сучасних перформативних та імерсивних практик.

Вистава отримала суперечливі відгуки, прикладом чого є неоднозначні рецензії в Одеському виданні «Думська» та у «Kyiv daily». В офіційному релізі говориться: «Робота фокусується на проблемах сучасних українських мисткинь і митців, які були вимушені покинути свої домівки через війну, рятуючись від російських обстрілів. Вони одночасно є акторками вистави та акторами перформансу, які презентують свої роботи та обговорюють актуальні наявні проблеми» [13].

Згідно з аналізом М. Галіної: «... спонтанність та непередбачуваність почасти йдуть бік о бік з аматорством <...> Зухвала заява щодо "театру жорстокості" обернулася в процесі реалізації відром з помідорами, які організатори пропонували кидати в митців (митців шкода)» [8].

Як зазначила одна з організаторок: «Культура та пошуки нових мислеформ мають стати рушійною силою протидії стресу» [13]. Згідно з офіційним релізом, вистава мала стати антивиставою, тобто прем'єрою антитеатру (mockumentary, documentary), на якій «художники та моделі подібно до таємної вечери зберуться на сцені за одним столом, супроводжуючи

зустріч бесідами, монологами та поданням себе глядачеві» [13].

Експериментальний характер виражався і в діалогічній структурі проекту, який має «надати можливість художникам озвучити проблеми, з якими вони стикаються. Розповісти, як війна вплинула на їхнє життя. Познайомити митців та глядачів між собою. Творцям подати свої роботи... Унікальність цього проекту полягає в тому, що сценарій майже відсутній, а основна дія відбуватиметься за столом на сцені. Сцена перетворюється на художню майстерню, де бажаючі займаються написанням картин з натури, а також місцем для дискусій за міркуванням про високе мистецтво та звичайні чинники буття. Режисер виступає медіатором вистави. При розробці вистави використовуються деякі принципи "театру жорстокості" Антонена Арто та Гентського маніфесту Міло Рау» [13].

Саме розмитість визначення «деякі принципи» змусило критиків запитувати, а що саме від досліджень жорстокості є в цьому проекті?

Редактори «Думської» вирішили, що відображення теми жорстокості був початок вистави: «Почнемо з того, що при вході в залу глядачам доводилося переступати через тіла учасниць, які лежали на підлозі. На закликі послати під три чорти режисера та вийти з мізансцени приниження, дівчата обіцяли "скоро встати"» [3].

Імерсивність та спонтанність не дуже сумісні з принципами наукового дослідження, тому зазначений експеримент дозволяє радше відчутти експресивне життя митців, але чи проливає воно світло на проблему жорстокості? Відповідь, мабуть, негативна.

Наступний проект агенції «Proto produkcija» — це перфоманс-опера «Сирени».

Проекту передували дослідження нових форм виразності в «Opera Aperta» — лабораторії сучасної опери в Києві, заснованої композиторами Романом Григорівим та Іллею Разумейко. Серед останніх робіт лабораторії — археологічна опера «Чорнобильдорф», «Opera Lingua», та опера «Genesis», створена для Музею Ханенків в Києві під час повномасштабного вторгнення.

У прес-релізі перфомансу зазначено: «Що ми відчуваємо, коли чуємо сирени? Звук повітряної тривоги домінує у просторі, просочуючись у наше життя, навіть коли фізичні гучномовці мовчать. Ми зустрінемося з міфом, який росія довго конструювала щодо Причорномор'я. Ми зазирнемо в темряву та відшукаємо в ній спільне світло, закладаючи нові сенси сьогодення. В колективній саунд-інсталяції разом створимо новий звуковий ландшафт українського півдня» [13].

Вистава також не мала чіткого сценарію, в її створенні взяли участь глядачі. Актори здебільшого запрошували до діалогу — поговорити про свою ідентичність і зрозуміти, ким ми є насправді.

Щодо жорстокості, то в перфомансі глядачів дуже жорстко занурили у світ російської пропаганди,

де Катерина II (актор та поет Євген Баль) повернулася до нас і розповідала, що це вона вигнала Одесу, і без неї та російської імперії тут нічого б не було. Одесити дуже довго жили в цьому міфі, і тільки після початку повномасштабного вторгнення чимало з них почали цікавитися справжньою історією міста.

За формулою пропаганди, Катерина додавала до брехні трохи правди: «Це я вас створила, тут до мене нічого не було. Тут жили іновірці, турки. Тільки я принесла сюди культуру, побудувала оперний театр». Судячи з реакції глядачів, ніщо не захоочує так розмовляти українською, як зіткнення з російською пропагандою. Люди, які починали вчитися ще за радянських часів, саме так вивчали історію міста, але зараз вони отримали можливість «рескриптингу» — переписати свої минулі стереотипи, знайти відповідь на маніпуляції, які вони раніше були змушені мовчки слухати і погоджуватись.

Наступна частина перфомансу переносить нас у сьогодення. Здавалося б, хто захоче чути звуки повітряної тривоги в перфомансі, якщо ми і так чуємо їх щодня в реальному житті? Але автори вистави дали нам можливість відчутти це як культурний ландшафт, частину аудіовізуальної картини міста, впітаючи туди інші типові для Одеси звуки — оголошення продавців на пляжі: «Пахлава медова, рачки», крики чайок, нявкання одеських котів. Цей прийом надає глядачам унікальну картину, яку ми бачимо і як персонаж картини, і немов відсторонено — як звучить сьогодення.

Глядачі могли скористатися другим мікрофоном та додавати свої звуки і нескінченне відлуння: було додано від нейтрального «Наступна зупинка ...», до сумних новин «Волонтери не повернулись», «Ракета влучила в житловий будинок»

Одна з глядачок додала фразу «Війна закінчилась», — але акторка-ведуча миттєво додала: «Війна триває», — і ці фрази ще довго перегукувались у відлунні.

Як зазначено в прес-релізі: «Звук сповіщень повітряної тривоги став домінувати в просторі від початку повномасштабного вторгнення росії на територію України. Часом якийсь звуковий тригер викликає ці виючі сирени у свідомості і я закликаю. <...> це вже частина мого щоденного життя. Коли я довго не чую сирен, то це викликає в мені ще більшу тривогу» [13].

Підсумки — зазвичай виникнення культурних інституцій дослідження жорстокості (центрів при університетах або мистецьких стипендій) сприяє більш ефективному розумінню проблеми, але коли пошуки ведуться лише в межах мистецьких експериментів та не мають плану та сценарію, процес відкриття нових аспектів та кращого розуміння проблеми стає дуже повільним, непередбачуваним та результати дуже складно об'єктивно інтерпретувати. Так, протилежна реакція

на виставу «СучМист у таїнстві» різних видань показує, що частина критиків відчула важливість такого експерименту, а частина замість «театру жорстокості» запропонувала назву «театр доброти».

Якщо порівняти вистави українського «театру жорстокості» з дослідженням робочої групи Батлерівської лікарні (Butler Hospital) та Університету Кларка (Clark University) під керівництвом Н. Капечца, то наукова новизна та значущість результатів останнього одразу помітні: є план дослідження, сформована репрезентативна група піддослідних, визначені кореляції та сформовані наукові результати.

Чи свідчить це про те, що мистецькі спроби дослідження проблеми жорстокості є принципово неефективними у порівнянні з науковими дослідженнями? Таке твердження буде некоректним. Мистецькі акції дають змогу не просто вивчати проблему жорстокості, а відчути її і зрозуміти її вагу. Тому ідеальним варіантом є змішаний проєкт, в якому вчені пропонують митцям ідеї для експресії і потім вивчають отримане глядачами враження (наприклад, проєкт «European Research Council» (ERC) на чолі з Університетом Лозанни та дослідницею Salzbrunn M. «Art and Activism: Creativity and Performance as Subversive Forms of Political Expression in Super-Diverse Cities»).

В Україні найближче до такого змішаного формату підійшла агенція «АртПоле», яка спеціалізується на створенні мультидисциплінарних проєктів: «Співпрацює з музикантами, письменниками, перформерами, художниками з різних країн, запрошує до спільної роботи перекладачів, антропологів культури, філософів. Як результат — нові поєднання дисциплін, нові методи роботи, нові коливання» [6]. У грудні 2023 року засновниця проєкту Оля Михайлюк приїжджала в Одесу,

де презентувала проєкти «Світлокола» та «Ірпінь. Хроніки відродження».

Мисткиня одночасно є дослідницею і експерткою з відновлення громад. Проєкт «Ірпінь» звертається до теми жорстокості, і його можна назвати чи не найкращим втіленням концепції «Мистецькі твори як доказ злочинів росіян», при тому це проєкт не про жорстокість, а про можливості відновлення, гуртування та надії. Жорстокість проявляється між рядками — авторка попередила про це перед демонстрацією і отримала згоду глядачів на можливість торкатися болючих питань — «так ми станемо ближче і будемо розуміти один одного краще». Між розповідями про квіти, відновлення рослин та плани відбудови, ми дізнаємося, що в одного з героїв згорів будинок, другий втратив сина, третій отримав чотири уламкові поранення за часів окупації. Ми досліджуємо жорстокість і можливості її подолання — де Оля Михайлюк надає нам можливість або просто відчути це як глядачам, або побудувати висновки як дослідникам щодо ефективних стратегій боротьби з жорстокістю і подоланням її за допомогою мистецтва.

Висновки. Розбудова системи культурних інституцій вивчення феномену жорстокості сприяє швидшій адаптації до жорстокої реальності сьогодення та ефективній стратегії відновлення. На жаль, скорочення фінансування українських університетів та музеїв не дозволяє сподіватися, що в найближчі роки саме вони стануть центрами таких досліджень. Проте частково цю проблему можливо розв'язати через наявність міжнародних фондів стипендіальної підтримки, які надають окремим митцям та вченим можливість втілити проєкти досліджень. Найбільш ефективними були б змішані проєкти, які об'єднали б мистецькі та наукові пошуки.

Література

1. Авер'янова Н. Тематика насильства у мистецтві: вплив на молодь // Комплексний підхід до модернізації науки: методи, моделі та мультидисциплінарність: матеріали II Міжнародної наукової конференції, м. Чернівці, 26 серпня, 2022 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця: Європейська наукова платформа, 2022. С. 282–287. URL: <https://archive.mcdn.org.ua/index.php/conference-proceeding/article/view/229> (дата звернення 01.11.2023).
2. Адамович Н., Палаючий кремль та «жорстокий» півник: як мистецтво під час війни відтворює реальність та допомагає виживати. URL: <https://zmina.info/articles/palayuchyuy-kremly-SA%B9-ta-zhorstokyy-pivnyk-yak-mystetstvo-pid-chas-viynny-vidtvoryuye-real%CA%B9nist%CA%B9-ta-dopomahaye-vyzyvaty/> (дата звернення: 01.11.2023).
3. Адлер І. Одеські митці стали учасниками антивистави: голя моделі, суворий арт-критик та картини із розпутними депутатами. URL: <https://dumskaya.net/news/odesskie-hudozhniki-stali-uchastnikami-antispekt-180632/ua/> (дата звернення: 01.11.2023).
4. Андрєєнкова В. Л., Байдик В. В., Войцях Т. В., Калашник О. А Запобігання та протидія проявам насильства: діяльність закладів освіти. Навчально-методичний посібник. Київ: ФОРМ Нічог С. О., 2020. 196 с.
5. Арто А. Театр та його двійник. Київ: Вид-во Жупанського, 2021. 280 с.
6. АртПоле. URL: <https://artpole.org/about/> (дата звернення: 1.11.2023).
7. Баталіна Х., Костюк Н. Насильство в контексті історії світового кіно // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2022. № 5(1). С. 54–63. DOI <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257178>
8. Галіна М. Театр Доброти. URL: <https://kyivdaily.com.ua/suchmyst-u-tayinstvi> (дата звернення: 01.11.2023).
9. Журавель Т. В., Кочеміровська О. О., Ясеновська М. Е. Попередження, виявлення і подолання випадків насильства та жорстокого поводження з дітьми: метод. посібн. для освітян / За заг. ред. О. В. Безпалько. Київ: ТОВ «К.І.С.», 2010. 242 с.
10. Макарова В. «Культура страху» як етична проблема діяльності засобів масової комунікації. URL: <http://journal.univ>

- kiev.ua/index.php?act=article&article=2360 (дата звернення: 1.11.2023).
11. Несміян А. Олег Мітасов: вуличний художник і міський божевільний. URL: <https://amnesia.in.ua/mitasov> (дата звернення: 1.11.2023).
12. Носко К., Сила опору жорстокості — мистецтво після соціально-політичних потрясінь. ArtUkraine. URL: <https://artukraine.com.ua/a/sila-oporu-zhorstokosti--mistectvo-pislya-socialno-politichnikh-potryasin/> (дата звернення: 1.11.2023).
13. Сайт агенції «Proto produkciia». URL: <https://proto-produkciia.com/> (дата звернення: 01.11.2023).
14. Capezza, N. The Cultural-Psychological Foundations for Violence and Nonviolence: An Empirical Study // Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research. 2003. No. 4(2), Art. 8. URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs030281>. (дата звернення 01.11.2023).
15. Ukrainian contemporary dance during the war, 2023. URL: <https://danceplatform.org.ua/let-the-body-speak-en> (дата звернення: 01.11.2023).
16. Ukraine War Art Collection. URL: <https://war-art.uccs.org.ua/marta-syrko-%d0%bc%d0%b0%d1%80%d1%82%d0%b0-%d1%81%d1%96%d1%80%d0%ba%d0%be/> (дата звернення: 01.11.2023).
17. Woollett N., Christofides N., Franchino-Olsen H., Silima M., Fouche A., Meinck F. “Through the drawings... they are able to tell you straight”: Using arts-based methods in violence research in South Africa // PLOS Glob Public Health. 2023. No. 3(10): e0002209. <https://doi.org/10.1371/journal.pgph.0002209>
- ### References
- Adamovych, N., (2023). Palaiuchy kreml ta “zhorstokyi” pivnyk: yak mystetstvo pid chas viiny vidtvoriuie realnist ta dopomahaie vyzhvyaty [Burning Kremlin and the “cruel” rooster: How art in the time of war recreates reality and helps to survive]. Retrieved from <https://zmina.info/articles/palayuchyy-kreml-%CA%B9-ta-zhorstokyy-pivnyk-yak-mystetstvo-pid-chas-viyny-vidtvoruyue-real%CA%B9nist%CA%B9-ta-dopomahaye-vyzhvyaty/> [in Ukrainian].
- Adler, I. (2023, December 3). Odeski myttsi staly uchasykamy antyvystavy: holi modeli, suvoryi art-krytyk ta kartyny iz rozputnymy deputatamy [Odesa artists participate in an anti-play: naked models, a strict art critic, and paintings depicting profligate lawmakers]. Retrieved from <https://dumskaya.net/news/odesskie-hudozhniki-stali-uchastnikami-antispekt-180632/ua/> [in Ukrainian].
- Andrieienkova, V., Baidyk V., Voitsiakh T., & Kalashnyk O. (2020). Zapobihannia ta protydiia proiavam nasylstva: diialnist zakladiv osvity. Navchalno-metodychnyi posibnyk [Preventing and counteracting to the manifestations of violence: Activity of educational institutions]. Kyiv: FOP Nichoha S. O. [in Ukrainian].
- Artaud, A., (2021). Teatr ta yoho dviinyk [Theatre and its double]. Kyiv: Vydavnytstvo Zhupanskoho [in Ukrainian].
- ArtPole (n. d.). Retrieved from: <https://artpole.org/about> [in Ukrainian].
- Averianova, N. (2022). Tematyka nasylstva u mystetstvi: vplyv na molod. In Materialy konferentsii MTsND (26.08.2022; Chernivtsi, Ukraina) (pp. 282–287). Retrieved from <https://archive.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/article/view/229> [in Ukrainian].
- Batalina, Kh., & Kostiuk, N. (2022). Nasylstvo v konteksti istorii svitovoho kino [Violence in the context of history of world cinema]. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo, 5(1), 54–63. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257178> [in Ukrainian].
- Capezza, N. (2003) The Cultural-Psychological Foundations for Violence and Nonviolence: An Empirical Study. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, 4(2), Art. 8. Retrieved from: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs030281>.
- Halina, M. (2023, December 3). Teatr Dobroty [The theatre of kindness]. Kyiv Daily. Retrieved from: <https://kyivdaily.com.ua/suchmyst-u-tayinstvi/> [in Ukrainian].
- Makarova, V. (2008). “Kultura strakhu” yak etychna problema diialnosti zasobiv masovoi komunikatsii [Fear culture as a problem of the means of mass communication]. Retrieved from <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2360> [in Ukrainian].
- Nesmiian, A. (2021, December 14). Oleh Mitasov: vulychnyi khudozhnyk i misky bozhevilyni [Oleh Mitasov: street artist and a madman]. Retrieved from <https://amnesia.in.ua/mitasov> [in Ukrainian].
- Nosko, K. (2014, November 11). Sylva oporu zhorstokosti—mystetstvo pislia sotsialno-politychnykh potriasyn [The force

- opposing cruelty: Art after socio-political turmoil]. Retrieved from <https://artukraine.com.ua/a/sila-oporu-zhorstokosti-mis-tectvo-pislya-socialno-politichnikh-potryasin/> [in Ukrainian].
- Proto produkciia (n. d.). Retrieved from: <https://proto-produkciia.com/> [in Ukrainian].
- Ukraine War Art Collection (2023). Retrieved from <https://war-art.uccs.org.ua/marta-syrko-%d0%bc%d0%b0%d1%80%d1%82%d0%b0-%d1%81%d1%96%d1%80%d0%ba%d0%be/>
- Ukrainian contemporary dance during the war (2023). Retrieved from <https://danceplatform.org.ua/let-the-body-speak-en>
- Woollett, N, Christofides, N, Franchino-Olsen, H, Silima, M, Fouche, A, Meinck, F. (2023). "Through the drawings... they are able to tell you straight": Using arts-based methods in violence research in South Africa. *PLOS Glob Public Health*, 3(10): e0002209. <https://doi.org/10.1371/journal.pgph.0002209>
- Zhuravel, T., Kochemyrovska, O., Yasenovska, M. et al. (2010). Poperedzhennia, vyjavlennia i podolannia vypadkiv nasylstva ta zhorstokoho povodzhennia z ditmy: metodychnyi posibnyk dlia osvitian [Prevention, detection, and overcoming the cases of violence and child abuse]. Kyiv: TOV "K.I.S" [in Ukrainian].

Borodina N.

The Role of Cultural Institutions in Researching the Phenomenon of Cruelty in Art

Abstract. The paper explores the problem of the influence of cultural institutions on the study of the phenomenon of cruelty in art. It was found that in Europe and the USA research centers at universities and museums are becoming centers of such research, and the study of cruelty is a popular choice of research topics for two or three years. The specified features allowed the event to form mechanisms for combating cruelty and violence, which are successfully used in psychological support and the fight for human rights. In Ukraine, similar scientific and research centers have not yet been opened, so the research continues in the artistic and empirical plane, with the help of funding from European and American funds and sponsorship programs or at the artist's own expense. This situation causes a lack of communication between individual research artists and reduces the effectiveness of research. The possibility of some gains in understanding the topic of cruelty in the modern Ukrainian context without cultural institutions is substantiated, but such an approach significantly reduces the possibility of a systematic vision and study of the consequences of cruelty in order to combat them and restore them. The researcher-artist form of collaboration is recognized as the most promising.

Keywords: cruelty, violence, performance, art, immersiveness.

Стаття надійшла до редакції 23.02.2024

Марина Полякова Maryna Poliakova

молодший науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

Junior Research Fellow,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: capibara73@gmail.com | orcid.org/0000-0003-3379-0347

Поняття «новаторство» в українській мистецькій критиці 1960-х років: до історії терміна

The Concept of “Innovation” in Ukrainian Art Criticism of the 1960s: On the History of the Term

Анотація. У межах історії понять розглянуто термін «новаторство» так, як його розуміли українські мистецтвознавці та художники-критики у період панування соціалістичного реалізму й одночасно зародження неконформістського українського мистецтва (1960-ті роки). Виявлено, що заохочення до новаторства, поширене у мистецтві соцреалізму, означало не надання художнику творчої свободи (що є засадничим принципом мистецтва взагалі), а було вимогою дотримання стилістики та естетики реалізму, пошуку форм хоч і нових, але наповнених лише соціалістичним змістом. Також розглянуто терміни «реалістичне новаторство», «формалізм», «традиція», «сучасний», «художня майстерність» тощо, які пов'язані з терміном «новаторство». Доведено, що жорстка критика формалізму («формалістичного трюкацтва») в українських мистецьких виданнях штучно стримувала новаторський пошук художників.

Ключові слова: 1960-ті, мистецтво, соцреалізм, новаторство, формалізм, критика, історія понять, соціокультурна складова.

Актуальність дослідження та постановка проблеми. Теза, що митець має бути новатором, навіть коли працює з традиційним матеріалом чи з культурною спадщиною попередніх епох (що стало особливо актуальним у мистецтві постмодерну), здається, не потребує доказів. Переосмислення традиції, відкриття нового, створення індивідуальних, неповторних художньої мови, стилістики, естетики — завдання справжнього художника; мистецтво рухають уперед новатори, а епігони зазвичай лишаяться в тіні. «Трансформація класичного мистецтва у сучасне передбачає новаторство, яке не тільки забезпечує креатив, але і має бути заснованим на переосмисленні мистецтва як такого», — зазначають Р. Косаревська та О. Левченко [10, с. 40], і «сучасне мистецтво» тут можна розуміти у широкому сенсі, як нове для кожного історичного етапу.

1907 року вийшла праця А. Бергсона «Творча еволюція» («L'Évolution créatrice»), в якій обґрунтовувалося, що принцип новаторства, невинного виникнення чогось нового («novelty») лежить в основі як еволюції життя в цілому, так і творчого життя, що інтуїція є чинником творчості [1]. Ідеї А. Бергсона вплинули на художників-модерністів початку ХХ століття, які сповідували культ нового, ревізували попередні надбання культури й мистецтва. Новаторство у мистецтві було актуальним і в радянські часи, його можна вважати нервом 1960-х, того періоду, коли соціум прагнув оновлення після страшних років сталінських репресій

та великої війни. Але що саме розуміли під терміном «новаторство»? Завдання статті — зробити внесок у теоретичне осмислення термінологічної бази українського мистецтвознавства радянського періоду. Цікавість до цього сегменту мистецтвознавчого дискурсу викликана необхідністю деконструювання певних його стереотипів задля уможливлення нового прочитання того, що видається зрозумілим само собою.

Мета статті: у межах історії понять дослідити розуміння терміна «новаторство» радянськими мистецтвознавцями та художниками-критиками.

Виклад основного матеріалу. Пафос побудови нового, до того небаченого суспільства, нової культури, нового мистецтва, новаторства у різних видах діяльності був характерним не тільки для перших років існування радянської держави, — принаймні на словах він існував і в пізньорадянський період. У роки відлиги в різних сферах стали особливо актуальними питання новаторства, «продиктованого логікою науково-технічного прогресу 1960-х, появою ЕОМ та ракетно-космічних технологій», — пише дослідниця неконформізму Л. Смирна [13, с. 129]. «З одного боку, інноваційність торкалася взаємоінтеграції художньої і науково-дослідної практик, з іншого — спричинилася до нових мистецьких технологій», і в образотворчому мистецтві це вилилося у пошуки так званого «сучасного стилю», що «на противагу класичним параметрам, мав би передбачати інновацію

й експеримент» [13, с. 129]. «Якими шляхами повинно йти справжнє новаторство, які формальні прийоми може взяти на озброєння наше мистецтво?» — питання, актуальне на «етапі створення мистецтва майбутнього комуністичного суспільства» ставили мистецтвознавці у фахових виданнях [15, с. 25]. Але, як описує Л. Смирна тогочасну реальність, за студентами-художниками, які прагнули «новаторства», стежили — кафедра марксизму-ленінізму Київського державного художнього інституту долучилася до заборони «формалістичної» виставки у студентському гуртожитку на вул. Ломоносова [13, с. 129–130].

Якщо не в повній творчій свободі, тоді в чому виражається новаторство, на думку теоретиків радянського мистецтва? «Головний теоретик» СРСР В. Ленін писав: свобода, яка пов'язана з боротьбою за щастя народів, мир і соціалізм, дозволяє митцю «ширше та далі бачити», «глибше проникати у явища життя», «сміливіше ставити питання, що хвилюють суспільство», отже дає простори для творчості, *новаторства*, художніх відкриттів [12, с. 17]. Свобода і новаторство у нього є синонімами. Але, як ми побачимо далі, у мистецтві соцреалізму свобода художника та його право на пошуки нового трактували доволі специфічно.

Важливою для розуміння, що саме вважалося новаторством в останні десятиліття існування СРСР, є стаття «Вимоги часу» знаного мистецтвознавця П. Говді у журналі «Мистецтво» за вересень-жовтень 1961-го. Вона була інспірована Програмою Комуністичної партії Радянського Союзу, яку кілька місяців широко обговорювали, а прийняли на XXII з'їзді КПРС 31 жовтня 1961 року. Головний документ партії планував подальше будівництво комунізму аж до 1980-го; двадцятирічна перспектива вимагала осмислення того, що вже відбулося у мистецтві, й того, що є актуальним для майбутнього.

«Глибоку теоретичну розробку знаходить в ній [Програми — М. П.] проблема <...> правдивого розкриття у художніх творах явищ сучасності», — зазначав П. Говдя і пов'язував «оспівування сучасності» з володінням «гранично викінченою художньою мовою», тобто високою майстерністю, а майстерність, своєю чергою, з *новаторством*, «шуканнями у мистецтві». Художню майстерність радянського митця він визначив так: талант, ідейні погляди, глибокі знання явищ життя, відчуття часу, високе професіональне уміння. Ну а вдосконалення майстерності — це розвинення в собі гострого відчуття епохи та зміцнення зв'язків із життям народу.

Шукання у мистецтві, застерігав П. Говдя, не варто розуміти спрощено: як відмову від попереднього мистецького досвіду. Він навів слова відомого українського живописця (не назвавши імені) про те, що «передвижники своє віджили», і зазначив, що такі настрої є «серед деякої частини наших художників, особливо молодих, які захоплюються “шуканнями”», а також процитував російського митця Г. Ніського, який вважав застарілими Рембрандта ван Рейна, І. Рєпіна та інших майстрів. Але ж передвижники, нагадав П. Говдя, любили рідну природу, «ходили в народ»

і створили критичний реалізм, тобто були новаторами своєї епохи. Ідейне новаторство вимагає новаторства форми, «яка б органічно відповідала новому змісту».

Утім, мистецтвознавець не брався визначити, якою має бути нова форма, адже кожен справжній художник знаходить свою форму. На його думку, полотно Т. Яблонської «Хліб» 1949 року, «твір високої ідейно-художньої насаги», було новаторським за художньою формою тому, що мисткиня підмітила риси, які є найхарактернішим для радянської людини, а саме «оптимізм, віру в себе, в колектив, у щасливе життя». Потім дехто намагався повторити картину, але нічого не вийшло, тому що мрія Т. Яблонської розповісти, як щасливо живуть колгоспники, «не захопила їх, не надихнула на створення величного полотна». Гармонійне поєднання змісту і форми, підсумовує П. Говдя, це і є новаторство: «Чим досконаліша форма, — тим глибше розкриває вона зміст, тим прекрасніший твір» [3, с. 10–11].

Зазначимо, що відповідність змісту і форми картини «Хліб» реальності голодних повоєнних років нерідко ставлять під сумнів. З історичних джерел відомо, що селяни були змучені війною, важко пережили голод 1946–1947 років, господарство було відновлювати дуже складно. Отже, художниця прикрасила життя (і це руйнує концепцію П. Говді)? Але сама Т. Яблонська згадувала, що у багатий колгосп Летава на Поділлі 1948 року вона потрапила випадково, на практику зі студентами, що там дійсно було велике хазяйство, з яким справлялися переважно жінки, адже чимало чоловіків загинуло на фронті, і що вона широко захопилася цією радісною колективною працею, «веселою, завжди з піснями» [17, с. 93–96]. «Уславлений “Хліб” — це не кон'юнктура... <...> я щиро повірила у переваги колгоспного ведення господарства і від душі полюбила надзвичайних жінок-трудівниць», — стверджувала вона вже 1992 року, переосмислюючи минуле [17, с. 105].

Що ж до тих «новаторів», які виходять не зі змісту, а лише з форми, їхні вправи приречені «на неуспіх, творче безсилля», — знову процитуємо П. Говдю. Вважати сучасне мистецтво лише «лаконічним», «експресивним» і «монументальним» — значить звужувати «поняття методу соціалістичного реалізму», збіднювати творчу індивідуальність. Ставити на один полюс «натуралізм, дрібну ілюстративність, фотографічну подібність», а на протилежний — «схематизм “експресивних” і “лаконічних” конструкцій» — значить впадати у крайнощі. Нерозривно пов'язані поняття «художня майстерність і новаторство, новаторство і традиції!», — наполягав П. Говдя [3, с. 11].

Отже, він уникнув пояснення, якою може бути чисто формальна сторона роботи, а якою не може. По суті, виходило, що формі дозволено бути будь-якою, якщо вона: а) відповідає високій ідеї; б) пов'язана з глибоким змістом; в) добре цей зміст розкриває; г) наповнена справжніми почуттями; д) спирається на досягнення світового мистецтва. Щодо останнього пункту, то у проекті програми КПРС було прямо прописано, що у мистецтві соцреалізму «сміливе новаторство в художньому зображенні життя» поєднано

«з використанням і розвитком прогресивних традицій світової культури» (у вказаному числі «Мистецтва», як і в наступних, ця фраза знову і знову повторювалася, немовби мнемонічна вправа, у статтях, присвячених різним видам мистецтва).

Хай не введе в оману словосполучення «світова культура», адже ключові слова тут: «прогресивні традиції». Порівняємо із ситуацією 1920-х, коли В. Ленін боровся проти «нігілістичної недооцінки культурної спадщини». Тоді прихильники «формалістичного “новаторства”» оголосили, що О. Пушкін, О. Толстой, М. Глінка, І. Репін «застаріли», реалісти є «консерваторами й рутинерами», а найвище досягнення мистецтва — «модерністські викрутаси». «Тут багато лицемірства і, звісно, несвідомої поваги до художньої моди, що панує на Заході», — писав В. Ленін, і далі виголошував фразу, яка стала знаменитою, — що він не розуміє, не відчуває ніякої радості від творів експресіонізму, футуризму, кубізму, та інших «ізмів» [12, с. 39–40]. Таким чином, ленінська естетика панувала й через сорок років — між модернізмом і прогресом знаку рівності не ставилося. «Радянське образотворче мистецтво за своєю природою є новаторським, — стверджував 1961 року художник В. Касіян, — бо відбиває ідеали нового суспільства, якого ще не знала світова історія» [9, с. 19]. Він вдався до дихотомії «реалізм — антиреалізм», нагадуючи, що радянське мистецтво творчо застосовує прогресивні традиції реалізму попередніх епох, але рішуче відкидає антиреалістичні течії буржуазного мистецтва.

Попри те, що статті В. Касіяна та П. Говді сусідили в одному числі «Мистецтва» (до того ж дописувачі були членами редколегії), автори розійшлися в оцінках молодого художника В. Зарецького. П. Говдя вважав, що його твори відзначені художньою майстерністю (що для нього було маркером новаторства, як ми зрозуміли). Натомість В. Касіян розповів, що на виставці перед виставкою, яка присвячена була XXII з'їзду КПРС і XXII з'їзду КПУ, точилися суперечки навколо картин В. Зарецького, занадто площинних і декоративних, щоб бути реалістичними. Критика декоративності В. Зарецького дозволила В. Касіяну зробити висновок, що пошук нових засобів живописності (тобто власне новаторство у живописі) «повинно йти в плані дальшого розвитку обсягового, просторового трактування форми» і також «психологічного поглиблення характеристики персонажів» [9, с. 17–19]. В. Касіян визначив жорсткі рамки, які співвідносилися винятково з міцним реалізмом, і в яких було доволі важко створити щось дійсно нове, не вторинне відносно того шляху, який уже пройшов реалізм.

Отже, Програма КПРС 1961 року нібито заохочувала до «сміливого новаторства в художньому зображенні життя», обіцяла, що перед митцями відкритий простір «для виявлення особистої творчої ініціативи, високої майстерності, для різноманітності творчих форм, стилів і жанрів» [2, с. 3]. Але в реальності межа між сміливим «новаторством», «творчою ініціативою» та одіозним «формалізмом», який знову, після репресивної хвилі 1930-х, жорстко

засуджувався у 1960-ті, була надзвичайно тонкою, і горе художникам, як її переходили.

Як відомо, 1 грудня 1962 року М. Хрущов відвідав московський «Манеж», де ознайомився з роботами нових авангардистів, після чого почалася велика розгромна антиформалістична кампанія. Дослідниця українського пізньорадянського інтелектуального нонконформізму О. Заплотинська зазначає, що новаторство / експериментаторство, яке до цього віталосся, а якщо критикувалося, то «по-батьківськи», на початку 1963-го перестало бути прийнятним. Фахової критики поменшало, натомість у пресі виросла кількість «голосів з народу»; віроділася лайлива риторика 1930-х [8, с. 147]. У 1970-ті поняття «новаторство», «новатор» часто використовували у негативному значенні, — ними позначали представників творчої інтелігенції, які збилися з правильних ідеологічних позицій, — а далі майже зникли з офіційного дискурсу, оскільки влада не бажала нагадувати про поширення нонконформізму [7, с. 17].

Уже в першому числі «Мистецтва» за 1963 рік вийшла стаття «З позицій реалізму» П. Говді та О. Пашенка (на той час ректора Київського художнього інституту). Засудивши московських «новаторів», автори вказали на українських — В. Мельниченка та А. Рибачук, творче подружжя, недавніх студентів Київського художнього інституту, які у 1960–1961 роках оздобили інтер'єри Центрального автовокзалу у Києві. Як зрозуміло сьогодні, це була серйозна робота, молоді митці намагалися знайти сучасні, відповідні епосі стилістичні рішення та матеріали, адже, згідно з постановою ЦК КПРС і Ради міністрів СРСР № 1871 від 4 листопада 1955 року «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві», яка диктувала відмову від сталінської розкоші, автовокзал був кубом із бетону, металу і скла. Але 1963-го автори статті засудили їхні пошуки, мовляв, це творча поразка, до якої призвели «навмисне ігнорування законів мистецтва — рисунка, перспективи, кольору», а також прагнення обов'язково створити щось оригінальне» [4, с. 24] (і «оригінальне» тут звучить нищівно-іронічно).

Амбітні художники В. Мельниченко й А. Рибачук завжди прагнули створювати «щось оригінальне», як відомо тепер, озирюючись на їхній творчий шлях, а над інтер'єрами автовокзалу, додамо, працювали самовіддано, напружено, без вихідних, за мізерні 100 карбованців на місяць, а потім навіть без оплати [5, с. 112–113]. Їхню роботу розкритикували — можливо, частково заслужено? — за те, що не вдалося розкрити зміст, «мозаїчні панно невдало вирішені в масштабі до співвідношенні зі стінами», їхнє розташування «здається випадковим, позбавленим будь-якої логіки, декоративного принципу, почуття ритму», за «навмисну асиметрію, диспропорцію, що начебто виправдані задумом», але «силуети автобусів лишуються “непрочитаними”, непоміченими, мають вигляд декоративної кладки» тощо, — а «в результаті вийшло позбавлене змісту формалістичне трюкацтво» [15, с. 28]. Зазначимо, що експресивний вислів «формалістичне трюкацтво» (що виник, очевидно, ще у 1920-ті й поширився у 1930-ті) був дуже популярний

на початку 1960-х, з'являвся у промовах партійних функціонерів, на шпальтах журналів.

На думку мистецтвознавиці Н. Рипської, В. Мельниченко та А. Рибачук надто захопилися тим «сучасним», яке неправильно «пов'язується лише з новаторством в галузі чистої форми в мистецтві», являє собою «невичне, неподібне до іншого, навіть якщо це пряме наслідування імпресіонізму чи формалістичних течій буржуазного мистецтва початку ХХ в.». А рецепт дійсно нового і прогресивного дуже простий: «... правильно оцінювати кожне нове цікаве явище в мистецтві, підтримуючи справжнє реалістичне новаторство і піддаючи об'єктивній критиці формалістичні трюкацтва», — вважала Н. Рипська. Тут знову бачимо вислів «реалістичне новаторство», який затискає художню свободу у жорсткі рамки. «Чим багатшим буде арсенал образотворчих засобів реалізму, — запевняла Н. Рипська, — тим впевненіше реалістичне мистецтво протистоятиме загрози упадку мистецтву капіталістичного світу» [15, с. 28]. За свідченням мистецтвознавця М. Криволапова, робота В. Мельниченка та А. Рибачук, яку в Україні голосно критикували, у Москві на конкурсі молодих архітекторів відзначили Першою всесоюзною премією (хоча імен художників-монументалістів не вказали) [5, с. 114].

Зауважимо, що художник М. Глущенко, який не тільки бачив на власні очі європейський модернізм, а й сам працював як модерніст, і в Україні 1950–1960-х його вважали майстром імпресіонізму, — засуджував прагнення молодих українських художників (і конкретно тих же В. Мельниченка та А. Рибачук) експериментувати з «ізмами», вдаватися до чисто формальних пошуків. Мовляв, після інститутів із «муштрою і дисципліною», вони західне мистецтво першої половини ХХ століття не знають, не вміють аналізувати і можуть лише сліпо наслідувати [11, с. 105–106]. Це сліпе наслідування, на думку М. Глущенко, було протилежністю новаторству: «Ось перші результати розкладання, створені Заходом: захоплення художніми течіями, які в нас давно проминули»; «Федора Манайла <...> оголосила генієм, кричали “геть інститути”, а те, що він робить, було відомо в Німеччині ще 30 років тому», — зауважував М. Глущенко 1962 року [11, с. 100]. Від імені покоління, яке пам'ятало «опуси Кандинського та різні трикутники й квадрати Малевича», виступав також поважний художник і мистецтвознавець І. Грабар (який на початку ХХ століття вчився у знаменитій мюнхенській студії реаліста А. Ажбе разом із В. Кандинським): «... всілякі кубізми, супрематизми, абстракціонізми дійсно застаріли вже сорок років тому», — нагадував він і запевняв: «... нікого з нас не може ввести в оману лженоваторство формалістів» [6, с. 8].

Зауважимо, що деякі мистецтвознавці намагалися, відкидаючи прості дихотомії, інспіровані радянською ідеологією, розібратися, що є справжнім новаторством та перспективними пошуками форми. Таке враження справляє стаття Н. Рипської про виставку скульптури у Київському будинку вчених 1969 року. Авторка пов'язує удосконалення майстерності, а отже і новаторські пошуки, з «розширенням

і поглибленням можливостей художнього осягнення світу, характеру людини, виявленні при цьому індивідуальних творчих манер». На її думку, «пошуки, намагання заглибитися в натуру», передати її неповторність — це шлях, складніший та відповідальніший за просте наслідування традиції. Прагнення передати індивідуальні риси веде до пошуку нових пластичних рішень, і тут можливе нехтування деталями, подробницями, відступ від «абсолютної візуальної правдоподібності». Здається, від такої сентенції лише один крок до легітимації різних формальних пошуків, але Н. Рипська цього кроку не робить. Натомість вона пише панегірик «чудовому художнику» Вінсенту ван Гогу (тим дивніший, що офіційно постімпресіонізм не був дозволений у радянському мистецтві), який хотів би навчитися «рисувати не руку, а жест, не математично правильну голову, а загальну експресію», «показати, як землекоп піднімає голову, коли переводить подих або розмовляє, коротше, показати життя». Н. Рипська впевнена, що тут «відбито процес художньої творчості, художнього бачення, на противагу натуралістичному копіюванню дійсності», і їй прикро, що підхід, знайдений Вінсентом ван Гогом, інспірував «формалістичні деформації у буржуазному мистецтві, жонгловання чистою формою». Натомість художник-реаліст може, спираючись на такий підхід, «творчо розширити шляхи реалістичного мистецтва, посилюючи художню виразність образів». Київські скульптори, чії роботи аналізувала Н. Рипська, «сміливо користуються прийомами художньої виразності, загострення форми» і мають успіх у глядача, якщо прийоми їм підказує натура і вони органічно пов'язані із творчим задумом [16, с. 6–7]. Порівняно з іншими статтями, в яких формалізм таврували за допомогою штампів, цю можна назвати навіть виваженою (жодного разу не використано слів «соціалізм», «соціалістичне мистецтво» і навіть «радянське мистецтво»), — можливо, причина у тому, що гучна антиформалістична кампанія початку 1960-х уже стихла.

На відстані у шість десятиліть років (якщо рахувати від початку 1960-х), після понад трьох десятиліть вільного засвоєння та переосмислення західного мистецтва ХХ — початку ХХІ століть, причини демонізації формалізму в СРСР є неочевидними. У пошуках пояснень звернімося до канонічного трактування терміна, яке зафіксовано у відповідній статті «Великої радянської енциклопедії» (другого видання, 1949–1958). Отже, у формалізмі вбачався штучний відрив форми від змісту і надання формі самостійного значення. Ідейною основою формалізму названо суб'єктивний ідеалізм і агностицизм — ідеалістичні течії, які послідовно критикував матеріалістичний марксизм-ленінізм, до того ж формалізм пов'язували з фрейдизмом, екзистенціалізмом та іншими «буржуазними» течіями у філософії та психології. Формалізм, це глибоко чуже народу явище, яке реакційні імперіалістичні кола часто використовували як ідеологічну зброю, призводив до відмови від зображення дійсності, заперечення традицій національного культурного спадку, прогресивних принципів класичного реалістичного мистецтва.

Всі течії модернізму, згідно з енциклопедичним трактуванням, починаючи від символізму та імпресіонізму, — формалістичні. Щоправда, наприкінці статті є заклик відрізяти формалізм від руйнування ветхих канонів, пошуку нових, самобутніх форм відображення дійсності, але, як вже з'ясовано, у радянському мистецтвознавстві існувала тенденція легко вбачати у новаторстві формалізм, якщо воно відходило від реалізму, і таким чином критика перетворювалася у полювання на відьом. Під репресії підпадали насамперед митці, яких тепер називають нонконформістами, адже саме вони у хрущовську відлигу почали шукати нову візуальну мову.

Доповнюючи спостереження О. Заплотинської про те, що термін «новаторство» після 1970-х майже зник з офіційного дискурсу, зазначимо, що й термін «формалізм» у третьому виданні «Великої радянської енциклопедії» (1969–1978) потрактовано набагато «спокійніше», стаття значно менша за обсягом, хоча знов-таки зазначено, що марксистсько-ленінська естетика послідовно боролася з проявами формалізму, доводячи, що зневага до змісту заради форми підриває соціальну активність мистецтва і його спроможність брати участь як у суспільній боротьбі, так і у вихованні людей. До переліку формалістичних течій «буржуазного» мистецтва ХХ століття додалися відносно нові легтризм, абстрактне мистецтво, поп-арт, оп-арт.

Висновки. Це дослідження в рамках історії понять демонструє невелике поле радянського мистецтвознавчого дискурсу, обмежене терміном

«новаторство». Його розглянуто у зв'язку з термінами «формалізм», «реалізм», «соцреалізм», «традиція», «сучасний», «художня майстерність». Завдяки зверненню до офіційних джерел, таких як програма КПРС, ленінські статті, публікації у часописі «Мистецтвознавство», доведено, що у публічному просторі термін «новаторство», а з ним і явище новаторства сприймали позитивно з перших років радянської влади. Водночас новаторство у мистецтві не стало синонімом повної свободи — навпаки, воно було штучно затиснуте у межі реалізму / соцреалізму. З одного боку, офіційна риторика до новаторства закликала, з іншого, регламентувала його, засуджувала, вбачаючи у «неконтрольованому» новаторстві прояви формалізму. Таким чином, термін «новаторство», хоч і мав майже таке саме значення, як сьогодні (прагнення проявити ініціативу, запропонувати щось нове, свіже), за своїми функціями відрізнявся. Новаторство у мистецтві було дозволено лише у певних границях: пошук форми, «яка б органічно відповідала новому змісту», тобто прославляла різні сторони життя у новому соціалістичному суспільстві. Сьогодні радянські соціокультурні умови потребують критичного переосмислення через призму деколонізації, адже тільки свідоме прощання з міфами дозволяє рухатися далі. Всебічна підтримка новаторства у радянській культурі — один із таких міфів.

Література

1. Бергсон А. Творча еволюція. Київ: Вид-во Жупанського, 2010. 318 с.
2. Виправдати високе довір'я // Мистецтво. 1961. № 5. С. 2–3.
3. Говдя П. Вимоги часу // Мистецтво. 1961. № 5. С. 10–11.
4. Говдя П., Пащенко О. З позицій реалізму // Мистецтво. 1963. № 1. С. 23–25.
5. Горова Н. Явище мистецького супротиву в культурному середовищі України другої половини 1950-х — початку ХХІ століття (на прикладі творчості Ади Рибачук і Володимира Мельниченка) : дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / Націон. акад. мистецтв України; Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2016. 178 с.
6. Грабарь И. Реализм будет жить вечно // Против ревизионизма в искусстве и искусствознании: Сб. статей (сер. «Вопросы эстетики», вып. 2) / общ. ред. Ю. Калашникова, Г. Недошивина. Москва: Искусство, 1959. С. 7–8.
7. Заплотинська О. Інтелектуальний нонконформізм в Україні в 60–70-х рр. ХХ ст. (Історико-культурний аспект): автореф. дис. ... канд. істор. наук: 07.00.01 / Ін-т історії України НАН України. Київ, 2006. 20 с.
8. Заплотинська О. «Формалізм чи новаторство?» Інтелектуальний нонконформізм в офіційному дискурсі 1960–1970-х рр. в Україні // Український історичний журнал. 2006. № 1. С. 145–157.
9. Касян В. Натхненна творчість художників // Мистецтво. 1961. № 5. С. 17–21.
10. Косаревська Р., Левченко О. Переосмислення класичного мистецтва: дослідження сучасного підходу до виявлення форми мистецтва (живопис, скульптура, архітектура) та його реінтерпретація у суспільстві // Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 66. Т. 2. С. 39–44. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-5>
11. Лебедева К. Микола Глушенко — художник і шпигун. Харків; Київ: Вид. О. Савчук; Бібліотека українського мистецтва, 2022. 160 с.
12. Ленин В.И. О литературе и искусстве. Изд. 5-е. / сост. И.И. Крутикова. Москва: Худ. л-ра, 1976. 827 с.
13. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
14. Соломонов М. Поезія часу // Мистецтво. 1961. № 6. С. 7–8.
15. Рипська Н. Сучасність і засоби художнього виразу // Мистецтво. 1962. № 5. С. 25–28.
16. Рипська Н. Удосконалення майстерності // Мистецтво. 1969. № 6. С. 6–8.
17. Тетяна Яблонська. Щоденники, спогади, роздуми / упор. Г. Атаян та І. Зайцева. Київ: Родовід, 2020. 584 с.

References

*** (1961). *Vypravdaty vysoke doviria* [To justify the high trust], *Mystetstvo*, 5, 2–3 [in Ukrainian].

Ataian, H. & Zaitseva I. (Eds.). (2020). *Tetiana Yablonska. Shchoden-nyky, spohady, rozdumy* [Tatiana Yablonska. Diaries, memories,

- reflections]. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
- Bergson, A. (2010). *Tvorcha evolyuciya* [Creative evolution]. Kyiv: Vydavnytstvo Zhupanskoho [in Ukrainian].
- Grabar, I. (1959). Realizm budet zhit vechno [Realism will live forever]. In Yu. Kalashnikov, Yu. & Nedoshivin. G (Eds.). *Protiv revizionizma v iskusstve i iskusstvoznanii* (pp. 7–8) Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Horova, N. (2016). *Yavnyshche mystetskoho suprotyv v kulturnomu sere-dovnyshchi Ukrainy druhoi polovyny 1950-kh—pochatku XXI stolittia (na prykladi tvorchosti Ady Rybachuk i Volodymyra Melnychenka)* [The Phenomenon of Artistic Resistance in the Cultural Environment of Ukraine in the Second Half of the 1950s—the Beginning of the XXIst Century (on the Example of the Works of Ada Rybachuk and Volodymyr Melnychenko)] [Ph.D. dissertation, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv] [in Ukrainian].
- Hovdia, P. (1961). Vymohy chasu [The demands of the times]. *Mystetstvo*, 5, 10–11 [in Ukrainian].
- Hovdia, P. & Pashchenko, O. (1963). Z pozytsii realizmu [From the standpoint of realism]. *Mystetstvo*, 1, 23–25 [in Ukrainian].
- Kasiian, V. (1961). Natkhnenna tvorchoist khudozhnykiv [Inspirational work of artists]. *Mystetstvo*, 5, 17–21 [in Ukrainian].
- Kosarevska, R., Levchenko, O. (2023). Pereosmyslennia klasychnoho mystetstva: doslidzhennia suchasnoho pidkhodu do vyavlennia formy mystetstva (zhyvopys, skulptura, arkhitektura) ta yoho reinterpretatsiia u suspilstvi [Reinterpretation of classical art: a study of the modern approach to the discovery of the art form (painting, sculpture, architecture) and its reinterpretation in society]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 66(2), 39–44 [in Ukrainian].
- Lebedieva, K. (2022). *Mykola Hlushchenko—khudozhnyk i shpyhun* [Mykola Hlushchenko: An artist and a spy]. Kharkiv, Kyiv: Vydavets Oleksandr Savchuk; Biblioteka ukrainskoho mystetstva [in Ukrainian].
- Lenin, V. (1976). *O literature i iskusstve* [On literature and art]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
- Rypka, N. (1962). Suchasnist i zasoby khudozhnoho vyrazu [Modernity and means of artistic expression]. *Mystetstvo*, 5, 25–28 [in Ukrainian].
- Rypka, N. (1969). Udoskonalennia maisternosti [Improvement of skill]. *Mystetstvo*, 6, 6–8 [in Ukrainian].
- Smyrna, L. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi* [A century of nonconformism in Ukrainian visual art]: A monograph. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Solomonov, M. (1961). Poeziia chasu [The poetry of time]. *Mystetstvo*, 6, 7–8 [in Ukrainian].
- Zaplotynska, O. (2006). Intelektualnyi nonkonformizm v Ukraini v 60–70-kh rr. XX st. (Istoryko-kulturnyi aspekt) [Intellectual nonconformism in Ukraine in the 1960s and 1970s. (Historical and cultural aspect)]. [A summary of the Candidate dissertation, Institute of History of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv] [in Ukrainian].
- Zaplotynska, O. (2006). „Formalizm chy novatorstvo?” Intelektualnyi nonkonformizm v ofitsiinomu dyskursi 1960–1970-kh rr. v Ukraini [„Formalism or innovation?” Intellectual nonconformism in the official discourse of the 1960s–1970s in Ukraine]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 1, 145–157 [in Ukrainian].

Poliakova M.

The Concept of “Innovation” in Ukrainian Art Criticism of the 1960s: On the History of the Term

Abstract. Within the framework of the history of concepts, the term “innovation” as it was understood by Ukrainian art critics and artists during the reign of socialist realism and at the same time the emergence of non-conformist Ukrainian art (1960s) is considered. It was revealed that the encouragement of innovation, so widespread in the art of socialist realism, did not mean giving the artist a creative freedom (which is a fundamental principle of art in general) but was a requirement to observe the stylistics and aesthetics of realism, to search for forms, albeit new, but filled only with socialist content. The terms “realistic innovation,” “formalism,” “tradition,” “modernism,” “artistic skill,” etc., which are related to the term “innovation,” are also considered. The harsh criticism of formalism (“formalistic tricks”) in Ukrainian art publications artificially restrained the innovative experiments of the artists.

Keywords: 1960s, art, socialist realism, innovation, formalism, criticism, history of terms, socio-cultural component.

Стаття надійшла до редакції 29.01.2024

Тань Цянь Tan Qian
аспірантка, postgraduate student,
Національна музична академія Ukrainian National Tchaikovsky
України імені П. І. Чайковського Academy of Music
e-mail: tanjzj8@gmail.com | orcid.org/0009-0006-4012-830X

Особливості функцій кіномузики у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття

Characteristics of Film Music Functions in the Works of Ukrainian Composers of the Second Half of the Twentieth Century

Анотація. Досліджено особливості функцій музики в кінофільмах з точки зору впливів останньої на розвиток культурного та суспільного простору сучасного світу. Висвітлено основні завдання кіномузики другої половини ХХ століття, напрями і тенденції, за якими розвивалася її еволюція. Обґрунтовано, що зазначені процеси особливо помітно виявили себе саме у цей період й стимулювали увагу не лише практиків, а й теоретиків — дослідників екранних мистецтв, до виявлення функцій кіномузики, її стилізованих та жанрових особливостей, принципів застосування у кінофільмах. Останні тенденції вивчено на основі окремих прикладів — зразків творчості українських композиторів, діяльність яких була пов'язана із розвитком кінематографу в Україні другої половини ХХ століття, що, на наш погляд, досліджено ще недостатньо. Як результат дослідження встановлено, що домінуючою функцією як закадрової, так і внутрішньокадрової музики в кінематографі України другої половини ХХ століття є взаємодоповнення відеоряду й звуку, а також посилення емоційної складової візуального зображення. Серед важливих принципів використання музики при цьому назвемо послідовність у розкритті головної ідеї екранного твору, продуманість етапів загострення конфлікту та гармонізації загальної сюжетної лінії. Обґрунтовано базові принципи композиторської творчості, здійснювані з метою відповідної реалізації функцій музики в кінематографі України другої половини ХХ століття. Узагальнення набули основні функції музики в українському кінематографі другої половини ХХ століття, виявлені у діяльності композиторів цього періоду, що дозволило простежити практичну реалізацію моделей взаємодії музики і зображення в кінофільмах.

Ключові слова: кіномузика, кіномузика українських композиторів, взаємодія музики і зображення, функції кіномузики, структурні складові фільму, драматургія кінофільму.

Постановка проблеми. Кіномузика відіграє суттєву роль у сучасній світовій культурі й виконує багато функцій у загальній структурі екранного твору. Сьогодні її розглядають переважно як невідокремлену складову останнього. Музика в кіно підпорядковується відеоряду, ілюструє й доповнює його зміст. Але насправді роль музики, так само як шумів і звуків у кіномистецтві, є значно більшою, ніж можна собі уявити. Переконаливим підтвердженням цієї думки є наявність музики до фільмів, яка після прем'єрних показів розповсюджується як окремий твір, що подекуди стає не менш, а навіть і більш популярним, ніж твір екранний. Не є винятком і творчість українських композиторів другої половини ХХ століття, присвячена кіномистецтву. Їхньою особливістю є увага до емоційної складової змісту візуального ряду, що представлена на екрані.

Як зазначає Г. Фількевич, ще у 1930-х роках звукове кіно розвивалося у напрямі натуралістичного використання звуків, притаманних повсякденню, створення музичних ілюстрацій для супроводу ними фільмів та оригінальних звукових картин. У популярних збірках музичного супроводу до показу кінофільмів знаходимо яскраві зразки творчості українських композиторів, зокрема В. Борисова, М. Вериківського, І. Віленського, М. Коляди, В. Косенка, Ю. Мейтуса, Б. Яновського та інших.

Згодом в Україні з'являється понад двадцять композицій, створених спеціально для кінофільмів такими композиторами, як І. Белза, І. Віленський, І. Сац та іншими. При цьому серед жанрового розмаїття музичного супроводу екранної дії на початкових етапах розвитку кіномузики домінувала пісня, згодом додалися яскраві зразки танцю та маршу [16, с. 694–695]. При

цьому характерною рисою музики до кінофільмів означеного періоду й наступних двох десятиліть була особлива жанрова і стильова специфіка. Музика виступала дієвою складовою кінематографу, режисери використовували її для створення тих чи інших образних характеристик героїв. У подальшому розвитку кіномузики в кінематографічному просторі України здійснювалося чимало творчих експериментів. Варто згадати, скажімо, екранізацію українських народних пісень, введення до обігу кіномузики з функцією контрасту з екранним зображенням. Цим прийомом вже у 1940-х роках послуговувалися такі композитори, як П. Козицький, С. Потоцький та інші. Ближче до середини минулого століття музика в кіно набула своїх характерних національних ознак і самобутності, збагатилася іменами відомих сьогодні композиторів, серед яких незабутні Б. Лятошинський, М. Скорик, Ю. Шевченко та інші. Проте в чому саме полягають особливі риси кіномузики, народженій в Україні, і в чому її об'єднують риси, споріднені із європейською кіномузикою, а також які функціональні завдання виконувала і далі виконує музика в кінематографічному просторі України другої половини ХХ століття, — це потребує подальшого вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У процесі вивчення предмета дослідження авторка зверталась до публікацій, здійснених як зарубіжними авторами, так і їх українськими колегами. Питання особливостей розвитку кінематографу незалежної України ретельно досліджувала І. Зубавіна [13]: в її роботі проаналізовано як основні історичні етапи розвитку кіно, так і основні характеристики і риси, притаманні тому чи іншому етапу становлення цього виду мистецтва як оригінальної складової української культури. Вартою уваги є ґрунтовна праця В. Горпенка [10], де автор висвітлює особливості аудіовізуальної культури ХХ століття, окреслює основні структурні компоненти екранного твору, звертає увагу на значне художньо-тематичне навантаження музичного супроводу.

Завдяки виходу телепередач та фільмів, присвячених діяльності українських композиторів у кіно, зокрема таких, як М. Скорик [11], Є. Станкович [13; 14], В. Губа [12], знаходять висвітлення факти значної ролі кіномузики в їхній творчості, увиразнюється вплив останньої на загальну динаміку мистецьких пошуків. Ґрунтовний аналіз історичних передумов та основних етапів розвитку музики для кіно в Україні у період з початку виникнення німого кіно та до кінця минулого століття, здійснила Г. Фількевич [16]: дослідниця порушує актуальні питання жанрових, стильових особливостей кіномузики згаданого періоду, аналізує окремі функції, що їх виконувала музика упродовж своєї еволюції в умовах розвитку кіномистецтва України.

Відзначимо, що кіномузика в творчості українських композиторів розвивалася у контексті основних положень західноєвропейської філософії середини

ХХ століття, відповідно до яких свобода творчого самовираження митця і багатоваріантності інтерпретації творів мистецтва надавали значні перспективи у трактуванні кожного твору як відкритого до вільного прочитання і пошуків індивідуального підходу до творчих завдань. Такий підхід є дуже важливим для розуміння ролі музики у контексті загального твору, що було свого часу висловлено у працях У. Еко [2].

Вивченню питання функцій і завдань кіномузики свого часу приділила дослідницьку увагу З. Лісса [6]. Учена доводить, що окрім ілюстративної функції, кіномузиці в принципі притаманно використання її режисерами і композиторами як звукову обробку природних шумів та звуків, підкреслення руху і розгортання його в часі. Музика може використовуватися у фільмі як коментар, застосовуватися як внутрішньокадрова. У такій спосіб музика виражає переживання героїв, наповнює зміст емоційною складовою загальної драматургії твору. При цьому розрізняють таку кіномузику, яка інформує про особливості сприйняття героєм тієї чи іншої ситуації, і таку, що виражає вольові рішення героїв, їхні спогади й прагнення.

У своїх роботах композитор і теоретик кіномистецтва М. Шьон [3] ретельно досліджує сучасні технології екранного звуку, специфічні звукові ефекти, які слід враховувати при створенні і виконанні музики до екранних творів, ділиться перспективними висновками з приводу ілюстративної та контрапунктичної функції музики в аудіовізуальному просторі. В результаті багаторічних теоретичних досліджень звуку і зображення в кіно дослідник дійшов висновків про те, що музика завжди відігравала суттєву роль у розвитку кіно, і від початку перед нею постало завдання ствердження і збереження власної ідентичності, щоб музичний ряд не повторював повністю відеоряд, і, в той же час, не був надлишковим, став одним із його структурних компонентів.

Основні функції кіномузики дозволяють обґрунтувати базові моделі її взаємодії з сюжетною лінією кінематографічних творів. Виокремлюють ілюстративну модель, де музика супроводжує основну дію та висвітлює зміст екранного твору, за характером загалом збігаючись із сюжетом. Також часто задіяним є контрастний, контрапунктичний спосіб взаємодії музики й зображення, де музика за своїм характером і жанровою належністю вступає у своєрідний «конфлікт», контрапункт із вербальним або візуальним змістом екранного твору. Особливість синхронної моделі полягає в тому, що музика здатна певною мірою керувати рухом сюжетних подій шляхом незначного випередження візуального ряду. І це відбувається не так у часі, а радше у просторі емоційної комунікації із глядачем. Застосування комунікативної моделі передбачає таке художнє рішення, де музичний супровід є інструментом комунікації між режисером і глядачем. Деяко полемічною вважаємо структуротворчу модель, якою передбачено здійснення

впливу музичного ряду на загальну структуру кінотвору, а в окремих випадках — керування нею [9].

Ці висновки значною мірою стосуються і розвитку кіномузики в Україні, хоча остання в усі часи вирізнялася самобутністю й оригінальністю форми, мелодики й змісту. Окремі, важливі етапи співпраці композитора з режисером, практичні аспекти планування роботи над фільмом, а також інформацію, здобуту в спільній діяльності з багатьма творчими колективами представлено у праці М. Шрадер [8]. Окремою перевагою його роботи вважаємо те, що автор звертає увагу на нагальну в наш час проблему змін методів і технік композиції з зв'язку зі зростанням ролі комп'ютерних технологій у мистецьких процесах.

Питання ролі музики із кінофільмів у художній культурі проаналізували у своїх роботах і зарубіжні дослідники, серед яких D. Banda, J. Mouge [1], M. Cooke [4], A. Ross [7]. Актуальністю вирізняється також робота К. Калінак [9], де розглянуто головні умови досягнення драматургічної єдності музики і зображення в екранному творі, звернено увагу на сучасні трансформації базових функцій кіномузики. Втім, бачимо, що питання особливостей кіномузики кінематографа України другої половини ХХ століття з точки зору її функціональних завдань та національної специфіки висвітлено ще недостатньо і потребує більш ретельного розгляду.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж вирішити завдання цієї статті, мусимо висвітлити важливі аспекти, які притаманні кіномузиці загалом. Адже українська кіномузика, від свого початку і до сьогодні, розвивається в напрямі, єдиному для кіномузики на світовому рівні. Ті завдання, які ставили і ставлять для себе кінокомпозитори в Україні, відповідають тим художнім завданням, які сьогодні є актуальними для загального кінопростору. Останнім часом кінематограф проявив себе у новій якості, виникнення якої уможливилось новими технологічними досягненнями, що їх засвідчує людство. Серед них цифрові технології, штучний інтелект тощо.

Як внутрішньокадрова, так і закадрова музика була і залишається органічною частиною кіномистецтва. Попри суттєву різницю в їхній семіотичі, обидва різновиди мистецтва поєднує глибина емоцій, завдяки чому забезпечується потужний вплив на почуттєву сферу сприймаючих. Спільною є також і часова природа внутрішньосистемної організації. У цих аспектах екранна та музична складові фільму підтримують і доповнюють одна одну [1; 9]. Є не випадковим також те, що від початку свого розвитку, коли глядачі бачили лише візуальну складову, а музика виконувалася безпосередньо в залі, під час перегляду, й дотепер музичні звуки і, власне, музика залишаються важливими структурними елементами кінотворів.

Пізніше до іменування кіно «великим німим», що було ознакою кінематографа до знаменної жовтневої події 1927 року — часу офіційно визнаного набуття

кіно своєї мови і звуку, додалося ще й визнання його на перших етапах «глухим», на що звернув увагу сучасний теоретик і практик кіно М. Шьон [2]. Ідеться про відчуження екранного простору від аудиторії, перманентну рефлексію і внутрішню самодостатність кінодії. На думку І. Зубавіної, коли звукові ефекти приєдналися до вже існуючих мистецьких відкриттів німого кіно, зокрема у сфері монтажних рішень в процесі творення фільму, це стало початком змін у співвідношенні часових і просторових факторів кінематографа [12, с. 152–153]. Безперечно, ці зміни суттєво вплинули на розвиток музики в кіно та її функції.

Перші музичні експерименти, які прозвучали на кінопоказах в Україні, так само, як і в країнах Європи, спрямовувалися на приглушення тріску від кіноапаратури і були компліативними: безпосередньо в процесі кіносеансів музиканти-тапери, а згодом — оркестри, створювали вільні імпровізації на відомі теми та численні попури. У процесі розвитку кіномузики, з метою посилення дії сюжетної лінії кіно на емоції глядачів, що впливало на рівень відвідуваності кінопоказів, було започатковано практику замовлення дирекцією кіностудій або режисерами спеціально створеної музики для кіно, з правом подальшого відбору найбільш «вдалих» композицій з числа зразків, представлених композиторами, які часто залишалися невідомими, для подальшого виконання музики солістами, невеликими колективами і, зрештою — симфонічними оркестрами [16].

Уже на межі 1920-х і 1930-х років виникають нотні архіви, де зберігалася музика, систематизована за своїм характером, темпом і жанровою природою. Згодом така каталогізація втратила актуальність: вдосконалювалися технології звукозапису, активно розвивалися нові жанри симфонічної, а згодом — електронної кіномузики, змінювалися стилі, напрямки і традиції виконавської інтерпретації, виникало все більше «відкритих творів» [2].

Кіномузику тих часів часто виконували без репетицій. Так було започатковано традиції музичного супроводу показу фільмів в кіно: партитури творів, які супроводжували прем'єри у кінотеатрах великих міст, передавали для демонстрації фільмів у провінційних містечках, музиканти бачили їх зазвичай перед самим кіносеансом. Кіномузика в Україні поступово здобувала своїх шанувальників серед глядачів і прибічників звукового кіно в режисурі. Отже, історично склалося так, що перші функції, виконані музикою в кіно, були зумовлені практичною необхідністю приглушення небажаних шумів, звуків, прагненням посилити вплив екранного мистецтва на глядачів.

Початок ствердження звуку в кіно був непростим, адже німий кінематограф вже набув визнання, мав семантичну своєрідність, успішний досвід практичного втілення і презентації засобів мистецької виразності, майстерність використання яких була зумовлена, наприклад, унікальними методами і прийомами монтажу.

Сумнівами щодо перспектив і значення звуку в кіно ділилися багато митців [1; 5; 16], які згодом змінили погляди на користь звукової складової екранних творів. Було розпочато пошуки єдності зображення і звукового оформлення, які спричинили також і здійснення наукових розвідок щодо усвідомлення, розкриття особливостей мови кінематографу.

У такий спосіб стверджувалися основні функції кіномузики. Особливо активно ці процеси відбувалися як в Європі, так і в Україні, починаючи з 1950-х років. Поступово окреслювався ряд її додаткових функціональних особливостей, вивчення яких потребує ще багато дослідницького часу. Адже ідеться не лише про усвідомлений, осмислений рівень сприйняття: музика звертається і до інтуїції, підсвідомості глядача: в її завдання входить керування емоціями і почуттями акторів. Упродовж демонстрації екранного твору комунікація відбувається на декількох рівнях: від автора, через дійових осіб і до глядача. Цю тенденцію підхопили й українські режисери й композитори, і, як буде окреслено пізніше, своїми головними завданнями, починаючи з цього періоду, передбачали саме такі підходи [10].

Із початком 1960-х років відбулися перші спроби режисерів щодо активізації почуттів реципієнтів через випередження музикою внутрішньокадрової дії і, у такий спосіб, здійснення суттєвого впливу на ритм сцен в кінокартині. Так проявляється наративна природа музики в кіно, що має уточнювальне смислове навантаження, може як виражати ту чи іншу думку, так і у свій спосіб презентувати те, що відбувається в кадрі. Вона представляє внутрішню силу, енергію дії, додає невербальні інформативні нюанси, окреслює характеристики героїв, а подекуди й визначає рух в кадрі, темпоритм останнього.

Система музичних лейтмотивів, що супроводжують дії героїв, сприяє появі відповідних асоціацій і суб'єктивно впливає на рух часу в фільмі. Внутрішньокадрова музика здатна надати кадру нового дихання, руху, в той час, коли візуальна інформація з екрана свідчить про відсутність дії, створюючи і загостріючи у такий спосіб конфлікт всередині сюжетно-образної концепції твору [9].

Поступово засоби, прийоми створення та використання кіномузики, її виміри, швидкість поширення, а отже, і принципи функціонування, характеристики, мета створення, набули нових векторів дії, що повною мірою проявилось у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття. З приводу сказаного варто звернутися до окремих прикладів. Відразу зауважимо, що метою статті не передбачається повністю охопити все розмаїття композиторської творчості окресленого історичного періоду розвитку кіномузики в Україні. Нашим завданням є лише окреслити ті важливі моменти, які вважаємо головними векторами розвитку світової кіномузики й дотепер.

Так, принципи введення лейтмотивів, протиставлення контрастних музичних образів, що використовував у кіномузиці Б. Лятошинський, упродовж 1950–1960-х років розвивалися у творчості В. Гомоляки, К. Данькевича, Є. Станковича, Ю. Щуровського [16]. На початку 1960-х років в Україні починається відродження поетичного кінематографу, здобувають подальший розвиток традиції ліричного епосу, закладені О. Довженком. Значну роль при цьому відіграє саме музика, адже композитор у фільмі значною мірою керує емоціями глядача [11].

Яскравою ілюстрацією до цих роздумів є творчість М. Скорика, автора музики до відомих українських фільмів — «Тіні забутих предків», «Високий перевал», «Жива вода», «Гуси-лебеді летять», серіалу «Царівна», мультиплікаційних фільмів «Як козаки куліш варили», «Лис Микита» та багатьох інших. Загалом композитор створив музику для 40 фільмів і з гордістю ставився до тих творів, які він створив для кіно. Ця музика звучала і далі звучить у більш ніж 53 країнах світу і стала основою для популяризації творчості композитора за межами України.

Кіномузика М. Скорика вирізняється особливою мелодійністю, яка досягається використанням українського народного фольклору, що апіорі перебуває «поза часом», а також простотою, доступністю форми, що дозволяє мелодії твору бути відкритою для сприйняття широкого глядача [11]. Також важливою у творчості М. Скорика для кінотворів стала тема природи, що можна почути у багатьох прикладах його музики для кіно.

Підтвердженням цього є відомий твір «Мелодія» для флейти і фортепіано із кінофільму «Високий перевал» режисера В. Денисенка (1981–1982), яка давно набула статусу самостійного твору і має декілька варіантів виконання — від версії твору для фортепіано зі скрипкою до вокального твору з оркестром (твір, присвячений трагедії Голодомору на Україні 1932–1933 років, створений десятиріччя тому на вірші Б. Стельмаха, вокальна партія — О. Білозір). Аранжувань цього твору, здійснених самим композитором, нараховується понад чотирнадцять. Отже, від початку свого створення й виходу кінофільму у 1982 році й дотепер, ця музика поширюється далі. Із початком повномасштабної війни в Україні співачка О. Полякова виконала пісню «Коліскова», що спирається саме на цю музику.

Музика для кіно Мирослава Скорика є свідченням його інновацій, які композитор ввів до музичного обігу в культурному просторі України. Так, він вперше ввів в українську музику ритми джазу, у творчості організованого ним естрадного ансамблю «Веселі скрипки» вводив до музично-виконавського обігу твори з інтонаціями національного, зокрема — гуцульського фольклору та західноукраїнських пісень-романсів, вводячи елементи ритмів джазу, твісту, рок-н-ролу, блюзу і танго.

Пісня «Намалюй мені ніч» з елементами блюз-танго, що вперше прозвучала у виконанні Софії Ротару у фільмі «Червона Рута» (1971), і донині популярна в інтерпретаціях популярних сучасних колективів.

Фільм «Тіні забутих предків» започаткував відродження поетичного кіно в Україні й не дарма увійшов до десятка кращих фільмів усіх часів і народів за даними ЮНЕСКО. У музиці до фільму М. Скорика використав для виконання народні голосіння та унікальні музичні інструменти Карпат, серед яких трембіта, коза, сопілка-денцівка, флюяра та інші. При цьому одним із найважчих завдань було записати трембіти: як відомо, музичні інструменти для запису перевозили до Києва у пасажирському салоні літака, і самих музикантів-виконавців також довелося доставити на студію звукозапису.

Народні мотиви, що пронизують музику до фільму, згодом композитор використовує у таких творах, як «Гуцульський триптих» та «Карпатський концерт» для симфонічного оркестру, де поєднані ритми джазу й гуцульських наспівів, які стали основою для створення ряду інших композицій, серед яких твори для фортепіано «Бурлеска» та «Коломийка», а також «Концерт для скрипки з оркестром № 1», інші твори. Особливо відзначимо, що згаданий триптих вдалося виконати й записати в особливій автентичній атмосфері завдяки участі народних музикантів з Івано-Франківщини, яких композитор знайшов особисто, об'їздивши кілька сіл.

Фактично, створення музики до кінофільму «Тіні забутих предків» стало основою виникнення такого напрямку у музичному мистецтві 1960-х років, як неофольклор, що поєднував сучасні для згаданого періоду музичні техніки і народнописанні мотиви. Саме у контексті розвитку цієї нової фольклорної хвилі С. Параджанов віддав перевагу молодому львівському композиторові, відчувши в останньому потенціал для створення музики, яка б відповідала намірам режисера створити «геніальну музику» для свого нового фільму.

У цьому контексті варто згадати твір М. Скорика «Не топчійте конвалій», що започаткував популяризацію в Україні такого жанру, як твіст. Вперше твір був виконаний гуртом «Мандри» у кавер-версії, прозвучавши як внутрішньокадрова музика у кінострічці «Заборонений» (2019). Вочевидь, виконання цієї пісні створило особливу, автентичну атмосферу, дозволило відтворити у кадрі дух того часу, коли розвивається дія фільму. С. Фоменко, фронтмен групи «Мандри» зауважує, що твір «Не топчійте конвалій», оприлюднений на початку 1960-х років, був абсолютною новацією для згаданого періоду. Небанальний текст, ритми твісту, надзвичайно популярні серед молоді, зробили цей твір мегахітом, вихід якого у простір радянської України став винятковою подією. Звернемо увагу, що саме жанр естрадної пісні композитор вважав плідним полем для втілення нових творчих ідей [11].

Окремо слід згадати у творчості композитора 1967 рік — початок роботи у складі відповідної робочої групи підприємництва «Українафільм» під керівництвом режисера В. Дахна над першою серією анімаційного серіалу про козаків «Як козаки куліш варили». Згодом ця робота стане знаковою у кінопросторі України. Кіномузику М. Скорика стане тим прикладом, на який згодом спиратимуться подальші покоління музикантів і композиторів: авторів вдалося органічно поєднати ритміку авангарду початку 1920-х років із класикою українського мелосу й сучасними на той момент ритмами джазу й твісту, що були поширені в європейському музичному просторі. З приводу ролі музики у створенні і подальшому зростанні популярності даного анімаційного серіалу висловився художник-постановник Е. Кірич, який підкреслив неабияку роль музики М. Скорика у втіленні загальної ідеї твору: композитор запропонував своєрідні темпоритмічні акценти, на які мав спиратися загальний перебіг екранних подій. Так, у багатьох сценах музика звучить попереду екранного зображення і своїм темпом, ритмом та характером звучання, зумовлює подальші дії персонажів на екрані.

У межах завдань статті не можна оминати дослідницькою увагою творчість Є. Станковича, присвячену кіно [14; 15]. Кіномузику посіла своє почесне місце у творчому доробку композитора, який є автором музики до понад ста фільмів ігрового кінематографу, а також документального кіно. Його творчість для кіно є синтезом авангардизму, фольклору й класики.

Поетичні образи, притаманні українській музичній культурі, знайшли своє втілення у творах таких композиторів, як О. Білаш, В. Гомоляка, В. Губа, Є. Зубцов, І. Карабиць, І. Шамо. Характерними і спільними ознаками творчості композиторів для кінотворів, що народилися і отримали розповсюдження у другій половині ХХ століття, зокрема побудови загальної драматургії музики для фільмів, є те, що попри всі індивідуальні відмінності авторського стилю, їм притаманне звернення до образів природи, введення лейтмотивів та використання інтонацій народного фольклору та народнописаних інтонацій.

У цьому контексті згадаймо слова В. Губи, автора музики більш ніж до сотні кінотворів різних жанрів, стилів та напрямів [12], який в основу процесу композиторської творчості покладав змістовний аспект, тобто на його переконання, кожен фрагмент музичного твору, фраза чи мотив, мають бути гармонійно включені в загальний семіотичний простір екранного твору і його внутрішню динаміку. На думку композитора, фундаментом плідної взаємодії візуального та музичного зображення є їхня емоційна складова. Остання в музиці спирається передовсім на мелодію, яка підпорядковує собі темпоритмічну та гармонійну складові. При цьому музика має виконувати не лише функцію емоційного посилення екранного зображення, вона має

стати своєрідним комунікативним провідником, містити в собі саме ті приховані наративи, які не можна висловити за допомогою візуального ряду.

У творах згаданого періоду для кіно часто головним жанром виступає пісня. Так, на думку О. Білаша, на особливу увагу заслуговує пісенно-лейтмотивна основа, яка має стати основою драматургії фільму.

Отже, як система, музика в кіно має свої якості та функції, що в Україні у другій половині ХХ століття розвивалися фактично у тому ж комунікативному кінопросторі, як і в багатьох країнах Європи. Починаючи із початку розвитку кіно в Україні, важливої ролі набули елементи лейтмотивів,

використання мелодії як головного інструменту побудови художнього образу, використання народно-фольклорного мелосу, постійне збагачення жанрової палітри, розвиток і впровадження у кінотвори симфонічної музики тощо. Основні базові принципи, що класифікуються в сучасному кінематографі на ґрунті взаємодоповнення і контрапункту між звуковою та візуальною складовими в драматургії кінотвору, послідовності й логічності у розвитку сюжету та розкритті ідеї кінотвору, яскраво виявилися у творчості відомих композиторів України у співпраці із режисерами відомих кінотворів України другої половини ХХ століття.

Література

1. Banda D., Moure J. *Le Cinéma: naissance d'un art. Premiers écrits. 1895–1920 (Anthologie)*. Paris: Flammarion. 2008. P. 350–365.
2. Eco U. *The Open Work*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. 328 p.
3. Chion M. *Film: A Sound Art*. Translated by C. Gorbman. New York: Columbia University Press, 2009. 560 p.
4. Cooke M. *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 564 p.
5. Kalinak K. *Film Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, USA, 2010. 160 p.
6. Lissa Z. *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschelverlag. 1965. 453 S.
7. Ross A. *Die Welt Nach Wagner. Ein Deutscher Künstler Und Sein Einfluss Auf Die Moderne*. Hamburg: Rowohlt. 2020. 912 S.
8. Schrader M. *Score: A Film Music Documentary — The Interviews*. Interviews by Trevor Thompson. Los Angeles: Epicliff Media, 2017. 252 p.
9. Kharchenko P. Principles of Functional Classification of Music in Cinema // *Artistic Culture. Topical Issues*. 2020. No. 16(1). P. 179–188. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205257>
10. Горпенко В. Г. Аудіовізуальна культура. Витоки екранних мистецтв. Нариси. Київ: КиМУ, 2002. Ч. I. С. 77–96.
11. Десять нот, що змінили Україну. Фільм про Мирослава Скорука. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GCNV3E2qN64> (дата звернення: 16.05.2024).
12. Знайомтесь — Володимир Губа. Частина перша. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-L_N8A6TgDg (дата звернення: 17.04.2024).
13. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2007. 296 с.
14. Музика і музиканти. Євген Станкович. Ч. I. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=L1ud0hUCN80> (дата звернення: 12.05.2024).
15. Музика і музиканти. Євген Станкович. Ч. II. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rAPoSPUFqjY> (дата звернення 01.04. 2024)
16. Фількевич Г. Сторінки історії кіномузики в Україні // *Нариси з історії кіномистецтва України*. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 692–718.

References

- Banda, D. & Moure, J. (2009). *Le Cinéma: naissance d'un art. Premiers écrits. 1895–1920 (Anthologie)* [Cinema: The birth of an art. First writings. 1895–1920 (An anthology)] (pp. 350–365). Paris: Flammarion [in French].
- Chion, M. (2009) *Film: A Sound Art*. Transl. by C. Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Cooke, M. (2014). *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Desiat not, shcho zminyly Ukrainu. *Film pro Myroslava Skoryka*. (2020, July 14). [Ten notes that changed Ukraine. A film about Myroslav Skoryk]. [Video]. YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=GCNV3E2qN64> [in Ukrainian].
- Eco, U. (1989). *The Open Work*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Filkevych, H. (2006). Storinky istorii kinomuzyky v Ukraini [Pages of history of film music in Ukraine]. In *Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy* (pp. 692–718). Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Horpenko, V. (2002). *Audiovizualna kultura. Vytky ekrannykh mystetstv. Narysy* [Audiovisual culture. The roots of screen arts. An outline]. Part I (pp. 77–96). Kyiv: KyMU [in Ukrainian].
- Kalinak, K. (2010). *Film Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kharchenko, P. (2020). Principles of Functional Classification of Music in Cinema. *Artistic Culture. Topical Issues*, 16(1), 179–188.

- Lissa, Z. (1965). *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschelverlag [in German].
- Muzyka i muzykanty. Yevhen Stankovych. Ch. I.* (2014, April 24). [Music and musicians. Yevhen Stankovych. Part 1]. [Video]. YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=L1ud0hUCN80> [in Ukrainian].
- Muzyka i muzykanty. Yevhen Stankovych. Ch. II.* (2014, April 28). [Music and musicians. Yevhen Stankovych. Part 2]. [Video]. YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=-pAPoSPUFqiY> [in Ukrainian].
- Ross, A. (2020). *Die Welt nach Wagner. Ein deutscher Künstler und sein Einfluss auf die Moderne*. Hamburg: Rowohlt [in German].
- Schrader, M. (2017). *Score: A Film Music Documentary—The Interviews*. (Interviews by Trevor Thompson). Los Angeles: EpicLef Media.
- Znaiomtes—Volodymyr Huba. (Chastyna persha)*. (2016, April 20). [Volodymyr Huba. Part 1] [Video]. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=-L_N8A6TgDg [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2007). *Kinematohraf nezalezhnoi Ukrainy: tendentsii, filmy, postati* [Cinema of independent Ukraine: Tendencies, films, personalities]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

Qian Tan

Characteristics of Film Music Functions in the Works of Ukrainian Composers of the Second Half of the Twentieth Century

Abstract. This article investigates the characteristics of music functions in films from the perspective of their impacts on the development of the cultural and social spaces of the modern world. It highlights the main tasks of film music in the second half of the 20th century, as well as the directions and trends that shaped its evolution. It is argued that these processes were particularly noticeable during this period and stimulated the attention of not only practitioners but also theorists—researchers of screen arts, to explore the functions of film music, its stylistic and genre-specific features, and principles of application in films. The latest trends are examined based on individual examples—works of Ukrainian composers, whose activities were associated with the development of cinema in Ukraine in the second half of the 20th century, which, in our view, has been insufficiently studied. As a result of the research, it has been established that the dominant function of both off-screen and on-screen music in the cinema of Ukraine during the second half of the 20th century is to complement the video sequence and sound, as well as to enhance the emotional component of the visual image. Among the important principles of using music in this context are consistency in unveiling the main idea of the screen work, the thoughtfulness in intensifying conflict, and harmonizing the overall plot line. The fundamental principles of composer's creativity, aimed at the appropriate implementation of the music function in the cinema of Ukraine in the second half of the 20th century, have been substantiated. The main functions of music in Ukrainian cinema of the second half of the 20th century, revealed in the activities of composers from this period, have been summarized, allowing us to trace the practical implementation of models for the interaction of music and imagery in films.

Keywords: film music, Ukrainian composers' film music, interaction of music and image, functions of film music, structural components of the film, dramaturgy of the film work.

Стаття надійшла до редакції 11.03.2024

Богдан Тимофієнко

аспірант,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: bogdan.tym@gmail.com

Bohdan Tymofiienko

postgraduate student,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0003-1146-1948

Технологічне мистецтво. історія поняття та його трактування

Technological Art: History of the Concept and Its Interpretation

Анотація. Досліджено міждисциплінарний характер технологічного мистецтва, що включає взаємодію мистецтва, науки та технологій. Аргументовано вплив стрімкого розвитку технологій на соціокультурну картину світу, а також модифікацію нашого сприйняття навколишнього середовища. Основну увагу приділено історії поняття «технологічне мистецтво», яке охоплює еволюцію взаємовпливу мистецтва та технологій від механічних через цифрові медіа до технології віртуальної та доповненої реальностей.

Розглянуто різні трактування цього поняття, зокрема, у працях Франка Поппера, який робить акцент на зміні естетики в цифрову епоху. Взято до уваги критичний погляд Поля Віріліо на технології через їхній руйнівний вплив на суспільство, а також Едварда А. Шанкена, який вбачає у технологічному мистецтві нові перспективи для творчості. Джилл Фантауза констатує певне напруження між технологічним мистецтвом та традиційним мистецтвом, тоді як Еллен Перман говорить про два різні вектори функціонування технологічного мистецтва — перший спрямовано на інтеграцію передових технологій як форму художнього вираження з актуалізацією філософських ідей, проте другий — на інклюзивне залучення широкої аудиторії. Останній є демонстрацією технологічних інновацій з розважальною або навчальною метою.

Автор дійшов висновку, що технологічне мистецтво слід розглядати не лише як категорію мистецтва, яка використовує технологічні інструменти, а як ширше відображення процесу інтеграції новітніх досягнень у мистецькі процеси, який впливає на соціокультурний ландшафт. Об'єднуючи естетичні, концептуальні та технологічні виміри, технологічне мистецтво сприяє зародженню нових форм мистецтва, розширюючи арсенал митців новими методами.

Ключові слова: технологічне мистецтво, інтеграція, міждисциплінарність, цифрові технології, соціокультурний ландшафт.

Постановка проблеми. Актуальність дослідження технологічного мистецтва обумовлюється його міждисциплінарним характером, а також його багатовимірністю, що спровоковано мінливістю естетичних та соціальних орієнтирів, які відображаються в ньому. Стрімкий розвиток технологій призводять до змін соціокультурної картини світу, модифікуючи разом з тим наше сприйняття навколишнього середовища. Вивчення історії та трактування технологічного мистецтва дозволяє зрозуміти, як ці зміни впливають на художні практики і творчість загалом. Технологічне мистецтво — на перетині мистецтва, науки та технологій — відображає актуальні культурні, соціальні та економічні реалії, а його вивчення потребує комплексного підходу. Таким чином, дослідження історії поняття та трактування технологічного мистецтва є надзвичайно важливим, оскільки воно дозволяє глибше зрозуміти сучасні тенденції у мистецтві, виявити нові форми художньої виразності та оцінити вплив технологічного прогресу на культурний ландшафт.

Мета статті: сформулювати цілісний погляд на явище технологічного мистецтва, розглянувши його історичну динаміку та трактування в роботах теоретиків мистецтва.

Методологія дослідження базується на комплексному підході, який включає кілька ключових методів: *історико-культурологічний метод* дозволяє проаналізувати явище технологічного мистецтва у контексті історичних і культурних змін, що передбачає створення хронологічної картини розвитку цього явища; використання історичних джерел дозволить відстежити еволюцію технологічного мистецтва, визначити його ключові етапи та зрозуміти вплив культурних і соціальних факторів на його розвиток; *теоретичний аналіз* передбачає вивчення основних теорій та концепцій щодо технологічного мистецтва. Поєднання цих методів забезпечує комплексний підхід до вивчення технологічного мистецтва, його історії, еволюції та різних підходів до його трактування. Зазначене дозволить виявити основні тенденції та суперечності

в його інтерпретаціях та сформувані власне уявлення про сучасний етап розвитку та функціонування технологічного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Ключова роль у дослідженні технологічного мистецтва належить Франку Попперу, який у роботі «Від технологічного до віртуального мистецтва» констатує зміну естетики, що відображає складність сучасної цифрової епохи, як наслідок взаємодії технологій з мистецькою сферою. Так, дослідження Ф. Поппера базується на трьох позиціях:

- позиціонування віртуального мистецтва як нової, вдосконаленої версії технологічного мистецтва;
- порівняння естетики митців віртуального мистецтва з більш традиційними митцями;
- констатація наявності позамистецьких цілей віртуального мистецтва, а саме соціальних або наукових завдань, пов'язаних з актуальними потребами людства [9].

Поль Віріліо розглядає технологічне мистецтво через критичну призму, наголошуючи на трансформаційному та часто руйнівному впливі технологій на мистецтво й суспільство. Зокрема, він аналізує вплив швидкості та технологій на людину, констатує зменшення тілесних переживань та когнітивне збіднення, що є наслідками віртуалізації реальності. Він стверджує, що технологічний прогрес, особливо в медіа та комунікації, призвів до нової форми мистецтва, яку він називає «технологічно піднесеним», де традиційна естетика та сама суть мистецтва глибоко змінені [2]. Концепція «дромології», науки про швидкість, є центральною в критиці Поля Віріліо, де він стверджує, що прискорення часу та простору в цифрову епоху спричиняє дезорієнтацію та втрату сенсу в мистецтві [7]. Роберт Е. Кон аналізує погляд Віріліо на «моторізацію Мистецтва», де прискорення та технології змінюють форму художнього вираження, наслідки чого часто антиутопічні і відображають ширші суспільні страхи щодо технологічного прогресу [6].

На думку Едварда А. Шанкена, технологічне мистецтво «створює нові форми та структури сенсів, які розширюють мови мистецтва, дизайну, інженерії та науки, і відкривають нові перспективи творчості та винахідництва» [10, с. 51]. Джилл Фантауза (Jill Fantauzza) аналізує причини розриву між технологічним та традиційним мистецтвом, зазначаючи, що технологічне мистецтво охоплює й «цифрове мистецтво, що використовує високі технології як засіб» [3, с. 75]. Українська мистецтвознавиця Тетяна Совгира розглядає технологічне мистецтво не просто як естетизацію технологій, а як фундаментальну інтеграцію мистецтва та технологій, що породжує нові форми мистецької діяльності. На думку дослідниці, виникнення цифрового мистецтва на перехресті художньої творчості

та технологічних засобів створює складну культурну проблему, де можливості та взаємозв'язки все ще формуються [13].

Виклад основного матеріалу. Коріння технологічного мистецтва веде до авангардних експериментів представників футуризму, які почали включати механічні, а також електронні елементи у свої роботи, розширюючи звичні межі мистецтва. Технологічне мистецтво часто пов'язують і навіть прирівнюють до мистецтва нових медіа, проте явище є ширшим та знаменує значну зміну способів створення та сприйняття мистецтва. Історію технологічного мистецтва можна простежити на прикладі різних культурних та мистецьких контекстів — кінематографічного мистецтва, музики, живопису з їхнім безперервним взаємозв'язком із технологічними досягненнями. При цьому технологічний прогрес часто стимулює появу нових форм художнього вираження. Крім того, концепція технологічної естетики знайшла відображення у філософських працях, зосереджених на естетичному зв'язку між людиною, технологіями та мистецтвом.

Ф. Поппер розглядає естетичні та технічні аспекти напрямів технологічного мистецтва ХХ — початку ХХІ століття. Дослідник заглиблюється у вивчення перехідного процесу від механічних до цифрових медіа, а також трансформації мистецьких процесів у зв'язку із зазначеними змінами. Цей перехід розширив спектр художнього вираження, а отже, змінив відносини між художником і глядачем. Серед напрямів, які автор виділяє в контексті технологічного мистецтва, — лазерне мистецтво, голографічне мистецтво, екотехнологічне мистецтво, комп'ютерне мистецтво, комунікативне мистецтво та ін.

На думку Ф. Поппера, технологічне мистецтво історично сформувалося з трьох основних джерел. Перше — це «візуальне мистецтво, фотографія, кіно, музика і загалом звук, а також архітектура та інші форми вираження навколишнього середовища. По-друге, походження технологічного мистецтва можна знайти серед технічних джерел, таких як інженерні винаходи та подібні підприємства. І, по-третє, важливим джерелом є різні галузі природничих і гуманітарних наук, зокрема фізика, біологія та лінгвістика» [9, с. 11]. Таким чином, технологічне мистецтво, за Ф. Поппером, — це не лише використання нових медіа, а й переосмислення взаємодії між мистецтвом, технологіями та глядачами, створення мультисенсорного та імерсивного досвіду, який відображає сучасні культурні та технологічні ландшафти. Зазначене підкреслює критичний зсув у сприйнятті мистецтва від статичних об'єктів до динамічних інтерактивних систем, які активно залучають аудиторію, змінюючи уявлення про те, чим мистецтво може бути в епоху новітніх технологій.

У дисертації «Третій простір: технологічне мистецтво як художнє виробництво та технологічне дослідження і розвиток», «A third space: technological art as artistic production and technology research and development», дослідниця та художниця цифрових медіа Джил Фантауза (Jill Fantauzza) простежує еволюцію ідей мистецтва та технологій від їхнього зародження у Стародавній Греції і до сучасності. На її думку, «Існує напруження між технологічним мистецтвом, або мистецтвом, яке використовує високі технології як середовище, і світом традиційного мистецтва, а також між технологічним мистецтвом та інженерною практикою». Авторка розглядає технологічне мистецтво як третій простір у спектрі між традиційним мистецтвом та інженерією [3, с. 13]. Під напруженням вона має на увазі, що технологічне мистецтво майже не допускається до системи сучасного мистецтва, а репрезентується лише на спеціалізованих подіях, зокрема на «Ars Electronica»¹. Проте, зазначає дослідниця, митці, які займаються технологічним мистецтвом та художники, які використовують традиційні медіа, працюють за схожими механізмами та з тотожними цінностями. Однією з можливих причин зазначеного вона вважає можливу відсутність технічної бази або досвіду експонування подібних робіт. «Цінність цієї конструкції технологічного мистецтва як мистецького виробництва та технологічних досліджень і розробок полягає в тому, що вона дозволяє нам розглянути можливості як для мистецтва, що виникає, так і для технологій, що виникають, у спектрі між практикою створення мистецтва та технологічного розвитку» [3, с. 14]. Джил Фантауза зазначає, що «існує нерішучість системи сучасного мистецтва прийняти технологічне мистецтво як жанр чи рух, таким чином, що воно асимілювало інші види діяльності, такі як мистецтво перформансу та відеоарт» [3, с. 14].

Наявність прогалани між світом мистецтва та технологічним мистецтвом також констатує художниця нових медіа, критик і кураторка Еллен Перлман у статті «Що не так із технологічним мистецтвом vs Ярмарок мейкерів», оприлюдненій за результатами панельної дискусії «Що не так з технологічним мистецтвом?», яка відбулася 29 вересня 2012 року в «The New Museum» як відповідь на заклик Роберта Смітсона. Згідно з листом художника Роберта Смітсона, який він написав у 1969 році Дьєрдю Кепешу, «Технологія обіцяє новий вид мистецтва», проте, на його думку, існує побоювання щодо виключення художника з його власного мистецтва та привласнення машиною частини роботи, а надалі, й самої ролі художника, завдяки можливості автоматизації певних процесів [8].

Підсумовуючи позиції, представлені на панельній дискусії, присвяченій технологічному мистецтву та Ярмарку мейкерів (Maker Faire), порівняння яких є основою статті Е. Перлман, зазначимо, що обидві ці події досліджують перетин технологій і мистецтва, хоча їхні підходи з погляду цільової аудиторії суттєво відрізняються. Так, високотехнологічне мистецтво прагне інтегрувати передові технології як форму вираження, часто розсуваючи межі традиційного мистецтва, а дискусія, присвячена цьому явищу формує професійну спільноту з художників та технологів, у той час, як «Maker Faire» спрямований на демонстрацію технологічних інновацій є інклюзивним та приваблює широку аудиторію. Таким чином, захід, присвячений технологічному мистецтву у Новому музеї, ставить під сумнів і критикує, обговорює філософські та критичні наслідки використання технологій у мистецтві, зокрема роль художника у зазначеному процесі, тоді як «Maker Faire» використовує технологію як інструмент для створення цікавого та інтерактивного досвіду з розважальною або навчальною функцією.

Наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття відбувся швидкий розвиток інформаційних технологій, що мало наслідком активну міждисциплінарну взаємодію мистецтва, науки та технологій, а надалі — диверсифікацію мистецьких напрямів. Поява Інтернету та цифрових технологій породила нові форми мистецтва, як-от мережеве мистецтво, мистецтво програмного забезпечення та інтерактивні інсталяції, які не лише змінили саме середовище, але й місця, де мистецтво поширюється і сприймається аудиторією. «У 2000-х і 2010-х роках критична маса технологічного мистецтва стала помітною через міжнародні виставки, публічні інтервенції, симпозіуми та спеціалізовані академічні програми» [3, с. 121].

У книзі «Інформаційні мистецтва: на перетині мистецтва, науки і технологій» актуалізовано питання про те, що таке технологія. Зауважується, що в різні історичні періоди були різні уявлення про технології, відповідно до знахідок та можливостей на той момент. Так, на думку автора, «Технологічне мистецтво — це рухома мішень. Художній жест, спрямований на перехід у сферу нових технологій, які є радикальними в одну епоху, може залишитися непомітним через кілька років» [12, с. 9]. Враховуючи швидкий розвиток та постійне оновлення технологій, пов'язаних із комп'ютерною графікою, 3D-моделюванням, інтерактивними можливостями, ці інструменти перевертілись з експериментальних платформ

¹ На думку Стівена Вілсона Тейкінга, «Ars Electronica», започаткована у 1979 році, є одним з найпрестижніших майданчиків технологічного мистецтва.

на загальнодоступні інструменти в комп'ютерних іграх, фільмах або рекламній продукції.

У колективному дослідженні «Медіамистецтво: до нового визначення мистецтв в добу технологій» (редактор Стівен Вілсон) здійснено комплексне дослідження історичних, теоретичних і практичних аспектів медіамистецтва, зі з'ясуванням його еволюції, міждисциплінарної природи та злиття мистецтва й технологій. Обговорюється поява комп'ютерних зображень, відеомистецтва та комп'ютерного мистецтва, з демонстрацією прогресу до нових мистецьких явищ, що сприяють технологічним інноваціям. Так, на думку куратора медіамистецтва, Майріціо Марко Тоцці (Maurizio Marco Tozzi): «Фізична присутність більше не потрібна. Технологічне мистецтво використовує єдину мову, в якій художники та глядачі стають мережею» [1, с. 114]. Ба більше, він наводить думку про те, що «технологія дозволила мистецтву відновити естетичне відчуття, яке часто втрачається традиційним мистецтвом, яке більше зацікавлене в рекламній маркетинговій діяльності для аукціонів на мільйони доларів, а не в справжній культурі», підтверджуючи власну її цитатою П'єра Луїджі Капуччі: «Технологія примиряє мистецтво зі світом, із соціальною сферою, долаючи розрив, який виник із романтичним ідеалом, успадкованим авангардними рухами ХХ століття, підтриманим критикою, естетикою та заснованим на ексклюзивності. Технологічне мистецтво підтримує цю ексклюзивну природу, але розміщує її за знайомим та інтуїтивно зрозумілим інтерфейсом, за привабливим та таємничим порогом, який може приховати пекло. Таке примирення мистецтва з соціальною сферою слід трактувати не як збіднення, а, навпаки, як нове надбання. Крім того, оскільки ця апертура, ця розширена чутливість, це широке використання, цей комунікаційний потенціал можуть бути легко інтегровані з роздумами про фундаментальні причини та загальні умови існування, навіть за межами антропологічного виміру» [14, с. 97].

Т. Совгіра у статті «Технологічне мистецтво як проблема інтеграції технологій та мистецтва» розглядає вплив цифрових технологій на різні види мистецтва. Зважаючи на те, що кожна епоха зі своїми технічними винаходами кардинально змінювала шлях подальшого розвитку мистецтва, на думку дослідниці, «з одного боку, вплив технологій на мистецтво породжує нові технологічні форми мистецтва

(електронна музика, комп'ютерна графіка, цифровий живопис тощо), які базуються на комп'ютерному методі та мають художню спрямованість; з іншого боку, дослідження підтверджує, що світ комп'ютерних наук залежить від мистецтва. Дослідження композиційної структури музичних творів та картин як математичної регулярності певних звуків (кольорів), повторення сформувало дослідження багатьох видатних математиків (Норберт Вінер, Андрій Марков та Петро Новіков)» [13, с. 97].

«З урахуванням того, що особливості комп'ютерних технологій часто полягає в потребі зворотного зв'язку з живим і неживим світом, технологічне мистецтво ХХ століття стає інтерактивним і зворотним під впливом кібернетики. Існує безліч відео та телевізійних проєкційних інсталяцій з можливістю перетворення зображень у реальному часі» [13, с. 95]. Дослідниця розглядає цифровий живопис як один із сучасних типів технологічного мистецтва.

Таким чином, інтерпретаційне багатство технологічного мистецтва полягає в його здатності поєднувати естетичні, концептуальні та технологічні виміри, створюючи багатогранний досвід, який запрошує глядачів поміркувати про взаємопов'язану природу мистецтва та технологій. Це не лише символізує зміну мистецьких практик, але й означає ширше культурне та філософське дослідження ролі технологій у формуванні людського досвіду.

Висновки. Розглянувши дослідження, присвячені технологічному мистецтву, констатуємо відсутність чіткої жанрово-видової класифікації його напрямів. Це пов'язано з мінливістю та складністю самого явища, з динамічним розвитком технологій та постійною взаємодією зазначених сфер між собою. Враховуючи історичний контекст, технологічне мистецтво слід розглядати не лише як категорію мистецтва, яка використовує цифрові інструменти, а як ширше відображення процесу інтеграції технологій у мистецькі процеси та повсякденне життя суспільства. Перспективним видається вивчення особливостей інтерпретації технологічного мистецтва в різних культурних та соціальних контекстах. Підсумовуючи, історія технологічного мистецтва характеризується безперервною взаємодією між мистецтвом, технологіями та наукою та соціокультурними процесами, динамічністю трансгресивних процесів.

Література

1. Media Art: Towards a New Definition of Arts in the Age of Technology. Ed. by V. Catricalà. Pistoia: Gli ori, 2015. 181 p.
2. Costa M. Art Inside Technology // Italian Philosophy of Technology, ed. by S. Chiodo and V. Schiaffonati. Springer International Publishing, 2021. Vol. 35. Pp. 219–32. https://doi.org/10.1007/978-3-030-54522-2_14.
3. Fantauzza, J. A third space: technological art as artistic production and technology research and development. Ph. D. dissertation, Georgia Institute of Technology. 2013. URL: <https://repository.gatech.edu/entities/publication/77cecd59-7ead-4240-9236-3b587867cd56> (access date: 05.04.2024).
4. Hertz P. From Technological to Virtual Art (review) // Leonardo. 2008. Vol. 41. No. 2. Pp. 192–193. URL: muse.jhu.edu/article/236390 (access date: 05.02.2024).

5. Allouche J.-P. How New Is Technological Art? // *Leonardo*. 1999. No. 32(4). P. 303. doi: <https://doi.org/10.1162/002409499553299>
6. Kohn R. E. The Motorization of Video Art // *Afterimage*. 2010. Vol. 37. No. 6. Pp. 13–16. <https://doi.org/10.1525/aft.2010.37.6.13>.
7. Mallamaci M. G. Conectados, Demasiado Conectados. Poder, Técnica y Virtualización Desde El Pensamiento de Paul Virilio // *Revista de Filosofía (Madrid)*. 2020. Vol. 45. No. 2. Pp. 247–65. <https://doi.org/10.5209/resf.60623>.
8. Pearlman E. What's Wrong With Technological Art vs. the Maker Faire // *Hyperallergic*. 2012. Updated: 2 October. <http://hyperallergic.com/57809/whats-wrong-with-technological-art-vs-the-maker-faire/> (access date: 07.03.2024).
9. Popper F. *From Technological to Virtual Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007. 459 p.
10. *Art and Electronic Media*, ed. by E. A. Shanken. London; New York: Phaidon Press, 2009. 304 p.
11. Sofia Z. Contested Zones: Futurity and Technological Art // *Leonardo*. 1996. Vol. 29. No. 1. Pp. 59–66 (access date: 31.03.2024). <https://doi.org/10.2307/1576279>.
12. Wilson S. *Information Arts: intersections of Art, Science, and Technology*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003. 970 p.
13. Совгира Т. І. Технологічне мистецтво як проблема інтеграції технологій та мистецтва // *Культура і сучасність: альманах*. 2020. № 2. С. 93–97.
14. Capucci P. L. *Arte & Tecnologie. Comunicazione estetica e tecnoscienze*. Bolgna: Edizioni dell'Ortica, 1996. P. 97.

References

- Allouche, J.-P. (1999). How New Is Technological Art? *Leonardo*, 32(4), 303–303. <https://doi.org/10.1162/002409499553299>
- Capucci, P. L. (1996). *Arte & Tecnologie. Comunicazione estetica e tecnoscienze* [Art and technology: Aesthetic and technical communication]. Bologna: Edizioni dell'Ortica [in Italian].
- Catricalà, V. (Ed.). (2015). *Media art: towards a new definition of arts in the age of technology*. Pistoia: Gli ori.
- Costa, M. (2021). Art Inside Technology. In: Chiodo, S., Schiaffonati, V. (Eds.). *Italian Philosophy of Technology. Philosophy of Engineering and Technology*, vol 35. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-54522-2_14
- Fantauzza, J. (2013). *A third space: technological art as artistic production and technology research and development* [Ph. D. dissertation, Georgia Institute of Technology]. Retrieved from <https://repository.gatech.edu/entities/publication/77cecd59-7ead-4240-9236-3b587867cd56>
- Hertz, P. (2008). From Technological to Virtual Art (review). *Leonardo*, 41(2), 192–193. Retrieved from <https://www.muse.jhu.edu/article/236390>.
- Kohn, R. E. (2010). The Motorization of Video Art. *Afterimage*, 37(6), 13–16. <https://doi.org/10.1525/aft.2010.37.6.13>
- Mallamaci, M. G. (2020). Conectados, demasiado conectados. Poder, técnica y virtualización desde el pensamiento de Paul Virilio. *Revista de Filosofía (Madrid)*, 45(2), 247–265. <https://doi.org/10.5209/resf.60623>
- Pearlman, E. (2012, October 2). What's Wrong With Technological Art vs. the Maker Faire. *Hyperallergic*. <http://hyperallergic.com/57809/whats-wrong-with-technological-art-vs-the-maker-faire/>
- Popper, F. (2007). *From Technological to Virtual Art*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Shanken, E. A. (Ed.). (2009). *Art and Electronic Media*. London; New York: Phaidon Press.
- Sofia, Z. (1996). Contested Zones: Futurity and Technological Art. *Leonardo*, 29(1), 59–66. <https://doi.org/10.2307/1576279>
- Sovgyra T. (2020). Tekhnolohichne mystetstvo yak problema intehratsii tekhnolohii ta mystetstva [“Technological” art as a problem of technology and art integration]. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 93–97 [in Ukrainian].
- Wilson, S. (2002). *Information arts: intersections of art, science, and technology*. Cambridge, MA: MIT Press.

Тимofiєнко Б.

Technological Art: History of the Concept and Its Interpretation

Abstract. The article examines the interdisciplinary nature of technological art, which involves the interaction of art, science, and technology. It discusses the impact of rapid technological development on the socio-cultural landscape of the world, as well as the modification of our perception of the surrounding environment. The main focus is on the history of the concept of “technological art”, which encompasses the evolution of the interplay between art and technology from mechanical through digital media to virtual and augmented reality technologies.

Various interpretations of this concept are considered, particularly in the works of Frank Popper, who highlights the shift in aesthetics in the digital age, Paul Virilio's critical view of technologies through their destructive impact on society,

and Edward A. Shanken, who sees new perspectives for creativity in technological art. Jill Fantauzza notes a certain tension between technological art and traditional art, while Ellen Perlman speaks of two different directions in the functioning of technological art—the first aimed at integrating cutting-edge technologies as a form of artistic expression with the actualization of philosophical ideas, and the second direction aimed at inclusive engagement of a broad audience, presenting technological innovations with an entertainment or educational purpose.

The author concludes that technological art should be viewed not only as a category of art that uses technological tools but as a broader reflection of the process of integrating the latest achievements into artistic processes, affecting the socio-cultural landscape. By combining aesthetic, conceptual, and technological dimensions, technological art fosters the emergence of new forms of art, expanding the arsenal of artists with new methods.

Keywords: technological art, Integration, Interdisciplinary, digital technologies, Socio-cultural landscape.

Стаття надійшла до редакції 17.02.2024

Наукове видання

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

Щорічний науковий журнал

Випуск двадцятий
Частина I

ISSN 1992-5514 (Print) | 2618-0987 (Online)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ

КВ № 24614-14554 ПП від 26.11.2020

Англійською та українською мовами

У оформленні обкладинки використано:

Мурашник, 2019. Папір, офорт, акватинта, суха голка, 25 × 25 см

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.mai.kyiv.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Видавець і виготовлювач ПП Лисенко М. М.

Україна, 16600, м. Ніжин Чернігівської обл., вул. Шевченка, 20

Свідоцтво про внесення до державного реєстру видавців, виготовлювачів

і розповсюджувачів видавничої продукції: ДК № 2776 від 26.02.2007